



Universidad de Sevilla.

Facultad de Filología.

Departamento de Literatura Inglesa y Norteamericana.

*Edición Traducida Crítica de A Raisin in the sun
de Lorraine Hansberry.*

Zarabel Santos Rodríguez.

Tesis doctoral dirigida por
Dr. D. Ramón Espejo Romero.

Sevilla, 2021.

ÍNDICE.

| | |
|--|----------|
| AGRADECIMIENTOS..... | VII-VIII |
| INTRODUCCIÓN..... | IX-XXI |
| ESTUDIO CRÍTICO DE <i>A RAISIN IN THE SUN</i> | 1 |
| 1. Breve Historia del teatro afroamericano..... | 3 |
| 1.1. Autores previos al <i>Harlem Renaissance</i> | 3 |
| 1.2. El <i>Harlem Renaissance</i> | 12 |
| 1.3. El teatro afroamericano tras el <i>Harlem Renaissance</i> | 31 |
| 2. Biografía de la autora..... | 37 |
| 3. Introducción a la obra de la autora..... | 69 |
| 4. Análisis de <i>A Raisin in the Sun</i> | 83 |
| 4.1. Introducción general a la obra..... | 83 |
| 4.2. Influencias..... | 87 |
| 4.3. Estructura y marco espacio-temporal..... | 94 |
| 4.4. Temas..... | 100 |
| 4.4.1. El Racismo..... | 100 |
| 4.4.2. África, la lucha y la hermandad negra..... | 103 |
| 4.4.3. División y hermanamiento negro..... | 107 |
| 4.4.4. Choque generacional..... | 109 |

| | |
|--|-----|
| 4.4.5. Dinámicas de género..... | 110 |
| 4.5. Personajes..... | 115 |
| 4.5.1. Lena Younger..... | 116 |
| 4.5.2. Walter Younger..... | 125 |
| 4.5.3. Ruth Younger..... | 133 |
| 4.5.4. Beneatha Younger..... | 139 |
| 4.5.5. Travis, Señora Johnson, Lindner y Walter padre..... | 144 |
| 4.6. Técnica dramática..... | 150 |
| 4.6.1. La luz..... | 152 |
| 4.6.2. La música..... | 153 |
| 4.6.3. El lenguaje..... | 156 |
| 4.6.4. El simbolismo: la planta..... | 159 |
| 4.7. Nuestra versión de <i>A Raisin in the Sun</i> | 161 |
| 5. Teatro afroamericano en España..... | 165 |
| UNA PASA AL SOL | 177 |
| Acto primero..... | 179 |
| Escena I..... | 181 |
| Escena II..... | 221 |
| Acto segundo..... | 249 |
| Escena I..... | 251 |

| | |
|--------------------|-----|
| Escena II..... | 277 |
| Escena III..... | 295 |
| Acto tercero..... | 321 |
| OBRAS CITADAS..... | 349 |

Agradecimientos.

En primer lugar, me gustaría expresar todo mi agradecimiento al Dr. Ramón Espejo Romero, quien ha dirigido la presente tesis. Creo firmemente que un doctorando necesita la orientación y el apoyo de un profesional que sea buen investigador y escritor –para asegurar una tesis de calidad y unas técnicas de escritura e investigación que le acompañen durante toda su carrera–, un buen profesor –para que sepa transmitirle de forma eficaz tales técnicas– y una gran persona –un ser humano increíblemente generoso, paciente y con grandes capacidades empáticas. Características que le permitan conectar y comunicarse con el doctorando hasta en los momentos más duros de esta maravillosa pero, a veces, estresante experiencia que es el camino hacia el doctorado. El Dr. Espejo Romero reúne de una forma más que sobresaliente todas estas cualidades. A lo largo de estos años ha demostrado una gran profesionalidad, rigor, generosidad y, sobre todo, un amor infinito por su profesión y la literatura. Fue él una de las primeras personas en enseñarme a “trabajar” la literatura cuando llegué por primera vez a la Universidad de Sevilla hace ya casi 17 años y a día de hoy sigue siendo un guía, y referente a quien nunca me alcanzaré para dar las gracias. Esta tesis no habría sido posible sin él.

También me siento en deuda con la Universidad de Sevilla, mi *alma mater*, especialmente con el Departamento de Lengua Inglesa y el Departamento de Literatura Inglesa y Norteamericana. Gracias por todo el apoyo y ayuda recibidas por parte del personal administrativo, que siempre se ha mostrado dispuesto a dar un paso más para ayudarme en todos los trámites de forma amable y generosa. Gracias, muy especialmente, a todos los profesores que me han enseñado e inspirado y han despertado mi curiosidad y amor por la investigación y por las letras inglesas y norteamericanas.

Gracias a todos por luchar por sacar adelante con éxito los diferentes programas de los que he podido disfrutar estos años.

No quiero dejar pasar la oportunidad de dar las gracias a la Universidad de North Carolina en Chapel Hill (UNC-CH) por acogerme tan cálidamente durante un año. Gracias por todos los recursos bibliográficos compartidos tan generosamente, gracias por permitirme unirme a los diferentes cursos que tan importantes fueron para el desarrollo de esta tesis. Gracias a los profesores, coordinadoras, personal administrativo y compañeros por tanto. Entre tantos, necesito nombrar a Dra. Glynis Cowell, Dr. Keith Richotte Jr. y Dr. William L. Andrews por todo lo que sus enseñanzas y ayuda significaron para esta tesis.

Sin lugar a dudas, aquellos a los que más debo es a mi familia. A mi madre, Isabel Rodríguez Pérez, a mi padre, José Luis Santos Valdivia, a mi hermano, José Luis Santos Rodríguez y a mi sobrino, Luis Santos Iniesta. Gracias por vuestro apoyo y cariño incondicional, por la comprensión y el amor. Las gracias las extiendo también al resto de mi familia. No olvido agradecer a la familia que se elige, a mis amigos. Gracias por las palabras, por los ánimos, el apoyo y los consejos. Sin la red social que tejéis todos los que sois en este párrafo, ni esta tesis ni nada sería posible.

Para terminar, gracias a Lorraine Vivian Hansberry por haber sido la fuente de la que tanto aprendizaje he recibido. Sin lugar a dudas, sus enseñanzas me acompañarán profesional y personalmente toda mi vida. También tengo la seguridad de que me han hecho mejor persona. Gracias también a Robert Nemiroff, Imani Perry y Anne Cheney por mantener vivo su legado.

Introducción.

Cuando en los años 20 del siglo pasado Gómez de la Serna apareció con la cara pintada de negro en el Café Pombo¹ para unirse a la tertulia sobre la película *The Jazz Singer*² (1927) de Alan Crosland (1894-1936), casi nadie de los presentes dudó por un instante que su maquillaje, su *blackface*³, era una muestra de su admiración tanto por el pueblo afroamericano como por su cultura (Scaramella, 25). Y es que, a pesar de que la música afroamericana tuvo cierto impacto entre los intelectuales españoles y fueron bastantes los que se inspiraron en ella para crear sus propias obras literarias, musicales o artísticas, lo cierto es que la historia real del pueblo afroamericano, su lucha y las desigualdades a las que se enfrentaban en su día a día se solían conocer de una forma superficial y un tanto romantizada. Las personas negras, a ojos de los españoles, estaban tan llenas de exotismo y misterio que se acababa por difuminar su realidad como seres humanos y, como en el caso de Gómez de la Serna, se llegaba a considerar una muestra de admiración lo que en realidad era una ofensa racista. Tener a mano traducciones de obras literarias y autobiográficas de autores afroamericanos, sin duda, habría resultado realmente útil para que la sociedad española hubiera aprendido de una forma realista lo que significaba ser negro en los Estados Unidos. Sin embargo, y aunque volvemos a

¹ Antiguo café madrileño situado en el 4 de la calle de Carretas. El café contaba con un sótano donde era común que grupos de jóvenes intelectuales se reunieran a organizar tertulias. Una de estas reuniones quedaría inmortalizada por el pintor José Gutiérrez Solana.

² Esta película musical fue el primer largometraje que no solo tenía música sino también voces sincronizadas. El protagonista principal, Al Jolson, es un hombre blanco y judío que siente auténtica fascinación por el jazz y, desafiando a su tradicional padre, se convierte en cantante de jazz. Durante algunas de sus actuaciones Jolson aparece en escena con la cara pintada de negro.

³ Nombre que se da al acto de pintarse la cara de negro para hacerse pasar por una persona de dicha raza.

mencionar que las artes musicales afroamericanas sí se ganaron un pequeño hueco entre el público español, en el plano literario muy pocos fueron los autores afroamericanos que, por aquel entonces, se tradujeron al castellano. Entre los géneros literarios, quizás el más desatendido haya sido el teatro. En España apenas podemos encontrar obras de teatro escritas por autores afroamericanos y la última representación de la que se tiene fecha data de hace unos 50 años.

En los últimos años la prensa española se ha ido haciendo cada vez más eco de las desigualdades sociales que experimentan las personas negras en los Estados Unidos y muchos han sido los españoles que han alzado su voz oponiéndose a la violencia que estas experimentan tanto por parte de otros ciudadanos como de la policía. Así, también se han dado muestras de apoyo a movimientos sociales como el BLM (Black Lives Matter) llegando incluso a convocarse diferentes manifestaciones mostrando la repulsa a la violencia y desigualdad racial. Si tenemos en cuenta que estas han ocurrido en mitad de una pandemia en la que se aconseja fervientemente evitar las aglomeraciones, podemos entender cómo España va despertando y entendiendo que hay otra realidad y otro lado de la historia americana. Esto ha derivado en un aumento del interés de los españoles no solo por ver material audiovisual de creación afroamericana –películas, series, biografías– sino también por las traducciones de biografías y novelas escritas por autores afroamericanos y en las que, en gran parte, la represión y la violencia racial son protagonistas⁴. Sin embargo, no podemos decir lo mismo, una vez más, del teatro ni de los estudios teatrales.

Con la presente tesis se intenta romper con esta tradición, no solo realizando una traducción de una obra de una autora afroamericana, sino, además, introduciendo al

⁴ A esto hay que sumar las obras creadas por personas españolas de ascendencia africana y migrantes que, mediante sus textos, literarios o no, denuncian el racismo que también sufren en España.

lector a la historia del teatro afroamericano y su presencia en España. La elección de Lorraine Hansberry y su *A Raisin in the Sun* (*Una pasa al sol*) viene dada por diferentes factores. A pesar de haber hecho historia en el mundo del teatro al convertirse en la primera mujer, la quinta persona dramaturga afroamericana y la persona más joven en ganar el premio New York Drama Critics' Circle, poco o nada se conoce en España de esta dramaturga que resulta fundamental dentro del canon de la literatura y la dramaturgia afroamericanas. Tanto es así que ni *Una pasa al sol* –su obra más conocida– ni ninguno de sus otros trabajos han sido traducidos en nuestro país y –mucho menos– llevados a los escenarios. Tras su estreno en 1959 *Una pasa al sol* se convirtió en todo un fenómeno que alcanzó por igual a espectadores blancos y negros y, aunque también recibió críticas –de las que hablaremos en la tesis–, batió récords y catapultó a una fama repentina a su joven autora. A día de hoy sigue siendo una obra emblemática que no solo tiene una gran calidad dramática sino que, además, es un fiel y sincero retrato de lo que significaba ser afroamericano en el país del sueño americano. De hecho, podemos ir más allá y asegurar sin riesgo a equivocarnos que algunos de los problemas que se presentan en *Una pasa al sol* siguen estando aún vigentes.

Debido al desconocimiento general que hay en España sobre el teatro afroamericano, gran parte de la historia de las personas negras en los Estados Unidos y los problemas diarios a los que una familia negra media tenía que hacer frente en su día a día, se decidió que era necesario que la presente tesis fuera una edición crítica. Si se hubiera realizado una mera traducción, los lectores habrían pasado por alto el verdadero valor de la obra al no conseguir entender algunos de los temas básicos que aparecen en ella: las distinciones entre un “barrio blanco” y un “barrio negro”, los movimientos pro derechos civiles, el panafricanismo, la estructura de la familia afroamericana o la importancia del peinado son solo algunos ejemplos de aquello que es esencial conocer

para entender *Una pasa al sol*. Así, esta tesis plantea un posible modelo de edición/traducción que se postula sería el idóneo para introducir tanto a Lorraine Hansberry como su obra entre el público español, haciendo posible que este no solo consiga un conocimiento más profundo sobre la obra en sí, sino también sobre el teatro afroamericano y la historia de este pueblo.

La tesis está dividida en un estudio introductorio, dividido en seis epígrafes, seguido de la traducción con el aparato crítico. El primero de estos seis epígrafes correspondería con una breve historia del teatro afroamericano. Nuestro recorrido comenzaría en 1823, cuando se estrena la primera obra conocida –al menos hasta ahora– escrita por un autor afroamericano, *The Drama of King Shotaway*, de William Brown, y terminaría con Alice Childress, tan solo a unos años del estreno de *Una pasa al sol*. Este repaso histórico es importante por dos motivos. Por una parte, pone en conocimiento del lector autores y obras. Además de aprender sobre los diferentes problemas a los que estos autores se enfrentaban y las diferentes corrientes dentro del teatro afroamericano, vamos comprobando cuáles eran sus preferencias temáticas. Por otra parte, a la vez que se realiza el recorrido histórico se van comparando las obras de los diferentes autores con *Una pasa al sol* de Lorraine Hansberry. Este paralelismo nos ayuda a demostrar que, a diferencia de lo que en ocasiones se ha llegado a defender, la obra de Hansberry realmente encaja por su estructura y temática dentro de la “tradicción afroamericana”. Así, vamos viendo cómo todas esas obras pasadas resultaron esenciales para que *Una pasa al sol* fuera posible. La obra de Hansberry no se crea en un vacío cultural sino que nace de la evolución histórica del teatro afroamericano. A lo largo de este resumen histórico vemos un claro enfrentamiento entre dos grupos diferentes de intelectuales que defendían cada uno una forma específica y diferente de hacer teatro. Por una parte, estaban aquellos que creían que los afroamericanos debían centrarse en escribir un tipo

de teatro panfletario con estrictos intereses socio-políticos que les ayudara a denunciar la situación que sufrían, sin molestarse demasiado por la vertiente artística y estética. La otra sección defendía que para lograr su lugar en el mundo literario y teatral los autores afroamericanos debían olvidarse de la parte política y centrarse únicamente en la estética y la armonía de la obra, el “arte por el arte” que defendía Oscar Wilde. A lo largo de este resumen histórico mostramos cómo poco a poco los autores van creando un canon en el que va apareciendo un equilibrio entre estas dos corrientes. Esta búsqueda tiene un punto culmen con *Una pasa al sol*, donde a través de una estructura e historia en apariencia sencillas se nos van presentando una serie de personajes realistas y realmente complejos a través de los cuales la autora, con una gran naturalidad, denuncia el racismo imperante en la época, mostrándolo como un complejo engranaje social con infinitos tentáculos que llegan a afectar y destruir todos y cada uno de los ámbitos del individuo.

El segundo epígrafe correspondería con una biografía de la autora. *Una pasa al sol* no habría sido posible sin las vivencias de Lorraine Hansberry ni los contactos culturales a los que la expusieron sus padres. Una de las características que más llamaba la atención al público era lo fácil que resultaba conectar e identificarse con los personajes de la obra. Esto se debía al realismo del que Hansberry consiguió dotar a sus personajes. En más de una ocasión la propia autora defendió que no había una identificación total entre los personajes de la obra y los miembros de su familia y que la historia de los Younger no coincidía con la de los Hansberry. Sin embargo, a lo largo de este apartado demostraremos que las similitudes son tan evidentes que si bien la autora no mentía cuando defendía que no había una identificación total, los personajes resultaban claramente una amalgama de características de varias personas de la vida de Hansberry, ella incluida. En cuanto a la historia principal, resulta evidente que el

racismo y la violencia que experimentan los Younger no era exclusivo de los Hansberry y muchas personas afroamericanas se tuvieron que enfrentar a la violencia y coacción racista cuando decidieron mudarse a lo que en aquella época se consideraba un barrio “de blancos”. Lorraine Hansberry, tanto por su talento como dramaturga como por las ideas que la convirtieron en un referente como activista social, era una mujer realmente peculiar. También su familia, por su nivel cultural y económico, estaba mucho de ser la familia afroamericana media de la época. Hansberry descendía de una línea de personas dignas y orgullosas –como Lena Younger defiende sobre la suya propia– que desafiaron las normas establecidas para que sus hijos pudieran ocupar un lugar mejor en la sociedad estadounidense. Por ello, la biografía de Hansberry no comienza con la autora sino con sus antepasados, sin los cuales la vida de la autora hubiera sido muy diferente. Así, comenzamos con George Perry, abuelo por parte de madre, quien tras escapar de la esclavitud fue el primer miembro de la familia en entrar en contacto con el mundo del teatro. También conocemos la figura de William Hansberry, bisabuelo de la autora por parte de padre. William era un esclavo de Mississippi que, gracias a un inesperado golpe de suerte a finales de la Guerra de Secesión, se convirtió en un hombre rico que invirtió gran parte de su dinero en darle una educación superior a cada uno de sus diez hijos.

También en este apartado se encuentra una incursión en la vida personal de la autora. Por una parte, se analiza la atípica relación y matrimonio de la autora con Robert Nemiroff, un intelectual blanco y judío cuya madre estaba considerada por el FBI como una comunista peligrosa. Por otra parte, y a diferencia de la mayoría de biografías sobre la autora, no nos olvidamos mencionar la lucha de Hansberry por aceptar su homosexualidad y mencionar a algunas de las mujeres más importantes que hubo en su vida. Por supuesto, no nos olvidamos de repasar la recepción que tuvo su obra en vida

de la autora, ni cómo la crítica y la fama repentina afectaron su salud física y emocional hasta el día de su prematura muerte a los 34 años.

En el tercer epígrafe realizamos una introducción al resto de obras de la autora. A pesar de que Lorraine Hansberry solo consiguió ver representadas dos de ellas, la autora, aunque de forma un tanto caótica, resultaba una escritora bastante productiva. Tras la muerte de Hansberry, su exmarido, quien también fue nombrado su albacea, se encargó de mantener vivo el patrimonio literario de la autora, encargándose de la organización y edición tanto de aquellas obras que nunca consiguió publicar en vida como de aquellas que quedaron sin terminar. A través del análisis de sus otras obras de teatro, anteriores y posteriores a *Una pasa al sol*, descubrimos a una autora con una gran capacidad de cambiar de registro y estilo, creando obras que, estilísticamente, poco tienen que ver con la que la catapultó a la fama pero que, sin embargo, siempre tienen la simiente de rebeldía y denuncia que vemos en *Una pasa al sol*.

En el epígrafe cuatro nos centraríamos en realizar un análisis de la obra a traducir, *Una pasa al sol*. El capítulo en cuestión está, a su vez, dividido en siete apartados. En el primero se realiza una introducción general a la obra. En esta introducción, además de realizar un resumen de la trama principal, presentamos cómo Hansberry realmente ve el teatro como una forma de ayudar a su comunidad y crear una sociedad más justa. Sin embargo, y a la vez, es consciente de que para llegar al mayor número de público posible es necesario que la obra tenga una buena calidad literaria y estética. Por ello, decide aunar ambas características bajo la creencia de que diferenciar entre teatro artístico y teatro político es un grave error. De la misma forma, se intenta explicar por qué, de entre todas las situaciones de desigualdad sobre las que podría haber escrito, la autora se decantó por la vida dentro de los apartamentos tipo

kitchenette y por los *restrictive covenants*⁵. Además, se adelantan detalles sobre la complejidad que se esconde tras la aparente simpleza de la obra y cómo Hansberry anticipó en ella ciertos temas realmente novedosos, que unos años después se convertirían en tendencia en la cultura afroamericana, tanto en el ámbito social como en el literario.

A pesar de que en el primer epígrafe ya hicimos un repaso por la historia del teatro afroamericano donde se demostró que la obra de la autora efectivamente estaba dentro de un canon literario muy específico, hubo una serie de obras literarias –no todas necesariamente teatrales– y una serie de autores –no todos ellos afroamericanos, ni siquiera estadounidenses– que tuvieron una gran influencia sobre Hansberry a la hora de crear *Una pasa al sol*. Por ello, en este capítulo dedicado al análisis de la obra se hace necesario un apartado en el que se examine la influencia que estas obras y/o autores tuvieron en la obra en la que nos centramos en esta tesis.

A partir de aquí y durante los siguiente cuatro apartados nos centramos en el análisis pormenorizado de *Una pasa al sol*. El tercer apartado correspondería al análisis de la estructura y al marco espacio-temporal de la época. Algo que llama la atención sobre la obra de Hansberry es que la autora no es, en ningún momento, específica con las fechas, ni con la fecha en la que ocurre la obra ni con la edad de algunos personajes. Por ello, en este apartado, y con el fin de entender mejor el contexto histórico y social que rodea a la obra y que ha acompañado a los personajes, intentamos acotar estas fechas. Así, también intentamos dar con las razones que pudieron llevar a la autora, tan específica con otros detalles, a dejar el marco histórico en el aire. Es también en este apartado donde se realiza un análisis del hogar de los Younger, comparándolo con el hogar medio en el gueto por aquella época. A pesar de que siempre se ha dicho que el

⁵ Se dará una explicación detallada de ambos términos a lo largo de las páginas de la tesis.

hogar de la familia protagonista de *Una pasa al sol* era una réplica exacta de las famosas *kitchenettes* del gueto de Chicago, demostramos que, aunque está fuertemente inspirado en estas, y la autora nos ofrece un retrato bastante realista, el apartamento que nos presenta Hansberry era superior, al menos en espacio, a la típica *kitchenette* de la época. Para terminar, se da una explicación al hecho de que la trama se desarrolle a lo largo de unas cuantas semanas pero la fracción de la vida de los Younger que se nos ofrece ocurra siempre en viernes o sábado.

Siempre que se realiza una edición crítica de una obra literaria, se suele incluir un análisis de los diferentes temas que trata la obra. Sin embargo, debemos tener en cuenta que estamos trabajando una obra de teatro escrita por una autora afroamericana y con temática directamente relacionada con los problemas del pueblo afroamericano. Uniendo esto al hecho de que, como hemos comentado anteriormente, en España no hay tradición literaria afroamericana, se hace indispensable incluir un apartado, tal como hemos hecho, en el que se explique al lector aquello que la autora intentaba transmitir, a la vez que se realiza un análisis de cómo era la situación socio-política que afectaba a cada uno de estos temas. Tras esto, incluimos un quinto apartado, que está fuertemente ligado al anterior, y en el que analizamos cada uno de los personajes de la obra así como la forma en la que los diferentes temas de los que hablábamos en el apartado anterior se expresan a través de ellos. Además, se realiza un análisis contrastivo entre algunos de los personajes, oponiéndolos por edad, sexo o clase social, mostrando cómo la represión hace mella en cada uno de ellos, pero expresada de diferente forma. Tras esto, se abre un apartado dedicado a analizar las diferentes técnicas dramáticas que usó la autora para ayudar al espectador a transportarse al mundo que tiene sobre el escenario. Algunas características como la luz o la música se usan para crear un ambiente que además ayude a comunicar los sentimientos de los personajes al espectador de una forma más

eficiente. Otros, como el lenguaje, demuestra además el compromiso de Hansberry tanto con el realismo como con la dignidad del pueblo afroamericano. Como muchos de los dramaturgos de su raza, se encontró ante el dilema de si hacer que sus personajes se expresaran con el dialecto propio del gueto de Chicago o falsearlo hacia un inglés más plano para así evitar la identificación del personaje afroamericano como una persona sin cultura ni educación. En este apartado explicamos qué llevó a Hansberry a decidir finalmente usar un lenguaje dialectal y cómo recurría a él también para mostrar diferencias entre los diferentes personajes.

Algo que nos ha llamado la atención durante el estudio para realizar esta tesis es la cantidad de diferentes versiones que hay de la misma obra. Aquí no solo distinguiríamos entre edición para representar sobre el escenario y versión cinematográfica. Hay diferencias más que evidentes entre las diferentes versiones para cine y/o televisión y también entre las diferentes ediciones publicadas para teatro. Por ello, se hace necesario dedicar el séptimo y último apartado del epígrafe dedicado al análisis de la obra a comentar el por qué de estas ediciones y versiones. Así, también explicamos por qué de entre las diferentes versiones publicadas hemos decidido usar para la traducción la que Vintage Books publicó en 1994.

Como hemos explicado anteriormente, hay muy pocos estudios publicados sobre el teatro afroamericano en España. Además de esto, son muy pocas las obras –no solo escritas por afroamericanos, sino incluso aquellas escritas por blancos que tienen como protagonistas a afroamericanos– que se han traducido al castellano. Sin embargo, esto no significa que esta tarea no se haya realizado nunca. Por ello, el quinto epígrafe de la tesis está dedicado a este tema. Por una parte, hacemos un recorrido histórico de las veces que el público español ha tenido la posibilidad de ver personajes afroamericanos sobre los escenarios. Aquí no solo incluimos obras escritas por afroamericanos, sino

también por autores blancos como Harriet Beecher Stowe, pues, como el lector podrá comprobar, hay ocasiones en las que el espectador creyó estar viendo una obra puramente afroamericana cuando en ocasiones incluso podríamos considerarlo una obra española. También se incluye la información sobre cuándo, dónde y el momento histórico-cultural que se vivía en España cuando estas representaciones estaban teniendo lugar. Esto nos ayuda a entender mejor el éxito o falta de este que tuvo cada obra.

Por otra parte, hacemos recuento de las obras de teatro con protagonistas afroamericanos que se han publicado en España. Como puede observar el lector, no hemos mencionado directamente “literatura afroamericana”, pues en algunas ocasiones se trata de obras que están escritas por autores blancos y en otras, tras una exhaustiva tarea de investigación, se ha llegado a la conclusión de que son obras españolas que se han querido hacer pasar por afroamericanas. También hablamos de alguna obra que en su origen realmente era creación afroamericana pero que, tras la traducción, resultó en un texto tan manipulado que poco tenía que ver con el original. En este caso, analizamos las posibles razones que pudo llevar al traductor a realizar una traducción tan alejada de la original. En todos estos ejemplos, se ofrece información sobre cuáles de estas obras llegaron a representarse en los escenarios, cuáles no –y las posibles razones por las que no–, no olvidando hacer mención a la acogida que llegaron o pudieron llegar a tener.

El sexto epígrafe de la tesis se correspondería con la traducción de la obra en sí. Como ya hemos explicado anteriormente, la falta de estudios sociales, históricos, políticos y literarios, así como la falta de obras afroamericanas traducidas al castellano, podría limitar enormemente el grado de comprensión del lector español hacia esta obra. Por ello, en este caso, resultaba totalmente necesaria una traducción anotada. Al tratarse de una obra tan rica en matices, en el momento de organizar las notas a pie de página se

podría caer en el error de incluir algunas que mostraran el punto de vista y la interpretación de la traductora. Por ello, las anotaciones incluidas han sido pensadas para aclarar conceptos e ideas que pudieran oscurecer el entendimiento por parte del lector, pero evitando siempre incluir aquellas notas que cercenaran la capacidad interpretativa del lector. En estas notas se ponen en conocimiento del lector diferentes hechos históricos, se explican detalles sociales, políticos, económicos y geográficos de los Estados Unidos y el Chicago de la época. También, en algunas ocasiones, debido al uso coloquial que se hace del lenguaje, no ha sido posible una traducción literal de alguna expresión. En estos casos se ha incluido una nota a pie de página en la que se incluye la expresión original y el significado y/o historia de esta. En todo caso, es importante que quede claro que la función de las notas en todo momento ha sido el de conseguir que incluso un lector español totalmente desconocedor de la situación que vivían los ciudadanos afroamericanos en el Chicago de la segunda mitad de los años 50 del siglo XX pueda entender los miedos, las ansias y la frustración de la familia Younger como un ejemplo del que podían llegar a sentir los paisanos de esta familia de ficción.

Algo que también es necesario aclarar sobre la traducción es la decisión que se ha tomado en cuanto al uso dialectal del lenguaje de los personajes. Es cierto que en el pasado, cuando se han realizados ediciones o versiones en castellano de obras – y sobre todo películas y series– en las que hay un personaje afroamericano, no era raro que este usara una forma de expresarse y un dialecto muy específico, mezcla, por alguna razón, del español de Cuba con ciertas características de otras zonas de Latinoamérica. Sin embargo, a día de hoy, afortunadamente, somos conscientes de que mostrar a personas de raza negra expresándose en este dialecto inventado es altamente ofensivo y racista. Por ello, los personajes de *Una pasa al sol* se expresan en un convencional castellano de

una forma que se ha tratado que sea tan coloquial como natural y sin alejarnos de la realidad lingüística de los años 50 del siglo XX. Sin embargo, y precisamente porque somos conscientes de que el dialecto era importante para Lorraine Hansberry, ya incluimos un apartado –mencionado anteriormente– en el que explicamos los rasgos lingüísticos que se pueden diferenciar en el original.

Para la realización de esta tesis se ha recurrido a diversos tipos de fuentes. Por una parte, y tratándose de un trabajo en el que se analizan diferentes autores y sus obras, se ha realizado una cuidada lectura y análisis de las diferentes piezas de teatro que se mencionan a lo largo de la tesis. Así, también se ha hecho lo propio con las biografías de los diferentes autores. Por otra parte, debido a la complejidad de *Una pasa al sol* y la compleja naturaleza de los temas que trata esta tesis, ha sido necesario el estudio de obras de diversos géneros: manuales de historia tanto estadounidense como española, manuales sobre teatro e historia del teatro tanto españoles como americanos y afroamericanos, documentos estadísticos, antropológicos y sociales, panfletos políticos, entrevistas, notas de prensa, ensayos de diversa naturaleza, anuncios, noticias de sucesos... También se ha realizado el visionado de diferentes obras de teatro, películas y series de televisión. Tan solo así se puede dar la visión de conjunto realista que requiere la edición traducida crítica de una obra tan compleja y rica como es *Una pasa al sol* y, a la vez, postular que sirva para que el teatro afroamericano, por fin, consiga hacerse un hueco tanto en los escenarios españoles como en manuales académicos. Esto nos ayudaría, sin duda, a entender mejor ese lado de la realidad estadounidense que tan desconocido nos resulta aún: la historia, vida, lucha, cultura y literaturas del pueblo afroamericano.

ESTUDIO CRÍTICO
DE
A RAISIN IN THE SUN.

1. Breve historia del teatro afroamericano.

1.1. Autores previos al *Harlem Renaissance*.

Existen teorías que defienden que las representaciones artísticas y teatrales afroamericanas tienen su origen en el mismísimo comienzo de la esclavitud en los Estados Unidos, pues los blancos solían obligar a los esclavos a cantar, realizar bailes y otras representaciones en los barcos esclavistas como forma de entretenerse y también para que los prisioneros hicieran algo de ejercicio (Jones, 16). El cirujano esclavista Alexander Falconbridge describiría esta práctica defendiendo que:

Exercise being deemed necessary for the preservation of their health, they are sometimes obliged to dance, when the weather will permit their coming on deck. If they go about it reluctantly, or do not move with agility, they are flogged...Their music, upon these occasions, consists of a drum, sometimes only with one head; and when it is worn out, they do not scruple to make use of the bottom of one of the tubs before described. The poor wretches are frequently compelled to sing also; but when they do so, their songs are generally, as may naturally be expected, melancholy lamentations of their exile from the native country. (Falconbridge, 23)

Sin embargo, en el comienzo de la historia de los afroamericanos como autores de teatro sigue habiendo mucha oscuridad. Los grandes esfuerzos por sacar a la luz estos textos y a estos autores a través de la investigación han estado, poco a poco, dando sus frutos y cada vez podemos disfrutar de más obras que permanecían ocultas, cuyos autores eran anónimos o incluso que se creían escritas por blancos. Evidentemente, un mundo en el que la capacidad de leer y escribir suponía a veces una sentencia de muerte para el individuo no era el ambiente propiciatorio para la creatividad literaria. Se estima que al final de la Guerra de Secesión el analfabetismo entre los afroamericanos excedía el 90%. En 1880 aproximadamente el 30% podía leer, y para 1890 los números ascendieron hasta alcanzar la mitad de los afroamericanos, cuota que aumentó hasta los dos tercios de la población afroamericana en 1910 (Hatch, 10). Por ello, no es de extrañar que el primer dramaturgo afroamericano del que tenemos, por ahora,

constancia, no apareciera hasta comienzos del siglo XIX y que tras esto las obras escritas por autores negros sean escasas hasta los años 20 del siglo pasado.

Según los datos de los que disponemos, el teatro afroamericano comenzaría, como no puede ser de otra forma, en Nueva York, el cual, gracias en parte a su puerto, era ya en el siglo XVIII una ciudad cosmopolita que recibía constantemente la llegada de inmigrantes procedentes de Europa y el Caribe. Para 1816, el número de afroamericanos libres había aumentado hasta los 10000 y estos habían conseguido convertirse en una nueva fuerza política. Entre ellos estaba William Alexander Brown⁶, un sobrecargo de barcos retirado de origen caribeño, quien pasaría a la historia como el dueño del primer teatro afroamericano. Su Tea Garden era uno de los pocos lugares de esparcimiento y reunión no relacionados con la iglesia a los que las personas de raza negra podían acudir (Harris, 78). Por cuestiones de espacio, no podemos analizar la historia de Brown como empresario teatral, ni los numerosos, y en ocasiones surrealistas, problemas a los que tuvo que enfrentarse por ser negro e intentar prosperar en un mundo de blancos. Sin embargo, sí que hablaremos de otra faceta de Brown, la de dramaturgo, así como de la obra que lo convirtió en el primer autor conocido de teatro afroamericano: *The Drama of King Shotaway*⁷, estrenada el 20 de junio de 1823 en el teatro de Brown.

Lamentablemente, no sobrevivieron copias de la obra, pero gracias a uno de los muchos programas que el autor, valientemente, repartió por toda la ciudad, sabemos que se trata de una dramatización de la insurrección Garifuna de 1795 en la isla de San

⁶ Como todo lo que rodea a su figura, el nombre de William Brown también resulta más aproximado que totalmente certero. Aunque la mayoría de los críticos apoyan la idea de que William era el nombre de este productor teatral, hay otros que se refieren a él como “James” o incluso como “Henry” (Hay, 238).

⁷ Hill defiende que pudiera estar basada en *The Carib Chief* de Horace Twiss, una obra de teatro de venganza sobre los caribes dividida en cinco actos y que se estrenó en Nueva York en noviembre de 1819 (Hill, 33).

Vicente contra los colonos⁸. Aunque, como decimos, no sobrevivió ningún guion para poder analizar la calidad literaria de la obra, sí sabemos que tuvo bastante éxito. Una de las razones fue la nota que Brown hizo adjuntar al programa y que aseguraba que estaba “founded on facts taken from the Insurrection of the Caravs [Caribs] in the Island of St. Vincent, Written from experience by Mr. Brown” (Hill, Errol, 34). Nadie pareció dudar de la veracidad de dicha nota, a pesar de que, tal como Hill apunta, es muy poco probable que Brown, quien, trabajó en un buque inglés, fuese realmente un “caribe”, sino más bien un negro libre que trabajaba con los soldados ingleses. Y su papel, más probablemente, fuese de testigo o incluso de ayudante de los británicos. Sin embargo, no necesitamos comprobar la calidad artística de esta obra ni si las afirmaciones de Brown en el panfleto publicitario eran reales, porque lo realmente significativo aquí es que en una época en la que la esclavitud aún era legal en Estados Unidos un hombre negro consiguió llenar su propio teatro de espectadores negros y blancos que se sentaron a ver una obra de teatro seria, escrita, puesta en escena y representada por negros y en la que se recrea cómo los caribes –recordamos, personas de color– se levantan heroicamente contra los blancos para acabar con el abuso que sufrían. Además, como la crítica Beth Turner defiende, puso al colectivo afroamericano en contacto con su propia historia y cultura (Turner, 2).

Aunque William Wells Brown⁹ (c.1814-1884) es más conocido por novelas como *Narrative of William W. Brown, a Fugitive Slave. Written by Himself* (1847) o *Clotel; or the President's Daughter* (1853), ha pasado además a la historia como el primer dramaturgo afroamericano en ser publicado gracias a su obra dramática *The Escape; or a Leap for Freedom* (1858). Brown, de cuyo padre solo se conoce que era

⁸ Esta insurrección fue provocada por la decisión de los colonos ingleses y franceses de expandir sus asentamientos hacia tierras donde habitaban los nativos negros, llamados “caribes”. Ante esto, los caribes se levantaron en armas para defender sus tierras.

⁹ Es importante no confundirlo con William Alexander Brown, autor de *The Drama of King Shotaway* y empresario teatral del que acabamos de hablar.

blanco, nació esclavo en Kentucky y, tal como cuenta en su autobiografía, consiguió escapar. Gracias a su inteligencia natural, capacidad de supervivencia y una infinita sed de conocimientos, se convirtió en un hombre increíblemente culto que dedicaría su vida a denunciar por Estados Unidos y Europa la situación de los afroamericanos a través de sus obras y de las numerosas conferencias que dio, apoyado por la American Anti-Slavery Society¹⁰. Un hecho insólito que caracterizaba las ponencias de Brown es que no eran discursos tradicionales, sino lecturas de una de las dos obras de teatro que escribió y que nunca llegó a ver representadas: *Experience; or How to Give a Northern Man a Backbone* (1856) y *The Escape; or A Leap for Freedom* (1858). Al igual que Lorraine Hansberry defendió en más de una ocasión, Brown parecía pensar que el teatro era la forma más directa de hacer llegar las necesidades de su pueblo a la gente. Lo cierto es que, además de un buen escritor, Brown debía ser un gran comunicador ya que, a pesar de no contar con la magia de un escenario ni de atrezzo y además encargarse él mismo de dar voz a todos los personajes, el escritor conseguía una atención insólita entre el público. Hay críticos como William Farrison que han llegado a defender que Brown conseguía embelesarlo hasta el punto de que este permanecía en silencio y dedicando toda su atención a la actuación de Brown durante hasta tres horas seguidas (Farrison, 118-9).

Aunque hemos dicho anteriormente que Brown escribió dos obras de teatro, la primera de ellas, *Experience; or How to Give a Northern Man a Backbone* (1856), nunca se llegó a publicar y por ello son pocos los detalles que conocemos. Sabemos que era una sátira que el autor creó para burlarse del Reverendo Dr. Nehemiah Adams, un predicador de Boston que en 1854, tras pasar tres meses en el Sur, publicó un libro

¹⁰ Asociación que buscaba concienciar a la sociedad sobre la necesidad de abolir la esclavitud. Daban diferentes paneles de conferencias por todo el país, en las que solían intervenir antiguos esclavos para conseguir un mayor efecto en el público blanco. Entre los conferenciantes era común encontrar a autores afroamericanos como William Wells Brown o Frederick Douglass.

titulado *A South-Side View of Slavery*, obra que defendía que la esclavitud era la situación más beneficiosa para las personas de color. En la obra de Brown, un clérigo es vendido por error como esclavo, experimentando en sus propias carnes la brutalidad de la esclavitud. Una vez que recupera su libertad, decide luchar contra el sistema esclavista. Su segunda obra, *The Escape; or A Leap for Freedom*, también fue creada en 1856, aunque no se publicaría hasta 1858¹¹ cuando se convirtió en la primera obra de teatro afroamericana de la historia en serlo. La trama transcurre en una plantación ficticia llamada Muddy Creek. En ella, una pareja de esclavos, Glem y Melinda, deciden escapar hacia Canadá y son perseguidos por su amo, el Dr. Gaines, quien está basado en el Dr. Young, antiguo amo de Brown. Brown se sentía orgulloso de su obra y la consideraba superior a la primera (Hill, 50), pero ello no evitó que fuera duramente criticada. Una de las principales críticas era hacia la estructura de la misma; la acusaban de ser desordenada y un tanto caótica. Sin embargo, Brown, para quien, recordemos, el teatro no era un fin sino un medio para concienciar sobre los horrores de la esclavitud, usó estas críticas a su favor asegurando que “as I was born in slavery, and never had a day’s schooling in my life, I owe the public no apology for errors” (ctd. Hatch and Shine, *Black Theatre, Play*, 36). Así, convirtió en una costumbre disculparse por sus errores estilísticos antes de comenzar la lectura, haciendo pasar por humildad y pudor lo que realmente era una estrategia que le hacía conectar de forma más directa con los abolicionistas blancos y que estos se sintieran más afectados por los horrores que narraba y que, tal como William Alexander Brown hizo en su día, aseguraba que él mismo había presenciado.

Sin embargo, las críticas que, para esta tesis, resultan más interesantes no son aquellas vertidas hacia la estructura de la obra sino hacia Cato, uno de los personajes

¹¹ La primera producción de la misma no se llevaría a cabo hasta 1971 cuando James Spruill la puso sobre el escenario del Emerson College, en Boston.

principales. Cato responde al prototipo de esclavo negro diseñado por autores blancos y que se podía observar tanto en narrativa como en los *minstrel shows*¹²: hombre negro, de gran tamaño, mente simple e infantil, manso y que vive para contentar y servir fielmente a su amo. Tanto su lenguaje vernáculo –y que contrasta con el lenguaje exageradamente poético y elevado de Glen y Melinda– como sus acciones –llega a delatar la fuga de sus compañeros para congraciarse con el Dr. Gaines– lo convierten en un personaje que a primera vista resulta ofensivo e inaceptable para los intelectuales afroamericanos y que incluso recientemente algunos críticos siguen acusando de ser usado para no alterar el *status quo* y ganarse al público blanco (Brown-Guillory, 108). Sin embargo, estos críticos parecen olvidar que, conforme la obra avanza, el personaje de Cato experimenta un giro inesperado. Aprovechando su viaje al Norte con el Dr. Gaines para capturar a la pareja fugada, Cato también escapa buscando su propia libertad, mostrando así al público blanco que ni siquiera los esclavos que a simple vista parecen más felices soportan vivir en la esclavitud. A pesar de los años que separan *The Escape* y *A Raisin in the Sun*, no dejan de ser curiosas el par de similitudes que encontramos entre ambas. Por una parte, ambas fueron criticadas por su estructura¹³ simple y pasada de moda. Por otra, tenemos a los personajes de Cato y Lena/Mama Younger, que a primera vista eran tan típicos que el público blanco podía reconocer fácilmente pero que en un momento determinado de la obra dan un giro inesperado que puede concienciar y alterar el *status quo* de una forma mucho más eficiente que cualquier personaje más innovador. Esto nos puede llevar a pensar que Brown, como Hansberry, hubiera podido incluir un personaje prototípico para que los espectadores

¹² Forma de entretenimiento muy popular en los Estados Unidos del siglo XIX. Solían consistir en números de variedades que mezclaban la comedia con la música y el baile. Se trataba de un espectáculo tremendamente racista en el que se mostraba a las personas afroamericanas -aunque en muchos casos los actores eran en realidad personas blancas con la cara pintada de negro- como seres simples, torpes, supersticiosos, que eran felices sin importar el maltrato constante al que los sometían los blancos.

¹³ Ya hemos mencionado que Brown usó su anterior estatus de esclavo analfabeto como disculpa. Sin embargo, esta excusa resulta realmente sospechosa a cualquiera que haya podido leer alguna de sus narraciones, que distan mucho de ser caóticas o desorganizadas.

blancos aceptaran mejor las revolucionarias ideas que presentaban en la obra, ideas que, de haber sido transmitidas a través de un personaje más atípico, hubieran sido menos convincentes.

Otro gran acontecimiento en la historia del teatro afroamericano llegaría en 1913 cuando se estrena *Star of Ethiopia*, del muy reconocido William E.B. DuBois (1868-1963) en el *Armor*, Nueva York¹⁴, para conmemorar el 50 aniversario de la Proclamación de Emancipación. Este sociólogo, historiador, activista y editor de la revista *The Crisis*¹⁵ llevaba ya algunos años luchando y escribiendo contra el racismo con ensayos como *Suppression of the American Slave Trade* (1896) o *Philadelphia Negro* (1899); sin embargo, hacía tiempo que se había dado cuenta, al igual que los autores anteriores y Hansberry, de que el teatro era un buen arma para enseñar a los afroamericanos el significado de su historia, además de educar a los blancos sobre la vida e historia del afroamericano. Decir que *Star of Ethiopia* era una obra de teatro propiamente dicha sería un error, ya que se trataba de un espectáculo variado en el que la narración y el diálogo eran escasos. El espectáculo se componía de seis escenas y en cada una de ellas se mostraba un momento de la historia en el que las personas de color, según DuBois, fueron protagonistas y mostraron al mundo su fuerza, valentía e inteligencia. En la primera escena se les veía creando el hierro; en la segunda, la idea de civilización; en la tercera, la fe y la religión; en la cuarta, se les ve humillados por la esclavitud; en la quinta escena luchan valientemente por la libertad y en la sexta la obra llega a su fin cuando el pueblo afroamericano consigue la total libertad e igualdad. Todo ello estaba acompañado de música y bailes llevados a cabo por un total de 350 personas entre actores, músicos, cantantes y bailarines. A pesar del rechazo inicial de la NAACP

¹⁴ En 1911 DuBois se la había enviado a la American Pageant Association, pero fue rechazada.

¹⁵ Revista oficial de la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People/ Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color), fundada en 1910 y que sigue activa en nuestros días. Se trata de una revista político-cultural que trata de educar en derechos civiles afroamericanos.

—esta desconfió y renegó del proyecto porque les parecía polémico y poco artístico a la vez— *Star of Ethiopia* estuvo en escena siete días, durante los cuales fue vista por más de 14000 espectadores (Hill y Hatch, 201). Tras los pases en Nueva York, la obra, para decepción de DuBois, se representó tan solo en otras tres ocasiones: en Washington (1915), Philadelphia (1916) y Los Ángeles (1924). Aunque artísticamente fue ridiculizada y a duras penas considerada una obra de teatro en sí, hubo también quien defendió las intenciones de DuBois —que no su talento artístico— como por ejemplo el *The Washington Bee*, que publicó que *Star of Ethiopia* era lo mejor que Washington D.C. había visto jamás:

[It] is a serious effort by our most distinguished scholar to use the drama in a large form to teach the history of our origin, to stimulate the study of history of the peoples from whom we have sprung, to ennoble our youth and to furnish our people with high ideals, hopes and inspiration. The influence of the drama on the life of a people is admitted by all writers on the subject to be very great. Not all our men and women of dramatic talent allow low vaudeville and semi-smutty skits to set the taste of our people for amusement. (Hay, 80)

En 1915 D.W.Griffith dirigió una película llamada *The Birth of a Nation*. Como es sabido, esta promovía abiertamente el racismo y mostraba a los afroamericanos como seres semihumanos, torpes, simples y sedientos de violencia, sexo y poder mientras mostraba a las familias blancas como víctimas de los abusos y al Ku Klux Klan como héroes. Para intentar contrarrestar el efecto que esta película tuvo, la NAACP decidió en 1916 organizar un concurso donde se elegiría la mejor obra de teatro escrita por un autor afroamericano. El premio, además de dinero, sería la producción de la obra. De entre todos los concursantes resultó ganadora Angelina Weld Grimké (1880-1958). Esta profesora de instituto, hija del conocido abogado y activista afroamericano Archibald Grimké, y sobrina de las activistas blancas antiesclavitud Angelina Grimké y Sarah Grimké, ya era conocida por sus trabajos como poeta, ensayista y autora de cuentos infantiles. Así, con el propósito de presentarse a este concurso, Gimké se iniciaría

también en el mundo de la dramaturgia con su obra de tres actos *Rachel*. La trama está centrada en una familia afroamericana de clase media, los Loving, y muy especialmente en la hija, Rachel, y su decisión de no tener hijos por miedo a que estos sean asesinados como su padre y su hermano o apaleados como su hijo adoptivo: “Why –it would be more merciful– to strangle the little things at birth” (Grimké, *Rachel*, 149). Con esta obra, producida por primera vez en Washington DC en 1916, Grimké se convierte en la primera mujer afroamericana en tener una obra de teatro representada públicamente. Sin embargo, y como era de esperar, la pieza, como posteriormente la de Hansberry, estuvo rodeada de controversia. Por una parte, se trataba de una crítica social: la acusaron de promover, a través de la decisión de la protagonista, la extinción de la raza negra. Ante esta crítica la autora aseguró que su única intención era conseguir que las madres blancas empatizaran con el dolor de las madres afroamericanas (Grimké, *Rachel, the play*, 51). En la obra, el personaje de Rachel llora que “And so this nation –this white Christian nation has deliberately set its curse upon the most beautiful– the most holy thing in life –motherhood” (Grimké, *Rachel*, 149). Este grito de desesperación por parte de Rachel parece respaldar de forma muy convincente la explicación de Grimké.

La otra crítica le vino por parte del mundo del teatro. Había una sección de intelectuales ligado a la NACCP, encabezada por Alain Locke¹⁶ (1885-1954), que creía que lo que realmente ayudaría al afroamericano era crear obras pensando únicamente en su valor artístico y evitando gran parte de la propaganda. Por ello, se opuso desde el principio a que *Rachel* ganara el premio, enfrentándose a la otra sección de intelectuales, encabezada por DuBois, que defendían que la principal razón del teatro afroamericano debía ser la propaganda política y social. Tras el nombramiento de Grimké como ganadora, Locke decidió desvincularse de la NACCP, originándose así

¹⁶ Filósofo, activista y escritor afroamericano que, durante su vida, tuvo un papel prominente en el mundo de la cultura y el arte americano.

las dos escuelas de teatro que seguirían luchando entre ellas por controlar el panorama artístico casi hasta la revelación de Hansberry como autora. A pesar de que, ciertamente, hoy día *Rachel* nos pueda parecer excesivamente melodramática, incluso un poco cursi por el uso que hace del lenguaje la protagonista, esta primera obra de la autora, que, tal como expresan algunos críticos, ha sido “neglected work” que “still awaits its full reassessment” (Hatch, “The Harlem...”, 220), introdujo ideas realmente innovadoras. El personaje de Rachel defiende posturas claramente feministas teniendo en cuenta la época, comenzando con la idea ligada a la trama principal de la obra: una mujer que, empujada por las circunstancias, decide sobre su cuerpo y sobre la maternidad. Rachel se adelantaría así 43 años a la Ruth de Lorraine Hansberry, quien, estando ya embarazada, toma por sí misma la decisión de abortar. Además, no se puede obviar la fuerte declaración de independencia de Rachel cuando dice de su prometido “I think a domineering man is detestable” (Grimké, *Rachel*, 157) antes de abandonarle. Por otra parte, Angelina Grimké inicia toda una tendencia en el teatro. Tras la producción de *Rachel* surgieron una serie de obras de teatro sobre los linchamientos escritas por mujeres afroamericanas, tendencia que se extenderá hasta los años 30 del siglo XX.

1.2. El *Harlem Renaissance*.

A pesar de que, como hemos visto, ya podemos encontrar obras de teatro escritas por afroamericanos en el siglo XIX, no sería hasta los años 20 del siglo XX cuando, gracias al movimiento político y cultural *Harlem Renaissance*, los afroamericanos empiezan a hacerse un nombre en el panorama teatral americano. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, si bien esta es una época floreciente, muchos de los nombres de los autores no vieron la luz hasta que nuevas investigaciones en los años 80 y 90 del siglo pasado los rescataron del olvido (Hatch, “Introduction”, 9). Uno de estos autores es Joseph Seamon Cotter Jr. (1895-1919), conocido en el mundo de la poesía y por ser hijo

del también poeta Joseph Seamon Cotter. Sin embargo, en junio de 1920 *The Crisis*, la revista de DuBois, le publicó una pequeña obra de teatro de un acto llamada *On the Fields of France*. En ella dos soldados americanos, uno blanco y otro negro, que están luchando en la I Guerra Mundial se encuentran muriendo el uno junto al otro. Durante estos últimos momentos de su vida en los que se hacen compañía mutua, comienzan a sentir una conexión que les hace darse cuenta, especialmente al blanco, de lo absurdo del racismo. Después de que ambos comiencen a tener alucinaciones en las que héroes famosos, tanto blancos como negros, aparecen ante sus ojos agarrados de la mano, al igual que están ellos, el soldado blanco se pregunta: “They stand hand in hand over there and we die hand in hand here on the fields of France. Why couldn’t we have lived like this at home?” (Cotter, 25). A pesar de que, ciertamente, la obra es un tanto simple y melodramática, no hay duda de que el autor sabe usar muy bien a su favor el sentimiento patriótico americano y que, de haberse llegado a representar y ser visualizada por los blancos, habría podido muy bien despertar el sentimiento de hermandad y unidad en muchos de ellos.

Uno de los autores más prolíficos del teatro afroamericano sigue siendo Willis Richardson (1889-1977). Nació en Carolina del Norte, donde vivió hasta que, tras la ola de violencia que se desató en 1898 debido a la aprobación de la ley que permitía a los afroamericanos votar, sus padres decidieron emigrar a Washington. Allí mostró desde muy joven grandes dotes para la literatura y comenzó a escribir desde muy pronto, animado, entre otros, por Angelina Grimké, quien fue su profesora en el instituto. El legado de Richardson se compone de 48 obras de teatro entre las que encontramos tanto piezas para niños como obras históricas o melodramas familiares. También escribió ensayos que se publicaron en *The Crisis*. Si antes decíamos que Angelina Grimké era un gran ejemplo del tipo de teatro que fomentaba la escuela encabezada por DuBois,

Richardson lo es de la escuela de Locke. Los personajes de Willis Richardson son personas que viven en un mundo difícil, y que por ello tienen que tomar decisiones que no siempre son acertadas. Richardson nos presenta seres humanos complicados, con problemas personales que obviamente están relacionados o agravados por el racismo y que se ven tentados a tomar el camino más fácil para solventarlos. No son obras abiertamente propagandísticas, ni héroes perfectos y virtuosos, sino seres humanos a quienes el sistema en el que viven ha corrompido pero que a la vez siempre muestran una gran dignidad. Es un tipo de trama y de personajes más parecidos a los que encontramos en *A Raisin in the Sun*.

Richardson además se muestra muy consecuente con detalles como el nivel cultural y el lenguaje de sus personajes, tratando de hacerlos lo más realistas posible; los personajes con un nivel cultural alto se expresan en un inglés americano muy normativo, mientras que aquellos con un nivel cultural más bajo lo hace en el mismo dialecto que los personajes del *minstrel show*. Ante las críticas por usar este tipo de habla, Richardson defendió que “The lives of the educated with their perfect language and manners may be shown as well as the lives and problems of the less fortunate who still use the dialect...we have learned the English language, but the dialect of the slave days is still the mother tongue of the American negro” (Richardson, *Propaganda*, 354).

De entre todas sus obras destacaremos *The Chip Woman's Fortune* (1923), no porque nos parezca de mejor calidad que cualquier otra de las que escribió sino porque fue la que le otorgó más notoriedad y además la que hizo historia en el teatro al ser la primera obra no musical escrita por un afroamericano que se representó en Broadway. La protagonista es Aunt Nancy, quien vive gratis con la familia Green a cambio de cuidar de la enfermiza señora Green. Cuando los Green empiezan a tener problemas económicos, Silas, el señor Green, amenaza con echarla a menos que comparta el dinero

que esta tiene escondido para dárselo a su hijo, Jim, una vez que este salga de la cárcel. Todo termina cuando Jim aparece, reparte el dinero y se lleva a su madre para comenzar una nueva vida.

Tal como es costumbre en sus obras, Richardson no tiene miedo de mostrar a sus personajes como seres humanos llenos de contradicciones y defectos; no siente la necesidad que parecían tener otros autores afroamericanos de la época de mostrar a sus personajes como seres incapaces de ningún mal. Jim ha estado en la cárcel por una actitud terriblemente violenta. Silas, al comienzo, se muestra dispuesto a echar a Aunt Nancy, una pobre anciana, a la calle. Aunt Nancy vive de los Green, sin embargo, y, aunque ve la situación tan desesperada en la que se encuentran, no les ofrece nada del dinero. Pero todos acaban tomando las decisiones correctas y mostrando amabilidad y solidaridad con los otros. Como vemos también, la historia elude mostrar el conflicto entre Silas y su jefe, quien se siente con el derecho de castigar a su empleado como si fuera un niño por algo que además no está relacionado con el desempeño de sus funciones en el puesto de trabajo, evitando así mostrar de forma explícita el dominio y maltrato que el hombre blanco aún ejercía sobre el negro. En vez de eso muestra la lucha de la familia por intentar conservar el empleo y sobre todo la necesidad de colaboración y hermandad entre la comunidad negra, representada aquí por la familia Green y la pequeña familia de Aunt Nancy, para sobrevivir.

También en 1923 surge la primera obra de teatro de una autora quien, aunque hoy día permanece bastante desconocida y olvidada, fue crucial para el teatro afroamericano durante el *Harlem Renaissance*: Eulalie Spence (1894-1981). Esta profesora, activista, actriz, escritora y directora nacida en las Indias Occidentales comenzó su carrera de dramaturga en los años 20, cuando se encontraba estudiando en la Art Theatre School. Muy activa en Harlem como educadora, voluntaria y artista, no

dudó en poner todo de su parte para formar el Kringwa Player¹⁷. Fue también en este grupo donde, muy a su pesar, tuvo un papel relevante que influiría en la historia del *Harlem Renaissance*. En 1927, *Fool's Errand*, una comedia escrita por Spence, ganó el premio Samuel French a la mejor obra reciente en un concurso llamado Little Theatre Tournament. La obra de Spence se había puesto en pie gracias al apoyo del Kringwa Player, como todas las de los autores pertenecientes al grupo. Por ello, DuBois creyó que los 200 dólares del premio debía ir de forma íntegra a la agrupación. Esta petición por parte del escritor hizo que la mayoría de los integrantes del grupo, entre ellos Spence, se enfrentaran y rompieran relaciones con DuBois, lo que acabó un tiempo después provocando la disolución definitiva del Kringwa Player. No era esta la primera vez que Eulalie Spence se enfrentaba a DuBois: desde el principio la autora se negó a escribir las obras de propaganda que el autor de *Star of Ethiopia* intentaba imponerle, defendiendo que estas no atraerían a los afroamericanos al teatro y que era preferible escribir sobre gente común y problemas comunes con los que el afroamericano medio podía identificarse.

En este sentido, y teniendo en cuenta además cómo trata en sus obras los temas de género, clase y dificultades económicas, podemos considerar a Spence, junto a Alice Childress, una antecesora de Lorraine Hansberry. Escribió 14 obras de teatro, de las cuales llegó a ver siete sobre los escenarios, muchas más que la mayoría de mujeres afroamericanas dramaturgas del siglo XX. Sin embargo, y a pesar de ello y de que ganó hasta cinco premios con diferentes obras, la autora nunca pudo vivir de sus textos; como ella misma confesó, la única vez que consiguió algo de dinero con su teatro fue cuando la Paramount Productions le pagó una miseria –no se ha especificado cuánto– por la

¹⁷ Compañía de teatro de Harlem fundada por DuBois con la colaboración de diferentes personalidades del mundo del teatro en 1926 y que permaneció activa unos tres años. El lugar de reunión era el sótano de una biblioteca situada en la calle 13 en Nueva York.

adaptación al teatro y cine de la novela *The Whipping*, de Roy Flannagan, en 1934 (Hatch/Shine, *Black Theater, Forty-Five*, 192).

Una obra que ejemplifica el tipo de teatro que hacía es *The Starter* (1923), su primera pieza. En ella vemos a una pareja joven de Harlem, Thomas y Kelly, preocupados intentando organizar económicamente sus planes de futuro. A través de ellos Spence denuncia cómo una mayoría de afroamericanos ve limitada su oferta laboral a empleos mal remunerados y con peores condiciones y cómo viven, al igual que Walter Younger en *A Raisin in the Sun*, soñando con una mejora que sienten que nunca llegará.

La crítica Elizabeth Brown-Guillory se refiere a Spence como “a daring vociferous woman playwright who might one day be credited with initiating feminism in plays by black women” (Brown-Guillory, 4). Aunque no podemos estar del todo de acuerdo con esta afirmación –recordemos a Angelina Grimké– es verdad que siguió pavimentando el camino que ayudaría a autoras como Lorraine Hansberry a crear personajes femeninos fuertes e independientes que no dudan en enfrentarse a los hombres para defender su punto de vista y sus necesidades. Un ejemplo es su personaje Hattie, de la obra *Undertow*, publicada por primera vez en la revista *Carolina Magazine* en 1929. Durante toda la obra vemos en Hattie a una mujer fuerte, especialmente para la época, que, tras conocer que su marido le es infiel, le deja muy claro que no está dispuesta a cumplir con lo que se espera de ella como esposa si él no empieza a cumplir como marido. En una ocasión en la que Dan, su esposo, le increpa que su comida no esté servida en la mesa, Hattie le responde: “Whar yuh bin, dat you ain’t had nuthin ‘tuh eat? You kain’t say, kin yuh?... Kep outa mah kitchen! Ah kep yuh supper till eight o’clock. Yuh didn’t come, and Ah’s throwed it out” (Spence, 195). Esta situación nos recuerda bastante a la escena en *A Raisin in the Sun* en la que Ruth, enfadada, le prepara

huevos revueltos a Walter a pesar de que este le ha especificado que los quiere de cualquier forma menos revueltos (Hansberry, *A Raisin*, 26).

Aunque, como hemos visto, nuevas formas de teatro afroamericano empiezan a aparecer, durante estos años 20 se siguen creando los tradicionales espectáculos musicales asociados a las personas de color, pero con el añadido de la dignidad y espíritu didáctico que ya inauguró DuBois con su *Star of Ethiopia*. Los dos autores que siguieron fomentando este tipo de teatro fueron Edward J. McCoo con su *Ethiopia at the Bar of Justice* (1924) y Frances Gunner con *The Light of Women* (1924). Poca información ha trascendido de Edward J. McCoo aparte del hecho de que era reverendo de la African Methodist Episcopal Church. Sin embargo, su espectáculo *Ethiopia at the Bar of Justice* gozó de bastante éxito en aquel momento. Mucho más modesta que la obra de DuBois, la de McCoo también presenta Etiopía como cuna de la civilización y, a través de la personificación de diferentes nociones como oposición, historia, opresión o justicia y diferentes lugares como Etiopía, Liberia o Haití, hace un repaso de todo lo conseguido por la gente de color.

La vida de Frances Gunner (1894- ?) es bastante más conocida, ya que tanto su papel como miembro de la rama de la NAACP que existía en la Universidad de Howard durante el tiempo que la autora estudió en la susodicha institución como su estudio “Employment Problems Among Negro Women in Brooklyn” la hicieron muy popular. Su obra *The Light of Women* –subtitulada “*A Ceremonial for the Use of Negro Groups*”– fue creada para ser representada en escuelas y congregaciones, pero acabó siendo también producida por la YWCA¹⁸ en Nueva Jersey en 1927. La obra *pageant*¹⁹,

¹⁸ Young Women’s Christian Association. Organización sin ánimo de lucro orientada al desarrollo de la mujer para que logre alcanzar puestos de liderazgo.

¹⁹ Este término hace referencia a espectáculos teatrales en los que lo principal es la música y el baile. No es necesariamente un *minstrel show*, pero el *minstrel show* por su naturaleza entra dentro de las obras *pageant*.

de Gunner, era parecida a la de DuBois y McCoo pero se centraba en los logros de la mujer afroamericana. Al igual que la de McCoo, hacía uso de la personificación de elementos como servicio, belleza o verdad. Y a través de estas personificaciones hacía un repaso de todo lo que diferentes mujeres afroamericanas, célebres y anónimas, han contribuido a la humanidad. Ambos autores, McCoo y Gunner, tal como hizo DuBois algunos años antes, pretendían con estas obras musicales llegar fácilmente al espectador afroamericano para darles a conocer su propio legado y conseguir despertar en ellos un orgullo y sentimiento de respeto hacia unas raíces y cultura con las que entonces no se sentían identificados y de las que muchos se avergonzaban. Aunque este tipo de teatro histórico didáctico tuvo su importancia, es evidente que no consiguió llegar a un espectro amplio de la sociedad. Sea como fuere, Hansberry, bastantes años después, aún sentiría la necesidad de abordar temas similares sobre la identidad y el aspecto racial a través de los personajes de Beneatha y Asagai en *A Raisin in the Sun*.

Sin duda alguna, si hay un personaje contradictorio y controvertido en el *Harlem Renaissance* ese es George S. Schuyler (1895-1977). Este escritor, crítico y editor que vivió en las calles de Nueva York entre 1922 y 1923 fue descubierto por Philip Randolph y Chandler Owen, dueños de la revista socialista *The Messenger*, quienes, asombrados por la capacidad argumentativa de Schuyler, lo contrataron para el periódico. Uno de los hechos más intrigantes sobre Schuyler es cómo una persona que se mostraba y escribía como un socialista/comunista radical en sus orígenes acabó derivando en el conservadurismo más férreo, llegando a oponerse a la ley por los Derechos Civiles de 1964 y a cualquier acción contra el Apartheid sudafricano. Sus artículos contra la racialización levantaron ampollas entre los intelectuales afroamericanos, que leían incrédulos cómo en su ensayo “The Negro-Art Hokum” defendía ideas como “the Aframerican is merely a lampblack Anglo-Saxon” o “Aside

from his color, which ranges from very dark Brown to Pink, your American Negro is just plain American” (Schuyler, “The Negro”, 405). Se mostraba además abiertamente en contra del *Harlem Renaissance* defendiendo que “[a]ll this hullabaloo about the Negro Renaissance in art and literature did stimulate the writing of some literature of importance...The amount, however, is very small but such as it is, it is meritorious because it is literature and not Negro literature” (ctd. Hatch, “The Harlem”, 215) En respuesta, Langston Hughes, de quien hablaremos más adelante, escribió otro ensayo llamado “The Negro Artist and the Racial Mountain”, que sería publicado en la revista *The Nation* y en el que animaba a los escritores afroamericanos a ignorar a Schuyler y no olvidarse de la herencia racial (Hughes, “The Negro”, 408- 412).

Aunque Schuyler es más conocido por sus artículos y su novela *Black No More*, en 1925 escribió una bastante desconocida obra de teatro que se publicó en *The Messenger* en enero del mismo año y que lleva por título *The Yellow Peril*. Se trata de una obra cómica que pretende satirizar la importancia que la sociedad da al tono de piel. Su protagonista, Corinna, una afroamericana de tonalidad muy clara, vive a todo tren gracias a los obsequios y la inocencia de un numeroso grupo de amantes afroamericanos obsesionados con la tonalidad de la piel de la chica. Esta obra no fue publicada en un volumen hasta 1996 y aun así ha seguido pasando bastante desapercibida, quizás debido a que, tal como defiende Ismael Reed en su introducción para *Black No More*, incluso años después de su muerte a Schuyler se le ha considerado un tabú en la literatura afroamericana.

También merecedora de ser comentada es *Plumes* (1927), de Georgia Douglas Johnson (1880–1966), poeta, importante figura del movimiento social y político del *Harlem Renaissance* y una de las primeras mujeres afroamericanas dramaturgas. Sus poemas fueron publicados en diferentes periódicos y revistas, entre ellas *The Crisis*. En

Plumes somos testigos de cómo la pobreza y la superstición dominan las decisiones de Charity, quien elige gastar el poco dinero que tiene en prepararle un extravagante funeral a su hija enferma en vez de ponerlo en manos de un médico que no le garantiza poder operarla con éxito.

Esta obra, de la que Espejo Romero asegura que “it is really a prodigy of simplicity, targeting moral relativism and cultural confrontation” (Espejo Romero, 335), nos presenta una historia en apariencia simple que muestra la situación trágica pero personal de una familia y con la que muchos afroamericanos podían conectar fácilmente. Sin embargo, y aunque es una obra bastante temprana y no tiene ni la complejidad ni el equilibrio que unos años después tendría *A Raisin in the Sun*, revela ciertos toques de ese espíritu de denuncia que intenta remover la conciencia del público poniendo en evidencia la pobreza económica y cultural del afroamericano de la época, una pobreza que les obligaba a tomar decisiones tan terribles como la que tiene que tomar Charity, quien ni siquiera tiene dinero suficiente para intentar salvar la vida de su hija y, en caso de que tales intentos salgan mal, enterrarla como le parece oportuno.

Otro de los tesoros perdidos del *Harlem Renaissance* es *Son-Boy* (1928), de Joseph S. Mitchell (1891-?), un autor y abogado de quien, pese a gozar de cierta popularidad en el teatro afroamericano durante los años 20 e incluso principios de los 30, poco sabemos hoy día. Además de *Son-Boy*, se le conoce otra obra llamada *Help Wanted* (1929), en la que los horrores que el Sur tiene preparado para las personas de color vuelven a tener gran protagonismo. El protagonista de esta obra es Leon, un hombre de color que emigró al Norte buscando una mejor vida. Ahora, con el comienzo de la Gran Depresión, no logra encontrar trabajo y vive con el miedo de verse obligado a regresar al infierno del que escapó en el Sur. *Son-Boy*, su primera obra y que, al igual

que la segunda, fue publicada por primera vez en el *Saturday Evening Quill*²⁰, está situada en un pueblo del Sur de los Estados Unidos y es un grito a la necesidad de protegerse y apoyarse entre afroamericanos. En ella experimentamos las reacciones de tres afroamericanos diferentes cuando el joven Son-Boy es falsamente acusado de haber entrado en el dormitorio de una chica blanca. Mientras Zeke, el padre, reacciona de forma asustadiza y sumisa –viva imagen del “tío Sam”–, la madre, Dinah –quien nos recuerda a Lena Younger de *A Raisin in the Sun*– se une a Joe, fiel amigo de Son-Boy, para enfrentarse a la masa de blancos que vienen a linchar al chico.

El *The Saturday Evening Quill* también tendría un papel importante en la vida de Alvira Hazzard (1899-1953), ya que fue esta revista la que publicó las dos obras de teatro que se le conocen. En la segunda, *Little Heads* (1929), somos testigos del desencanto de una mujer negra cuando, tras haberse sentido muy orgullosa de su amistad con una mujer blanca y rica, descubre que esta la ha invitado a una fiesta con la intención de que se vista con ropas de recolectora de algodón y entretenga al resto de invitados cantando espirituales. Sin embargo, es su primera obra, *Mother Liked it* (1928), la que nos parece más relevante comentar. Es una farsa cómica dividida en dos actos en los que vemos a un grupo de jóvenes enredar y desenredar líos amorosos en un café. La trama, aunque cómica, resulta simple y los personajes –de quienes, salvo por el supuesto príncipe, poco sabemos– son redichos y un tanto frívolos. Sin embargo, nos sirve para recordar que, aunque la esencia del teatro afroamericano hasta ahora –y en adelante– ha sido la de la lucha por la igualdad y la justicia, también aparecía de vez en cuando alguna obra destinada simplemente al entretenimiento, obra que tenía bastante éxito y permitía a los espectadores olvidarse por un rato de la realidad que les rodeaba.

²⁰ Revista conservadora publicada por un grupo de intelectuales negros entre 1928 y 1930. Gozó de bastante popularidad durante la época del *Harlem Renaissance*.

No ocurría lo mismo con las obras de May Miller (1899-1995), la mujer más publicada del *Harlem Renaissance*. Durante su vida, Miller escribió 100 obras de teatro para niños afroamericanos, segura de que “black children needed plays and skits about their own history and heroes” (Goldfarb/Wilson, 431). Además, creó textos folclóricos, históricos o feministas ambientados en lugares tan dispares como Estados Unidos, Etiopía, Haití o Sudán. Si bien es cierto que sus personajes pecan de no ser demasiado elaborados, la fuerza y claridad con la que la autora hace llegar los mensajes antisexistas y antirracistas lo compensa. Una de las obras más conocidas y que mejor representa el espíritu de May Miller es *Riding the Goat* (1929). En esta comedia, que es también una oda al respeto por la riqueza cultural del pueblo africano, vemos las contrariedades por las que pasa Carter, un joven médico recién llegado a un pueblo, cuando sus vecinos le ofrecen lo que para ellos es un gran honor pero para Carter una horrerada: presidir un desfile disfrazado y montado sobre una cabra. La esposa de Carter, Ruth, intercede, como la Ruth de Hansberry, enfrentándose a su marido y haciéndole ver la necesidad de pensar en el bien común, que es también la unión entre afroamericanos, independientemente de la clase social, para sobrevivir.

John Frederick Matheus (1887-1982) no fue, desde luego, el autor más exitoso ni popularmente conocido de la época del *Harlem Renaissance*. Sin embargo, la importancia que adquirió dentro de los círculos artísticos de la época, así como la innovación y relevancia de los temas de algunas de sus obras, lo hacen necesario en cualquier estudio sobre la historia del teatro afroamericano. Aparte de una ópera sobre Dessalines, libertador de Haití, Matheus llegó a escribir cinco obras de teatro, todas de un solo acto. A pesar de que la más alabada –principalmente debido a que la revista *Opportunity* le otorgó el premio a la mejor obra de teatro de 1926– es *Cruiter* (1926), que cuenta la historia de una familia sureña pobre que emigra al Norte para hacerse

cargo de uno de esos trabajos que quedaron libres durante la Guerra Mundial, es quizás más pertinente hablar sobre *Black Damp* (1929) por la innovadora idea que supone. La obra cuenta las últimas horas de un grupo de honrados mineros (dos afroamericanos, un americano blanco, un italiano, un polaco y un español²¹) quienes, tras una explosión que los tiene atrapados, recapacitan sobre sus vidas y muestran la hermandad que los une más allá de razas o nacionalidades. Con ellos está un corrupto policía blanco, el único que, irónicamente, sobrevive, y que había acudido a inculpar a los dos mineros negros por un asesinato que él mismo ha cometido. El mensaje esencial de la obra es que todos aquellos que, independientemente de la raza, se encuentran marginados necesitan unirse y luchar juntos. Esta idea es toda una novedad en un Harlem que se limita, normalmente, a diferenciar entre blancos y negros.

Si hay algo que caracteriza la escena artística de los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo pasado –y especialmente durante el *Harlem Renaissance*– es la multidisciplinariedad de muchos de sus artistas. Sin embargo, a veces, un artista resultaba tan competente y exitoso en un ámbito que el resto de su talento quedaba ensombrecido. Este es el caso de una de las personas más importantes en la escena teatral americana de la primera mitad del siglo XX: Ralph Coleman²² (1898-1976), apodado y premiado por la Negro History Week Committee de Boston como Mr. Theatre por todos sus logros como director, organizador y empresario teatral. Su momento culmen llegaría en 1935 cuando fue nombrado director de la célula del Federal Theatre Project²³ que se fundó en Boston, convirtiéndose en uno de los dos

²¹ Debido a la confusión que en Estados Unidos había, y sigue habiendo, entre los términos “Hispanic” y “Spanish” no podemos saber seguro si Matheus había realmente diseñado un migrante de España o de alguna zona de América latina. De cualquier forma, lo describe como “Spanish motorman”.

²² Es también conocido como Ralf Coleman.

²³ En 1935, para combatir el desempleo y la terrible crisis económica, el Congreso de los Estados Unidos, bajo la orden del presidente Franklin D. Roosevelt, creó un proyecto teatral, el Federal Theatre Project, para ofrecer un puesto de trabajo al numeroso grupo de gente desempleada relacionada con el mundo del teatro. La intención era organizar obras de calidad a muy bajo precio para que acudieran el mayor número

únicos directores negros a cargo de uno de estos grupos de teatro y el único que permaneció en su puesto durante los cuatro años que duró el proyecto, a pesar de los muchos problemas a los que tuvo que enfrentarse por ser negro y tener un puesto de tal responsabilidad. Sin embargo, Coleman también destacó como autor de teatro, creando dos obras originales: *The Swing Song* (1937), y su obra más aplaudida, *The Girl from Back Home* (1929), también conocida como *The Girl from Bama*. Esta última fue publicada por primera vez en el ya mencionado *Saturday Evening Quill* y puesta en escena, por supuesto, a través del Federal Theatre ese mismo año. La historia se centra en el fin de la tortuosa relación entre Della, una chica de pueblo que siente que ha perdido su honradez, y su novio Jazz, quien ha hecho su fortuna moviéndose sin moral por los bajos fondos.

A pesar de que, salvo Jazz, los demás personajes son un tanto simples, esta obra aporta nuevas visiones al teatro afroamericano. Aunque, como hemos visto anteriormente, no es nueva la idea de mostrar a afroamericanos criminales y corruptos, sí que es realmente novedoso arriesgarse a mostrar a personajes afroamericanos que actúan de una forma terrible porque ellos mismo lo han elegido así. Cuando en obras anteriores se mostraba a personajes de color obrando mal siempre se les colocaba en un contexto en el que fuera evidente que lo hacían así por culpa de la sociedad, o bien porque se habían corrompido o no habían tenido otra salida; además, lo común era que el personaje se arrepintiera y volviera “al redil”. Sin embargo, y aunque es lo que ocurre con el personaje de Della, no es así con Jazz. El joven se dedica al crimen y usa a las mujeres porque él mismo ha decidido hacerlo y no solo no se arrepiente sino que parece

de espectadores. Los artistas trabajaban por unos 24 dólares a la semana. Se diferenciaban entre agrupaciones formadas por negros y otras integradas por blancos. A pesar de que llegaron a haber hasta 22 células “de negros”, según Hatch (Hatch, “The Great Depression”, 315), tan solo dos estaban dirigidas por personas de color: la de Nueva York, dirigida por Rose McClendon, y la de Boston, dirigida por Ralph Coleman.

sentirse muy satisfecho con su vida. Aun así, Coleman no se olvida de “hacer justicia” asesinando al personaje para darle el único final que sabe que aplaudirá el espectador.

Si bien en la mayoría de estas obras, como hemos visto, se apela a la necesidad de mantenerse unidos como una comunidad, también hay alguna extraña gema en la que se reivindica el derecho a la individualidad y la libre elección y pensamiento; una de las más especiales es *You Must Be Bo'n Ag'in* (1930), de Andrew M. Burris (1898-c.1977). Nacido en Arkansas, Burris se unió al Harlem Experimental Theatre en 1930, un grupo de teatro especializado en producir obras escritas por afroamericanos.²⁴ A Burris se le conoce una novela, *Up North*, y cuatro obras de teatro: *This Is My Destiny*, *You're No Man*, *Black But Comely* y *You Mus' Be Bo'n Ag'in*. De todas ellas, tan solo esta última ha sido publicada. A esta obra además se le conocen tres producciones: la primera en la sede del Harlem Experimental Theatre en 1929, la segunda a manos del grupo Gilpin Players en el Karamu Theatre en Cleveland desde el 25 de febrero hasta el 1 de marzo de 1931 y la tercera surgió como premio del éxito de las dos anteriores, ya que debido a ellas fue elegida por el Interracial Committee para el Women's International League for Peace and Freedom para ser representada durante sus celebraciones del 14 de marzo de 1931. Aparte de las magníficas acotaciones y descripciones y de la complejidad y realismo de sus personajes, al parecer destacaban los arreglos musicales en la puesta en escena, que estaban a cargo de Ulyses S. Elam, y que fueron considerados de los mejores de la época, por encima de obras mucho más conocidas como *Run Little Chillun* o *Porgy* (Hatch/Hamalian, 127).

Por su temática folclórico-religiosa, *You Mus' Be Bo'n Ag'in* se considera una *church-folk play* y es la obra más larga y con estructura más compleja de las que hemos

²⁴ Su sede era el sótano de la misma biblioteca en la que solía reunirse el Krigwa Players. La fundadora del Harlem Experimental Theatre era Regina Adams, la bibliotecaria del edificio y antigua integrante del desaparecido Krigwa Players.

hablado hasta ahora, contando con tres actos, el primero de los cuales está dividido, además, en dos escenas. La trama está ambientada en un pueblo de Arkansas en 1900 y alaba el grito de independencia de una pareja trabajadora y honrada, Clem y Eliza, respecto a sus malintencionados e hipócritas vecinos. Estos quieren que la pareja formalice su matrimonio y se una a su iglesia para poder aprovecharse de la superior situación económica de ambos. El hecho de que una comunidad que tanto ha dependido tradicionalmente de la iglesia como la afroamericana aplauda una obra que se cierra con el héroe triunfalmente clamando “Dis heah house is my church an’my relijiún is right heah” (Burris, 199) nos muestra que algo realmente estaba cambiando en su forma de entender la religión, la identidad y la sociedad.

Otra personalidad de Harlem cuyo talento en otros campos eclipsó su carrera como dramaturga fue Mercedes Gilbert, quien, a pesar de haber tenido bastante éxito con sus obras en los años 30 del siglo XX, a día de hoy es más conocida por sus grandes trabajos como actriz y compositora de jazz. Como escritora publicó una novela, *Aunt Sara’s Wooden God* (1938), y se le conocen hasta tres obras de teatro: *In Greener Pastures* (¿?), *Ma Johnson’s Harlem Boarding Room* (1938) y la más aplaudida y que mejor ha sobrevivido hasta hoy: *Environment* (1931).

Tras oír a los personajes de Ralph Coleman en 1929 dejarnos claro que el futuro de cada individuo está condicionado por las decisiones personales y no de la sociedad y de la defensa del individualismo de Burris en *You Mus’ Be Bo’n Ag’in* (1930), Gilbert retorna a las pautas de lo que habíamos estado viendo que era la norma en el teatro afroamericano: una familia afroamericana formada por buenas personas no puede evitar contaminarse del ambiente corrompido que la rodea cuando se mudan a la ciudad y acaba sufriendo terribles consecuencias. La autora vuelve a defender que la única forma que tiene la comunidad afroamericana de salvarse es ayudándose unos a otros.

Environment sigue la misma tendencia de Burris de separar la obra en tres actos, el segundo de los cuales está dividido en dos escenas. A pesar de que la evolución de los personajes es demasiado brusca y precipitada y el tercer acto se siente poco maduro y hasta un poco pastoso, en general se trata de una obra bien escrita, amena y que, por supuesto, como ha sido tendencia desde el principio del teatro afroamericano y sigue hasta Hansberry, habla de aquello que podía afectar al afroamericano medio habitante de zonas urbanas de la época.

Un importante hito en la historia del teatro afroamericano ocurriría en 1933 con el estreno en Broadway de *Run Little Chillun* de Hall Johnson (1888-1970). Johnson, nacido en Georgia, empezó en el mundo artístico como músico, llegando a alcanzar tal fama que pudo montar su propio grupo coral, llamado The Hall Johnson Choir, y puso música a diferentes obras de teatro, como *The Green Pastures*, de Marc Connelly. Es considerado uno de los más importantes músicos corales de la época. Sin embargo, su mayor hito lo alcanza como autor dramático cuando su *Run Little Chillun* se convierte en la primera obra afroamericana comercialmente exitosa tanto entre blancos como personas de color. Logró permanecer cuatro meses sobre los escenarios de Broadway, lo cual fue un gran logro, teniendo en cuenta no solo que estaba escrita por un afroamericano sino que además el país se encontraba sumergido en la terrible depresión económica que arruinó la vida de tantas familias. Tras esto se estuvo representando a través del Federal Theatre Project de Los Ángeles desde 1935 hasta 1937 y después en muchos más sitios diferentes por todos los Estados Unidos.

En esta obra, Johnson mostraba el miedo y la desesperación que nace en una comunidad afroamericana cristiana y sureña cuando se instala en la ciudad un grupo de personas que adoran a dioses paganos y practican rituales religiosos africanos. El lector es testigo de cómo la comunidad se une más que nunca para conseguir la vuelta de los

“hermanos” que han dejado el seno de la iglesia, así como del mensaje desolador del autor, quien defiende que es imposible reconciliar las nuevas creencias cristianas que tanto han arraigado en su pueblo con las viejas tradiciones africanas. Sin embargo, no todo es desolación en la obra, ya que también mostraba a los afroamericanos como personas apasionadas y conscientes de su poder para cambiar la sociedad. En la obra encontramos personajes quienes, como el Walter Lee de Hansberry, se encuentran perdidos y otros como la Lena de *A Raisin in the Sun* a los que nunca se les agotan las esperanzas ni la fuerza para mostrarles a los primeros el camino de regreso al hogar y a la “familia”. Sobre esta, Kenneth Burke diría que: “*Run, Little Children* [sic], written from within by a Negro, Hall Johnson, brings out an aspect of the Negro symbol with which our theatre-going public is not theatrically at home: the power side of the Negro” (Burke, 361-2).

No podemos seguir adentrándonos en esta breve historia del teatro afroamericano sin mencionar a uno de sus mayores representantes, a la vez que importante inspiración para Lorraine Hansberry y su obra: Langston Hughes (1902-1967). Poco se puede aportar nuevo a la muy conocida biografía de Hughes. A lo largo de su vida, Hughes fue muy exitoso en casi todos los campos literarios, escribiendo poesía, novelas y teatro, además de ensayos y artículos periodísticos. El resto del tiempo lo dedicaba al activismo social y político. Una de las razones por las que Hughes es tan aplaudido es por las innovaciones que aportó a la literatura. Por ejemplo, fue uno de los primeros impulsores del “jazz poetry”, género que mezcla poesía con jazz y que fue realmente popular durante la época. También fue uno de los más destacados cultivadores del expresionismo en Estados Unidos. Al igual que John Frederick Matheus, creía que los afroamericanos, otras minorías y los blancos pobres estaban en la misma lucha y no dudaba en usar sus obras para transmitirlo. Sus innovaciones teatrales

no se limitan únicamente ni a la forma ni al contenido: también empleó una nueva escenografía tridimensional inspirada por los directores soviéticos Vsevelod Meyerhold (1874-1943) y Nilokai Okhlopov (1900-1966). Consiguió crear una nueva forma de escenario para su Suitcase Arena Theatre, el grupo de teatro que fundó (1938-1939) en Harlem, nunca antes vista en los Estados Unidos. A pesar del clamoroso éxito de Hughes, apoyado tanto por Locke como por DuBois, no pudo contar con el importante apoyo del Federal Theatre Project, que durante los años 30 había decidido evitar promocionar cualquier obra con contenido explícitamente racial (Hay, 26). Sin embargo, esto no le impidió convertirse en uno de los autores afroamericanos con más éxito de la historia.

En 1938 su *Don't You Want to be Free?* cosechó grandes éxitos. Dado que el Federal Theatre Project le había dado la espalda, el estreno se produjo en un *loft* de la calle 125 de Harlem y lo ponía sobre el escenario con la ayuda del Suitcase Arena Theatre. Cabe decir que lo de “sobre el escenario” es metafórico ya que la representación carecía de escenario, telones o cualquier tipo de iluminación especial. Siguiendo obras precedentes como *Star of Ethiopia* de DuBois, *Ethiopia at the Bar of Justice* de McCoo y *The Light of Women* de Frances Gunner, Hughes nos propone una obra histórica. Sin embargo, esta no muestra los logros de las personas de color, sino que se centra en los abusos y la opresión que han experimentado desde que fueron transportados a América. Los personajes no son individuos sino representaciones de diferentes tipos de individuos. Así, el narrador es *Young Man*, y los demás personajes responden a nombres como *A Girl*, *A Boy*... En toda la obra tan solo hay un actor blanco, que realiza el papel de todos los personajes blancos. Es una obra interactiva en la que el narrador habla directamente al público y constantemente les invita a participar haciéndoles preguntas o pidiéndoles su opinión. El subtítulo es “*From Slavery Through*

the Blues to Now- and Then Some! with Singing, Music and Dancing”, que ciertamente resume muy bien el contenido. Esta incorpora textos, poemas y canciones creados por el propio autor. Las canciones son en realidad poemas de Hughes, la mayoría anteriormente publicados en dos volúmenes diferentes: *The Weary Blues* (1926) y *Fine Clothes to the Jew* (1927) y suelen surgir como consecuencia de algún evento para mostrar el dolor emocional de los personajes.

El éxito que obtuvo en esta obra no cogería de nuevas a Hughes. En 1935, el dramaturgo ya había batido todos los récords en la historia del teatro afroamericano en los Estados Unidos con su obra *Mulatto*; y tal como comenta Espejo Romero, la obra seguiría ocupando ese lugar de privilegio hasta la aparición de *A Raisin in the Sun* (Espejo Romero, 712). *Mulatto* se estrenaría en Broadway en octubre y se mantendría sobre los escenarios durante un año tras el cual estaría otro más de gira por todo el país. El personaje que le da título es Robert, un joven mulato quien, tras pasar una temporada estudiando en el Norte, vuelve a la plantación donde se ha criado dispuesto a reclamarle a su padre blanco, el dueño de la plantación, el lugar de “hijo del dueño” que cree que le pertenece. Sin embargo, se da de bruces con la dura realidad y aprende, tanto él como los lectores y el público de Hughes, que a pesar de que la esclavitud había sido declarada ilegal hacía más de 60 años, en la práctica la vida de los afroamericanos sureños no había experimentado grandes cambios: los abusos, las humillaciones y la desigualdad eran algo con lo que estos tenían que seguir lidiando en su día a día. Se estrenó en Broadway en 1935 y estuvo en cartel durante 11 meses, llegando a los 373 pases.

1.3. El teatro afroamericano tras el *Harlem Renaissance*.

Si en los últimos años el público se había acostumbrado a la imagen del hombre afroamericano oprimido, los años 40 aportarán una versión maniquea de este tipo de personajes. El 24 de marzo de 1941 Richard Wright (1908-1960) llevaría a los escenarios de Broadway la versión teatral de su novela *Native Son*. Para la adaptación contaría con la ayuda de Paul Green (1894-1981), un precoz escritor²⁵ de novelas, historias cortas, poemas y ensayos. La adaptación al teatro de *Native Son* muestra por primera vez a un amplio sector del público blanco, que no había leído la novela, un prototipo de hombre negro que hasta entonces no les había sido mostrado: el hombre negro furioso y violento. Según Leslie Sanders, el estereotipo del “angry black” comenzaría con esta obra (Sanders, 16). El protagonista es Bigger Thomas, quien vive con su madre en unas condiciones muy parecidas a las de la familia Younger en *A Raisin in the Sun* en el South Side de Chicago. Casi por casualidad se inicia en una serie de crímenes de los que algunos blancos racistas disfrazados de aliados tardan en inculparle porque están convencidos de que todos los hombres afroamericanos son inocentes, tímidos y dóciles. El abogado que lo defiende intenta salvarlo de la pena de muerte asegurando al juez –y lanzando el mensaje al público– que si América no cambia y se esfuerza por derribar el racismo cada vez irán apareciendo más hombres afroamericanos furiosos y con sed de violencia como Bigger Thomas. Es imposible no ver el germen de Walter Lee Younger en Bigger Thomas. De forma mucho más comedida, por supuesto, Hansberry rescata esta tipología de hombre afroamericano enfadado creada por Wright para expresar cómo la vergüenza de no ser tomado en serio como un hombre adulto y el verse incapaz de mejorar su situación ni darle a su familia lo que merecen pueden acabar en una rabia difícil de controlar y puede llevar a

²⁵ A los 15 años le publican su primera historia corta en el periódico *Southern Register*.

cualquier ser humano a cometer los más grandes errores. En el teatro de los años 60 reaparecerá en esta figura, que acapararía gran atención en el teatro de Leroi Jones.

Otro de los autores que serían cruciales para abrir el camino a Hansberry es Theodore Ward (1902-1983), con su obra *Our Lan* (1946), estrenada en el Henry Street Playhouse. Ward, profesor, actor y guionista nacido en Louisiana de padre nacido en la esclavitud, vio su carrera despegar y acelerarse cuando en 1933 se muda a Chicago. Entre sus empleos más destacados está su puesto en el Federal Theatre Project, donde eventualmente comenzó a escribir sus propias obras de teatro. Tenía amistad y trabajó con los autores afroamericanos más prestigiosos del momento como Richard Wright o Langston Hughes. En *Our Lan*, Ward mostraba la traición de los blancos hacia los afroamericanos tras la época de la emancipación. Así, somos testigos de la desesperación de un grupo de afroamericanos libres que creen la falsa promesa del gobierno que les asegura 40 acres y una mula por hombre. El grupo se alza en armas y termina eligiendo la muerte cuando, tras crear una plantación próspera, les comunican que deben ponerla en manos de un terrateniente blanco para quien deberán trabajar. *Our Lan*, que, como la de Hansberry muestra la lucha del afroamericano por conseguir el sueño americano, tuvo un gran éxito, pero sufrió un duro revés al introducirla en Broadway en 1946; intentaron suavizar su carga dramática y revolucionaria y darle más sentimentalismo, llenándola además de tópicos sobre los afroamericanos e intentando acercarla a otras obras sobre afroamericanos escritas por blancos como *The Green Pastures* o *Uncle Tom's Cabin*. Entre los cambios más evidentes destaca la eliminación del sonido del cañón con el que se cerraba la obra original.

. Mención aparte, por su enorme influencia en la obra y vida de Hansberry, merece la actriz, dramaturga y novelista Alice Childress (1916-1994). En el Harlem de

1941 comienza su carrera como actriz y no sería hasta 1946 cuando despegaría como dramaturga. Además de destacar en el campo de la literatura, Childress realizaría un enorme trabajo como activista social y política. En 1949 estrena *Florence*, su primera obra, en St. Mark's Church, en Harlem. Aunque en un principio pareciera la típica obra perteneciente a la clase de realismo de protesta, muestra una imagen de la "mama" afroamericana nunca antes vista. Childress, sintiéndose frustrada por el papel de típica madre que siempre le tocaba desempeñar, consiguió escribir en una noche una pieza en la que la principal protagonista rompería con este tópico en el que incluso muchos autores afroamericanos caían. Su personaje tiene muchas características de la típica mama, pero estalla y se enfrenta a Mrs. Carter, una nortea blanca y liberal, para proteger los sueños e ilusiones de su hija. De esta forma, ante el espectador apareció una mujer con un aspecto totalmente estereotipado pero con un comportamiento, valentía y autodeterminación que resultaban insólitos. Con su obra mezclaba el teatro de protesta de DuBois con los métodos dramáticos de Locke, luchando por primera vez contra unos estereotipos que hasta entonces habían marcado a los personajes afroamericanos en su aspecto más cotidiano, impidiendo su realización como seres humanos reales. Marcó un antes y un después en la historia del teatro afroamericano, influyendo no solo en las siguientes generaciones sino también en autores que aparecerían poco después como Lorraine Hansberry, cuya Lena de *A Raisin in the Sun* no habría resultado igual sin la influencia de Childress. La misma Hansberry expresó en más de una ocasión su admiración por la autora.

El honor de ser la primera mujer afroamericana en estrenar una obra en Broadway que hoy relacionamos con Hansberry estuvo muy cerca de haber sido para la autora de *Florence*. En 1955 Alice Childress estrenaba *Trouble in Mind* en Harlem. La obra muestra los problemas que tiene un grupo de teatro afroamericano cuando intenta

poner sobre los escenarios una obra sobre linchamiento. Los productores blancos se niegan a que la representen en sus teatros a no ser que cambien la trama. Es realmente curioso cómo la historia de la obra se mezcla con la realidad: a Childress le ofrecieron llevar la obra a Broadway, y sin embargo los productores blancos le pusieron como condición cambiar la trama para que no diera una imagen demasiado negativa de ellos mismos. Childress se negó en rotundo. Esta negativa hizo posible que *A Raisin in the Sun* de Lorraine Hansberry se convirtiera en la primera obra escrita por una mujer afroamericana en llegar a Broadway (Perry, 72-3).

2. Biografía de la autora.

Lorraine Vivian Hansberry (1930-1965) nació en Chicago, E.E.U.U., en el seno de una familia afroamericana de clase media encabezada por Carl Augustus Hansberry y Nannie Perry Hansberry, ambos nacidos y criados en el Sur del país. En 1959, con tan solo 29 años, se convirtió en la primera mujer afroamericana en debutar en Broadway gracias a su conocida obra *A Raisin in the Sun*. Ese mismo año, además, ganó el New York Drama Critics' Circle Award, por la misma obra, convirtiéndose así en la primera persona afroamericana, la tercera mujer y la persona más joven que lo había ganado hasta ese momento. Para entender el valor de esta hazaña, la importancia literaria de Lorraine Hansberry, su impacto en la sociedad y literatura americana actual y los factores que la guiaron y dieron fuerza e inspiración para conseguirlo es necesario conocer de dónde proviene la autora y el contexto histórico, social y familiar en el que vivió.

George Perry, su abuelo materno, nació en la esclavitud. A los 12 años escapó a Nueva York, donde, anticipándose al futuro de Lorraine, trabajó en una compañía teatral. Siendo un hombre con inquietudes y con claras prioridades, invirtió en un tutor privado que le enseñara a leer y escribir. Un tiempo después, volvió a su Tennessee natal para pagar su propia libertad y la de su madre y allí, en Columbia, conoció a su esposa, Charlotte Organ, una mujer que, según la crítica Susan Sinnott, era medio negra y medio cherokee (Sinnott, 14). En Columbia George comenzó a trabajar como pastor de la Iglesia Episcopaliana Metodista Africana y juntos tuvieron y criaron a seis hijos, entre ellos Nannie Perry, la madre de Lorraine. Para George era de suma importancia que todos sus hijos fueran a la escuela y recibieran una buena educación. Por ello, apoyó y animó a su hija Nannie para que asistiera a la Universidad Agrícola de

Tennessee, logrando adquirir una educación muy poco común para una mujer afroamericana en aquella época.

Por su parte, el padre de la autora, Carl Hansberry, nació en Mississippi en 1895 también en el seno de una familia un tanto peculiar. El bisabuelo de la autora se identificaba con el nombre de William Hansberry, esclavo virginiano nacido de una esclava africana y el dueño de la plantación donde vivían. A los 15 años, su amo/padre lo vendió a otro terrateniente esclavista que respondía al nombre profético de Mr. Young²⁶. Al parecer, William tenía grandes destrezas como artesano (Sinnott, 10), lo cual lo convirtió en un valioso esclavo en la plantación y por lo tanto se ganó los favores de Mr. Young. Cuando en 1864 Mr. Young advirtió que la derrota del Sur en la Guerra de Secesión estaba muy próxima, pidió ayuda a William para enterrar todas las joyas, la plata y el oro de la familia. Con la guerra terminada y Mr. Young muerto, William Hansberry no perdió la oportunidad de recuperar las riquezas para invertir las luego en tierras y educación para sus diez hijos.

Gracias a este golpe de suerte, el abuelo de Lorraine, Mender Hansberry, se convirtió en uno de esos pocos afortunados afroamericanos que pudo ir a la Universidad. En Alcorn College conoció a la estudiante Ethel Frances Woodward, la abuela de Lorraine. Tras terminar sus estudios superiores se dedicaron a la enseñanza²⁷ y a educar a sus seis hijos, entre ellos Carl Hansberry, padre de la autora. Siguiendo los pasos de Mender, Carl se graduaría en Alcorn College en 1915. La época de graduación del padre de la autora coincidió con una de las grandes migraciones de afroamericanos dentro de los Estados Unidos. En 1914 había estallado la I Guerra Mundial, lo que detuvo la llegada de trabajadores inmigrantes desde Europa. Así, en el Sur los

²⁶ Profético por su parecido con “Younger”, el apellido de la familia protagonista de *A Raisin in the Sun*.

²⁷ La crítica Imani Perry asegura que Mender Hansberry, abuelo de Lorraine, llegó a ser profesor de historia en Alcorn College (Perry,4)

afroamericanos vieron la oportunidad de escapar de las terribles condiciones en las que vivían y optar a un futuro más próspero. De entre todas esas ciudades, Carl Hansberry eligió Chicago, quizás porque era considerada “benevolente” con los afroamericanos. En Chicago había más empresas en manos afroamericanas que en la mayoría de ciudades: el hospital Provident, el revolucionario periódico *Daily Defender*, un equipo de fútbol americano e incluso dos bancos, en uno de los cuales, Binga Bank, Carl encontró trabajo enseguida (Sinnott, 12-14). En 1916, un año después de haberse conocido, Nannie Perry y Carl Hansberry contraerían matrimonio.

Los Hansberry eran gente educada, elegante y que se sentían orgullosos de su raza y de su país; sin embargo, no ignoraban, porque lo sufrían en sus propias carnes, la terrible situación de desigualdad y desamparo en la que vivían los afroamericanos. Por ello, y conscientes de la importancia de la lucha grupal por el bien común, también se dedicaban al activismo pro derechos civiles de forma muy activa: eran miembros de la NAACP y Carl se comprometió con la Chicago Urban League, una organización que intentaba ayudar a los afroamericanos que migraban desde el Sur a adaptarse a la vida en la ciudad. La cultura de la pareja, junto con la gran visión para los negocios de Carl, hizo que la familia pronto prosperara y que su nivel de vida estuviera muy por encima del de la mayoría de sus compatriotas afroamericanos. A finales de los años 20 Carl poseía complejos de apartamentos que controlaba a través de su empresa Hansberry Enterprises y ejercía como *deputy marshal*²⁸ para el gobierno.

Paradójicamente, la Gran Depresión fue lo que terminó por lanzar el negocio familiar al mundo de los grandes negocios. Habiendo experimentado por sí mismo los problemas de los que adolecía la familia afroamericana en cuanto a la vivienda –aunque

²⁸ Agente que colabora con la seguridad del gobierno. Entre sus obligaciones está la de velar por la seguridad de miembros del gobierno, trasladar presos o proveer a testigos protegidos de una nueva identidad.

pertenecían al mundo de los negocios, se encontraban atrapados en el gueto donde la renta era alta y las condiciones insalubres— a Carl Hansberry se le ocurrió la idea de lo que bautizaría como *kitchenette apartment*. Realizó obras en sus complejos de apartamentos para convertir las antiguas viviendas en otras más pequeñas y económicamente asequibles hasta el punto de que un apartamento con cinco habitaciones se acababa convirtiendo en cinco apartamentos de una habitación o dos²⁹. Los apartamentos solían incluir una hornilla, una pequeña nevera y, al menos, una cama; el baño se situaba en el rellano y se compartía entre los vecinos. El apartamento de los Younger en *A Raisin in the Sun* es un ejemplo bastante realista de la *kitchenette*. En palabras de Mamie Hansberry, hija de Carl y hermana de Lorraine:

He [Carl Hansberry] struck upon the idea of the kitchenette. When he got an opportunity to buy a piece of property, he put little stoves and sinks into each one or two bedrooms [sic], and this is a kitchenette...He made quite a fortune during the depression because the white landlord simply couldn't collect the rent, and he could.

Things just grew from there. Most people were going broke. He was making quite a lot of money and set up our business. We had a maintenance crew and housekeepers, and his half-sister came as a secretary and my mother's niece was secretary and his half-brother was collector. He'd have to go collect from all the buildings from the housekeepers, and the housekeepers would collect the rest [from the tenants]. That grew and grew and things got better and better. (Cheney, 2)

Sin embargo, esta prosperidad no estaba exenta de controversia, críticas que, curiosamente, casi todos los biógrafos de Lorraine Hansberry evitan mencionar a pesar de lo que significaron en su vida y su obra. La mayoría de los críticos repiten de forma casi unánime la defensa de los Hansberry basada en que la *kitchenette* no nació con ánimo de lucro sino para ayudar a aquellos que no podían permitirse un hogar mejor y que la prosperidad económica derivada de ella se debió principalmente a que la familia cuidaba muy bien de la propiedad y las necesidades de sus inquilinos. Aquí evitaremos

²⁹ Por “habitación” no nos referimos solo al dormitorio sino también a la sala de estar o la cocina.

hablar de la intención con la que nació la *kitchenette*, puesto que es imposible conocerla realmente, pero sí nos parece necesario mencionar que la realidad de la vida en estas viviendas distaba mucho de ser la opción idílica que tantos críticos de la autora, así como Mamie Hansberry, parecen insinuar y defender.

En la obra *Black Metropolis*, estudio antropológico y sociológico sobre la experiencia afroamericana de principios del siglo XX, incluyendo el South Side de Chicago, sus autores, St. Clair Drake y Horace R. Cayton Jr., hablan de la *kitchenette* como una amenaza para la salud pública y la acusan de ser inmoral. También el autor Richard Wright, en su obra *Native Son* (1940), nos habla de las terribles consecuencias de vivir hacinados en estas viviendas. Sin embargo, extrañamente, una de las críticas más duras hacia la *kitchenette* vendría, años más tarde, de la propia Lorraine Hansberry. La problemática de la vivienda afroamericana quedaría por siempre reflejada en la primera obra de la autora, *A Raisin in the Sun*, donde vemos a la familia Younger malvivir en un hogar tan ajustado que el miembro más joven, Travis, duerme en el sofá de la sala-cocina y donde el amanecer va ligado a una lucha entre los vecinos por el uso del baño que comparten, como adivinamos en esta advertencia de Ruth a su esposo tras la negativa de este a levantarse de la cama: “All right, you just go ahead and lay there and next thing you know Travis be finished and Mr. Johnson'll be in there and you'll be fussing and cussing round here like a madman! And be late too!” (Hansberry, *A Raisin*, 25). Y es que, aunque Lorraine adoraba a su padre, el rápido enriquecimiento de la familia siempre fue algo que la avergonzó desde que comenzó a entender la situación.

Es importante mencionar que, a pesar de la prosperidad económica de la que gozaban los Hansberry, los padres de nuestra autora nunca olvidaron sus raíces. Por ello, aunque podían permitirse mandar a sus hijos a una buena escuela privada, decidieron llevarlos a una pública junto con los niños de su barrio, pertenecientes a familias pobres.

Con este gesto pretendían que sus hijos crecieran conscientes de la realidad que rodeaba a la mayoría de los afroamericanos, y con conciencia de clase, orgullosos de sus raíces y capaces de detectar la injusticia y luchar contra ella³⁰. Sin embargo, estas nobles intenciones no siempre fueron bien guiadas por los padres de la autora, quienes, en 1935, en plena Depresión, cuando la pequeña Lorraine contaba solo con cinco años, decidieron enviarla al colegio con un abrigo de piel de armiño que le habían regalado por Navidad. La emoción por el regalo se convirtió en pesadilla cuando sus compañeros del colegio la recibieron con violentas patadas y puñetazos que le destrozaron dicha prenda. Este incidente hizo que la relación de Hansberry con sus compañeros, que nunca la habían llegado a aceptar, empeorara hasta el punto de convertirla en esa niña silenciosa que vagaba por el colegio sola, observando y escuchando a los demás desde la distancia. Así, se despertaría un sentimiento en la autora que nunca llegaría a abandonarle del todo, el de ser una completa “intrusa” incapaz de encajar ni de ser “una más” en ningún ambiente.

Lorraine era rechazada por la sociedad estadounidense por ser afroamericana y por los afroamericanos por la buena situación económica de su familia. Años después, la autora reconocería que la trifulca por el abrigo supuso un importante acontecimiento en su vida, pues, aunque temía a sus compañeros, asegura, entendió, a través de sus actitudes, la dignidad, la fuerza y la lucha que había en las almas de los más desfavorecidos, llegando a admirar a aquellos que un tiempo antes la habían maltratado y cuya amistad finalmente se granjearía. Además, el pasarse la infancia observando a sus vecinos le serviría de inestimable inspiración y fuente de conocimiento para crear una familia como los Younger, muy alejada de la suya propia. Ya convertida en una

³⁰ Es importante conocer, para entender hasta qué punto los Hansberry se tomaban en serio el compromiso con la comunidad afroamericana, que una escuela “Jim Crow” del South Side de Chicago significaba malas instalaciones, profesores poco cualificados y un horario escolar que rondaba solo las tres horas al día. Lorraine Hansberry siempre haría alusión a ello cada vez que necesitaba explicar sus problemas con los números siendo ya adulta (Sinnott, 23).

famosa dramaturga, Lorraine hablaría de aquellos niños que, con la llave de su casa colgando del cuello, jugaban en la calle, independientes y desafiantes, a juegos a veces violentos y gozando de una libertad que a ella le estaba vedada y que más tarde plasmaría en *A Raisin in the Sun* a través de Travis, el miembro más joven de la familia Younger.

Otro punto de inflexión en la vida de la joven Lorraine llegaría en 1938, cuando sus padres tomaron la decisión de comprar, al igual que Lena Younger en *A Raisin in the Sun*, una casa en un “barrio blanco”. La casa en cuestión se encontraba en el 6140 de la South Rhodes Avenue, en un barrio llamado Washington Park, una “isla blanca” en medio de los barrios negros del South Side y que se encontraba muy cerca de la Universidad de Chicago. Por aquel entonces ya había precedentes de familias afroamericanas que se mudaban a estos barrios con la intención de darles un hogar mejor a sus hijos, a sabiendas de que sería una dura y peligrosa prueba. Muchos críticos defienden que lo que movió a los Hansberry a hacerse con la propiedad fueron los mismos problemas de espacio y salubridad que tienen los Younger en la obra. Sin embargo, en una carta al editor del *New York Times* en 1964 la autora asegura que formaba parte de una estrategia de Carl Hansberry y la NAACP para evidenciar las leyes que permitían la discriminación racial de Chicago (Hansberry, *To Be Young...*, 51). A pesar de que este tipo de segregación era ilegal en el Norte, muchos ciudadanos blancos buscaban la forma de evitar que “no-blancos” se mudaran a sus barrios. Es lo que se conocía como “restrictive covenant”, que no era más que un acuerdo privado entre los vecinos por el que se comprometían a no vender su casa a personas “indeseables”. Se calcula que en 1920 unos tres cuartos de las propiedades de Chicago estaban protegidas por estos “restrictive covenant”.

Así, hay al menos dos teorías sobre cómo Carl Hansberry consiguió comprar la

propiedad. Una de ellas defiende que tuvo la ayuda de varios blancos que apoyaban la causa, entre ellos un ejecutivo dedicado al mundo de los seguros y varios agentes inmobiliarios (Sinnott, 25). La otra defiende que se debió a que el anterior dueño de la propiedad tuvo problemas con la asociación de vecinos del barrio y decidió “vengarse” vendiéndole la casa a una familia afroamericana (Perry, 12). Sea como fuere, en el verano de 1938, la familia acabó instalándose en el que sería, por poco tiempo, su hogar. Tan pronto como se supo la noticia sobre quiénes habían comprado la propiedad, la asociación de vecinos, al igual que ocurrirá en *A Raisin in the Sun*, envió a una representante, Anna M. Lee, para denunciar legalmente a la familia e intentar echarlos. Los vecinos no solo lucharon por la vía legal contra los Hansberry sino que además los acosaron sin descanso de todas las formas posibles. Uno de los momentos más trágicos fue cuando una muchedumbre llena de rabia se concentró delante de la casa para asustar a la familia. No contentos con esto, lanzaron un ladrillo contra la ventana de la sala de estar, no solo rompiendo los cristales de la misma sino pasando a pocos centímetros de la cabeza de la joven Lorraine. A sus ocho años la niña no pudo soportar la tensión y perdió el conocimiento. Al despertar, se encontró con que la muchedumbre había desaparecido. No sería hasta un tiempo después cuando descubrió que aquel amigo de su padre presente aquel día en la casa y que convivía con ellos durante las temporadas en las que Carl se encontraba de viaje era en realidad un guardaespaldas armado y que aquel día se había visto obligado a sacar su arma y amenazar a los vecinos para evitar que entraran en la vivienda (Scheader, 21).

Tras el incidente, Nannie, la madre de Lorraine, se acostumbró a pasarse las noches en vela recorriendo la casa con una pistola en la mano y descubriendo por primera vez a Lorraine la valentía y ferocidad que habitaba en esa mujer que ella solía considerar superficial, elegante y débil. La situación se alargó hasta finales de verano de

aquel mismo año cuando la familia recibió una orden del juzgado que les obligaba a abandonar la casa. Sin embargo, esta lucha no fue del todo inútil ya que pasó a la historia como el caso *Hansberry v. Lee* y, tras ganar en el Tribunal Supremo en 1940, serviría de precedente y defensa para luchar contra las cláusulas que prohibían a los afroamericanos establecerse en barrios blancos.

Si bien es cierto que ya durante sus primeros años Lorraine experimentaría la hostilidad del mundo exterior y crecería sintiéndose marginada por los demás niños, e incluso ninguneada por su propia familia³¹, también lo es que la pequeña de los Hansberry tuvo desde muy joven la suerte de estar rodeada de un círculo intelectual y artístico que, sin duda, tendría un papel decisivo en su futura carrera como dramaturga. Debido al gusto de su madre, Nannie, por las artes y la cultura, la casa de la familia recibía las constantes visitas de diferentes personalidades como W.E.B. Du Bois, el músico Duke Ellington, el novelista Walter White o el actor Paul Robeson. Una de las más asiduas era la del poeta y activista Langston Hughes, quien, como explicaremos más adelante, tendría una gran influencia tanto en la vida como la obra de la autora. El republicanismo de Carl no le impedía tener una estrecha amistad con un hombre con una ideología política tan diferente como Hughes y solían encerrarse solos durante horas, incluso cuando había otros invitados, a conversar sobre diferentes temas.

Con todos estos antecedentes no es de extrañar que hacia 1940, cuando la autora contaba solo con diez años, Nannie Hansberry empezara a encontrar por la habitación de su hija pequeña no solo libros de poemas de Hughes –totalmente fuera del alcance de la comprensión de una mente de diez años– sino también numerosas cartas firmadas por la niña y dirigidas a personalidades políticas en las que les manifestaba su indignación

³¹ Sus hermanos, mucho mayores que ella, pasaron de verla como un juguete a verla como un estorbo una vez que empezó a crecer. Por su parte, sus padres solían estar demasiado ocupados para dedicarle todo el tiempo y cariño que la autora hubiera deseado: “Of love and my parents there is little to be written: their relationship to their children was utilitarian. We were fed and housed and dressed and outfitted with more cash than our associates and that was all” (Hansberry, *To Be Young...*, 48).

respecto a diferentes situaciones sociales. Sin embargo, no sería hasta 1944 cuando la joven autora escribiría por primera vez una obra de ficción³². Inspirándose en las historias sobre fútbol americano que le contó uno de los novios de su popular hermana Mamie, a la que una más que redondeada Lorraine solía admirar a la vez que envidiar durante la adolescencia, la autora de *A Raisin in the Sun* escribió una historia sobre un día de partido. A pesar de que Hansberry jamás había presenciado tal espectáculo ni sentía el mínimo interés por el deporte, logró captar la poética que rodeaba al evento de tal forma que, un mes después, el director del instituto Englewood, donde estudiaba, anunció por megafonía que ella había sido la ganadora del premio literario que organizaba el centro. La confianza de la joven autora en sí misma se iba reforzando a la vez que descubría su amor por el teatro y decidía que algún día le gustaría dedicarse a escribir obras dramáticas. Por entonces la joven Lorraine había comenzado a tener citas con chicos de su clase; uno de ellos la sorprendió llevándola a ver el musical *Dark of the Moon* de William Berney. Fue su primera vez en el teatro. La autora quedó fascinada y, tal como ella contó, comenzó a frecuentar el teatro con asiduidad.

Sin embargo, a la familia Hansberry aún le esperaba un duro golpe. Para finales de 1945 la salud mental de Carl Hansberry se estaba resintiendo. A pesar de que en teoría había ganado definitivamente el juicio Hansberry v. Lee, la realidad era que para los afroamericanos aún seguía siendo muy peligroso no ya vivir sino también acercarse a los barrios blancos. A esto se le suma una gran decepción con el mundo que le rodeaba; tanto Carl como Nannie eran grandes luchadores por la igualdad, pero a la vez tenían una gran confianza en el sistema estadounidense y creían que si los afroamericanos trabajaban duro y se esforzaban por ser ciudadanos modélicos los

³² Susan Sinnott defiende que un poco antes de esta fecha, con diez años, la autora ya había comenzado a escribir poemas e incluso historias sobre la gente que habitaba en los apartamentos *kitchenette* de su padre (Sinnott, 29); esto supondría el germen de *A Raisin in the Sun*. Sin embargo, no se han encontrado más fuentes o pruebas fiables de la época que lo demuestren.

prejuicios desaparecerían y tendrían acceso al mismo estilo de vida que los blancos. Sobre esta época Carl comienza a darse cuenta de que la realidad distaba mucho de esta idea y a creer que todo el trabajo y la lucha eran en vano. Las Hansberry Enterprises también se convierten en fuente de estrés: el Estado empieza a denunciarle por irregularidades en los apartamentos ya que, debido a su casi completa dedicación al activismo social, había dejado de lado sus obligaciones como casero. Para intentar devolver la salud a Carl y animados por la amistad que los unía con un dignatario mexicano, Carl, Nannie y Lorraine emprendieron un viaje a México. Durante este período parece que la salud del padre de la autora mejoró hasta tal punto que decidieron que había llegado el momento de emigrar y comenzar una nueva vida en un país que el padre de la dramaturga aseguraba que le había dado la oportunidad, por primera vez en su vida, de experimentar lo que realmente significaba ser un hombre libre, un hombre completo. En marzo de 1946, mientras Lorraine se encontraba en Chicago junto a su madre preparando la mudanza final, la familia recibió un telegrama desde México. Carl había muerto de un derrame cerebral. La familia se quedaría a vivir en Chicago y los hermanos de Lorraine, Carl Jr., Perry y Mamie, pasarían a encargarse de la empresa familiar.

Fue por esta fecha cuando Hansberry empezó a experimentar cierto desapego y antipatía hacia su madre, a quien, por aquel entonces, consideraba una persona vana y exageradamente femenina a la que en unas memorias no publicadas, tal como Cheney recoge, definiría como “product of robust semi-feudal backwardness” (Cheney, 9). Quizás fue este sentimiento –que se endulzaría con el tiempo– hacia su madre, unido a la pérdida de su padre, la razón por la que la autora, posiblemente en busca de una figura familiar adulta a la que aferrarse, empezó a sentir una gran admiración hacia su tío Leo Hansberry. Este profesor de Estudios Africanos de la Universidad de Howard –

quien acabaría teniendo una facultad en la Universidad de Nigeria con su nombre— puso a su alcance conocimientos sobre su herencia africana que la joven autora nunca hubiera podido soñar. Entre ellos figura la idea, muy controvertida en aquella época, de África como lugar donde surgió el primer ser humano, y la aún más controvertida idea que defiende, derivada de la primera, que todos los seres humanos tienen sangre africana. Este amor por África se puede ver claramente en sus obras, ya sea de modo general, como ocurre en *Les Blancs*, o en algún personaje en particular, como Beneatha y Asagai en *A Raisin in the Sun* o Candace y Monasse, ambos personajes de una obra que nunca llegó ni a publicar ni a titular pero que estaba inspirada en una conversación con un chico africano con el que solía pasar tiempo en la universidad. Estos nuevos conocimientos sobre la importancia cultural de su raza le dieron a Hansberry valentía y fuerza para matricularse en 1948 en la universidad de Wisconsin, un importante centro de estudios, considerado, por aquel entonces, para blancos.

De nuevo, la joven Lorraine experimentaría lo que significaba ser afroamericana en la sociedad estadounidense. Una vez aceptada en la Universidad de Wisconsin, el siguiente paso era encontrar una residencia de estudiantes en la que vivir, como es costumbre, dentro del campus. Sin embargo, desde la administración de la universidad le comunicaron que, debido a que se había matriculado en febrero³³, no disponían de sitio en ninguna residencia del campus para ella. Ante esto, Catherine Scheader defiende que, si bien Hansberry comenzó la universidad en febrero, sí que se habría matriculado con antelación en el sistema de hospedaje y que el comunicado no sería más que una excusa para evitar que una persona afroamericana se alojara dentro del campus (Scheader, 33). Debido a este percance, y con gran disgusto de su madre, Lorraine no tuvo más remedio que buscar alojamiento fuera del campus. Finalmente, se hospedaría

³³ El curso académico en Estados Unidos consta de dos semestres principales, “fall”, que suele comenzar en agosto y terminar en diciembre, y “spring”, que suele comenzar en enero y terminar en mayo. En un principio, febrero no es el mes más común para comenzar el semestre.

en Langdon Manor, una residencia que presumía de ser bastante cosmopolita y que contaba con una estudiante judía y otra hawaiana. Imani Perry defiende que tampoco aquí se lo pusieron demasiado fácil y que la autora tuvo que pasar por varias entrevistas e incluso una importante cena donde las propias compañeras decidirían si la aceptaban. A pesar de esto, es justo decir que, tras ser aceptada, Lorraine disfrutó de su estancia y, salvo un percance con una familia³⁴, se sintió incluida y querida.

Ya en Wisconsin, Hansberry comenzó estudiando Periodismo, aunque pronto lo abandonaría para matricularse en Artes Visuales. Durante su época en la universidad comenzó a involucrarse en labores activistas, llegando a unirse al Young Progressives of America, la rama del partido progresista de Henry Wallace³⁵ que se formó en el campus para apoyar la candidatura del político y donde conseguiría llegar a presidenta, un cargo de liderazgo para el que raramente pensaban en una mujer blanca, cuanto menos en una afroamericana. Además, su estancia en la Universidad de Wisconsin le permitió seguir nutriendo su fascinación por África, sus raíces y el movimiento panafricano que estaba comenzando a surgir con fuerza. Hansberry no solo tuvo la oportunidad de seguir aprendiendo a través de libros y clases, sino que además lo hizo a través de las relaciones de amistad con diferentes estudiantes africanos. Su sed por aprender sobre los nuevos líderes de África como Jomo Kenyatta o Kwame Nkrumah, antiguo alumno de su tío Leo, estaba marinada con los ritmos tribales que aprendió a cantar y bailar y que en el futuro incluiría en alguna de sus obras como *A Raisin in the Sun* o *Les Blancs*.

³⁴ Lorraine entabló una gran amistad con una chica blanca llamada JoAnn, hasta el punto de que decidieron que compartirían habitación durante el segundo curso. Cuando los padres de la chica se enteraron, se lo prohibieron rotundamente. Según Perry, a pesar de que Lorraine sabía que JoAnn no tenía nada que ver en el asunto, esta decisión le afectó más de lo que quería mostrar a su amiga y la hizo ser, por primera vez, consciente de que no todos los blancos que iban de liberales y tolerantes lo eran realmente (Perry, 33)

³⁵ Henry A. Wallace fue un político estadounidense que ocupó los cargos de Secretario de Agricultura (1933-1940), vicepresidente de los Estados Unidos (1941-1945) y Secretario de Comercio (1945-1946). Además, en 1948 se presentó como candidato del Partido Progresista, planteando medidas como mantener relaciones con la Unión Soviética, terminar con la Guerra Fría, establecer un seguro universal de salud, combatir la segregación racial y dotar a los afroamericanos del derecho pleno de voto.

También acaeció en esta época el despertar real de su talento artístico. La autora, en numerosas entrevistas, comentaba que esto sucedió justo antes de su decimoctavo cumpleaños cuando acudió al teatro de la universidad para ver *Juno and the Paycock* (1924), de Sean O'Casey. Mientras veía representadas las injusticias sufridas por los irlandeses en la obra, la autora comprobó que había gran similitud entre estas y las que los afroamericanos habían padecido y seguían experimentando³⁶. Tal como expresaría más adelante, la obra de O'Casey entraría en su conciencia y se quedaría allí para el resto de su vida. Tras esta primera experiencia dramática en la universidad, Hansberry se convertiría en una asidua al teatro. Además, y movida por este despertar literario, estudiaría a autores como Strindberg o Ibsen y obras como *Black Folk Then and Now*³⁷ de W. E. B. Du Bois. La misma Hansberry declararía sobre esta época: “I was intrigued by the theatre. Mine was the same old story –sort of hanging around little acting groups, and developing the feeling that the theatre embraces everything I like all at one time” (ctd. Cheney, 11).

Otro acontecimiento importante que ayudaría a formar el carácter de nuestra escritora ocurriría en 1949. La Universidad de Wisconsin tenía un acuerdo con la de Guadalupe, Méjico, mediante el cual Hansberry, junto con otros estudiantes, pudo pasar un verano en la pintoresca población de Ajijic realizando un curso de arte. Entre todos los artistas, escritores, bailarines y actores se encontraba el pintor Carlos Mérida, que ejercía de profesor de artes plásticas. Mérida era un artista orgulloso de su sangre indígena, que representaba en sus obras las costumbres de sus ancestros, pero adaptándolas a su propia realidad y reinterpretándolas para el siglo XX. Para Lorraine, una joven afroamericana aspirante a escritora que ya había empezado a sentir una gran

³⁶ Sobre la influencia de Sean O'Casey en la obra de la autora se hablará en la sección en la que se analiza la influencia de otros autores en la obra de Hansberry.

³⁷ Ensayo sobre la época de la Reconstrucción americana en la que Du Bois lleva a cabo un importante análisis histórico, político y económico sobre la situación de los afroamericanos.

curiosidad por sus propias raíces, el conocer a un artista consagrado que no solo se sentía orgulloso de unas raíces que tantos intentan simplificar, sino que además las usaba de base para crear sus obras, supuso toda una revelación que, sin duda, influiría en su vida personal y profesional.

Sin embargo, y a pesar de todas las experiencias que vivió allí, Lorraine no se sentía satisfecha con los cursos que la Universidad de Wisconsin le ofrecía. Había comenzado con una gran ilusión y adquirido conocimientos que cambiarían su vida para siempre, pero su época académica estuvo también llena de decepciones, en parte debido a su idealización de dicha institución en los años previos y en parte debido a las numerosas barreras que fue encontrando en el camino. Un ejemplo más que ilustrativo fue un innmerecido suspenso en una asignatura relacionada con el diseño, asignatura con la que la autora se sentía realizada. Tras revisar su trabajo con el profesor que la impartía, este le confesó abiertamente que su trabajo estaba por encima de la media de los que había recibido pero que no quería animar a una joven negra a dedicarse a un campo en el que fracasaría, al estar dominado por blancos. Así, en enero de 1950, tan solo dos años después de haber comenzado, Hansberry dejaría la universidad y volvería a Chicago con su madre. Pero se llevaría con ella todo lo aprendido y experimentado, así como el recuerdo de la gente que conoció allí y las circunstancias por las que cada uno de ellos pasaron. Fruto de todo esto nacería, por ejemplo, una pequeña parte de su autobiografía *To Be Young, Gifted and Black* que titularía “All the Dark and Beautiful Warriors”, donde encontramos a la propia autora escondida tras el nombre de Candance. Así mismo, también podemos, quizás, ver el esbozo de los que serían Beneatha y Assagai, personajes de su futura obra *A Raisin in the Sun*.

Tras probar suerte estudiando arte en el Roosevelt College y el Art Institute of Chicago, Lorraine acabaría decidiendo hacer realidad uno de sus grandes sueños: vivir

en Nueva York. Aunque su meta era Harlem, debido a los problemas de espacio en la zona acabó mudándose al East Side antes de instalarse de forma más estable en Greenwich Village. Durante esta época seguiría intentando encontrar su lugar dentro de lo que estaba marcado como aceptable para una joven de buena familia y volvió a probar suerte tomando clases en la New School for Social Research³⁸, una aventura académica que duraría dos meses. Sin embargo, aunque no parecía estar hecha para el mundo académico, su lado creativo y socio-político empezaban a florecer. Durante todo ese año tomó un seminario sobre África impartido por el mismísimo DuBois. Además, escribió diferentes artículos para la revista de Young Progressives of America y consiguió que le publicasen un texto literario por primera vez desde que ganara aquel premio a los 14 años. Una revista abiertamente de izquierdas llamada *Masses and Mainstream* aceptó publicar su poema “Flag from a Kitchenette Window”, en el que vemos una conexión tanto con *A Raisin in the Sun* como con *The Sign in Sidney Brustein’s Window* y que nació como una crítica a la frivolidad de las celebraciones por la libertad durante el Memorial Day en medio de la era del Jim Crow sureño y los guetos del Norte. Muy acertadamente, Imani Perry señala la influencia en este poema de la poeta Gwendolyn Brooks y su “Kitchenette Building” (Perry, 44).

En 1951 la autora se convertiría en el miembro más joven de la comprometida y controvertida revista *Freedom* de Paul Robeson. Durante su primer año, los artículos de Hansberry se volvieron indispensables para la revista, y así la autora, que no dudaba en viajar a cualquier parte del mundo donde se estuviera produciendo un acontecimiento que pudiera ser del interés de sus lectores, logró convertirse en editora asociada en un año. Algunos de sus trabajos más populares fueron acerca de un viaje a Mississippi para

³⁸ Universidad situada en Greenwich Village, fundada por intelectuales progresistas en 1919. En un principio se especializaba en estudios sociales, filosofía e historia. Entre las celebridades del mundo de la cultura que se formaron en esta universidad encontramos nombres como Tennessee Williams, Jack Kerouac o James Baldwin.

intentar detener la ejecución de un joven afroamericano llamado Willie McGee³⁹, sobre los juicios comunistas en Foley Square⁴⁰, o su viaje en 1952 a Montevideo para ofrecer apoyo a Paul Robeson, a quien el gobierno, finalmente, había retirado el pasaporte en marzo –a la misma Hansberry se lo retirarían unos meses después. Durante los cinco años en los que la autora trabajó para *Freedom*, escribió más de 22 artículos sobre África, las mujeres y los problemas sociales tanto de Nueva York como del resto del país. Además, escribió fuertes críticas a diferentes programas de televisión, como por ejemplo *The Beulah Show*, por la denigrante y estereotipada representación que hacían de los afroamericanos. Sobre este programa escribiría: “The false and vicious impression... is no accident. The longer the concept of the half idiot, sub-human can be kept up, the easier to justify economic and every other kind of discrimination, so rampant in this country” (Hansberry, “Negroes”, 7)

En 1951, mientras asistía a una manifestación contra la exclusión que los afroamericanos estaban sufriendo por parte del equipo de baloncesto de la Universidad de Nueva York, conoció a la única persona con la que se uniría en matrimonio, Robert Nemiroff. Nemiroff era un estudiante blanco y judío hijo de una pareja de inmigrantes rusos⁴¹ que habían prosperado hasta el punto de contar con varios restaurantes en la ciudad. Robert había pasado por un breve matrimonio antes de conocer a Hansberry; sin embargo, parece que esta primera decepción no lo desanimó para entregarse a esta nueva relación en cuerpo y alma. Por su parte, Hansberry no lo tenía tan claro, o así lo podemos entender leyendo uno de los mensajes que le escribió a Nemiroff cuando la

³⁹ Willie McGee fue un afroamericano de Mississippi sentenciado a muerte en 1945, acusado de haber violado a una mujer blanca. Tras solo dos minutos y medio de deliberación, y sin pruebas, el jurado, compuesto únicamente por blancos, decidió que era culpable. Su caso generó una gran controversia y McGee fue apoyado y defendido por celebridades del momento como William Faulkner, Paul Robeson o Albert Einstein, así como por diferentes instituciones internacionales. McGee sería ejecutado ocho años después, en 1951.

⁴⁰ Una serie de juicios llevados a cabo entre 1949 y 1958 durante los cuales fueron juzgados más de 144 líderes del Partido Comunista de los Estados Unidos acusados de conspirar contra el gobierno. A pesar de la falta de pruebas, más de 100 de los acusados fueron condenados.

⁴¹ Su madre había sido investigada por el FBI y catalogada como “fanatical communist” (Perry, 65)

pareja ya había estado saliendo durante un año: “I have finally admitted to myself, that I do love you” (Sinnott, 62). Tras estas palabras se esconde una realidad que durante años tanto la familia de Hansberry como la mayoría de los críticos han intentado evitar: Lorraine Hansberry era homosexual.

La homosexualidad de la autora siempre pareció un tema tabú por el que algunos críticos pasaban de puntillas mientras otros, apoyados por familiares como Mamie, hermana de la autora, intentaban hacer callar a fuerza de enfatizar y exagerar el amor existente entre Lorraine y su esposo. Realmente no hemos tenido acceso a información totalmente fehaciente hasta 2018, cuando Imani Perry, a la que han permitido acceder a los archivos y cartas de Lorraine en los que se probaba su homosexualidad, publicó la última biografía de la autora. A pesar de que, antes de Nemiroff, Lorraine parece haber estado prometida a otro hombre,⁴² Perry señala que Hansberry podría haber comenzado a darse cuenta de su homosexualidad siendo aún muy joven y señala a una dedicatoria exageradamente cariñosa en su agenda del instituto por parte de una compañera (Perry, 25). Si bien esta interpretación es bastante libre y abierta y la nota podría simplemente ser un ejemplo del exagerado dramatismo con el que tantos adolescentes expresan su cariño por sus amigos, por la vida de Lorraine pasaron algunas mujeres con las que tuvo –antes, durante y después de Nemiroff– relaciones importantes. Entre ellas Perry nos habla de Renee Kaplan, la profesora de escuela Ann Grifalconi, Molly Malone Cook, quien estuvo con Lorraine durante los años que esta escribió *A Raisin in the Sun* y con quien terminó seguramente a finales de los 50, y de Dorothy Secules, una mujer blanca, rubia y de ojos claros que se dedicaba al mundo de los hoteles y con quien mantuvo una relación desde

⁴² Este hombre respondía al nombre de Roosevelt Jackson, según Perry, a quien Lorraine admiraba gratamente por ser el líder de la Labor Youth League pero que era oportunista y no siempre bien intencionado, un habitante de Harlem cuya adicción a la heroína hizo que Lorraine perdiera el piso en el que vivía de alquiler (Perry, 61).

aproximadamente 1960 hasta el final de la vida de la autora. Además, Perry encontró una lista “I like/I hate” en una entrada en el diario de la autora fechada el 1 de abril de 1960 y en la que en ambas columnas incluye “My homosexuality” (Perry, 95). También sabemos que la autora perteneció a una asociación prolesbianas llamada “Daughters of Bilitis”. Debido a lo peligroso que era ser homosexual en aquella época y la importancia de mantenerse en la clandestinidad, no ha quedado registro sobre las fechas en las que Hansberry fue miembro de esta asociación. Tan solo podemos asegurar que la asociación se formó en 1955 y que Perry defiende que Lorraine fue miembro durante los primeros años.

A pesar de las dudas de la autora, la pareja acabó prometiéndose. De una carta que Lorraine envió a Edythe, su mejor amiga de la época de la Universidad de Wisconsin, podemos entrever que la autora podría no haber estado todo lo ilusionada que se espera con tal evento. En ella, Lorraine se dedica a contar a su amiga todo tipo de detalles y nimiedades sobre su vida, para tan solo al final añadir “supposed to get married about September” (Perry, 60).

El anuncio de la boda supuso un gran descanso para Nannie Hansberry, quien no aprobaba la vida de una Lorraine soltera y sin nadie que la supervisara en Nueva York y llevaba desde antes de conocer a Nemiroff presionando fuertemente a su hija para que eligiera entre casarse o volver a la casa familiar. Tan solo dos años después, en junio de 1953, la pareja se casaría, contando con el total consentimiento de ambas familias a pesar de la diferencia racial y de que el matrimonio interracial aún era ilegal en 30 estados del país. Tras casarse, la pareja se mudó a Greenwich Village. Hansberry abandonó su trabajo en *Freedom*, aunque siguió realizando colaboraciones esporádicas y utilizando su pluma para luchar contra las injusticias. Por esta época comienza a publicar diferentes artículos para la revista de temática lesbiana *The Ladder* bajo las

siglas L.H.N. En uno de esos artículos, curiosamente, se lamenta de que el matrimonio sea la única alternativa que tiene la mujer. Hansberry también usó su talento literario para poder contar en *The Ladder* aquellas historias sobre amores y rechazo homosexual que no se atrevía a publicar bajo su nombre y que aquí firmaba como Emily Jones. Ya en el primer número de la revista, en diciembre de 1958, publicó una historia llamada “The Anticipation of Eve” en la que la protagonista no consigue confesar su homosexualidad a su familia y por ello se ve abocada a asumir el destino diseñado para ella por ser mujer y a casarse con un hombre.⁴³

Es curioso que la mayoría de las historias firmadas como Emily Jones evitan hablar sobre el tema de la raza o incluir personajes negros. Quizás la autora pensaba que si mezclaba homosexualidad con racismo los lectores se centrarían en este último, al parecerles más exótico, olvidándose en gran parte de que las obras eran principalmente un grito en defensa de la dignidad y el amor homosexual, independientemente de la raza. Además de sus trabajos para *The Ladder*, Lorraine también comenzó a escribir obras de teatro. Una de ellas, *Flowers for the General*, nunca pasó de ser un boceto. Se trataba de una obra de contenido homosexual en la que una mujer terriblemente enamorada ve marchar a la mujer de su vida porque esta tiene miedo de sufrir los ataques de una sociedad intolerante y que se acaba casando, sin amor, con su novio. La otra obra, que corrió mucha mejor suerte, era *A Raisin in the Sun*, a la que dedicaba el poco tiempo libre que tenía entre un empleo y otro.

La situación del matrimonio cambió radicalmente en 1956 cuando la canción *Cindy, oh, Cindy* creada por Nemiroff⁴⁴ se convirtió en todo un éxito. Esto permitió a

⁴³ Perry asegura que esta historia está completamente basada en la vida de la propia Hansberry, las presiones e inseguridades que sintió y las conversaciones que mantuvo mientras se alojaba con su prima favorita, Shauneille, y Dave, el marido de esta (Perry, 86).

⁴⁴A pesar de que Mamie Hansberry, la hermana de la autora, ha llegado a comentar en alguna entrevista que Lorraine compuso dicha canción junto con su esposo, no hay ninguna prueba de que la autora fuera

Hansberry quedarse en casa y concentrarse en escribir. A pesar de todo lo anteriormente mencionado sobre la homosexualidad de Hansberry, es justo mencionar el importante papel de Nemiroff en su obra, no solo por el sostén económico sino, incluso más importante, por el apoyo emocional y creativo que siempre le brindó. Y es que Lorraine, a pesar de ser una persona dotada de una gran creatividad y sensibilidad literaria, era desordenada en su trabajo, despistada, y tenía una gran tendencia a la melancolía y la depresión que en muchas ocasiones le hicieron dudar de su propio talento y capacidades.

El proceso de creación de *A Raisin* resultó más duro de lo que ella misma hubiera podido pensar al principio y hubo muchas ocasiones en las que se rindió o incluso intentó destruir lo que había escrito hasta entonces. En todas estas ocasiones, Nemiroff, cuyas notas y cartas de la época muestran que tenía una confianza ciega en el talento de su mujer, consiguió salvar los textos y mantenerlos alejados de Lorraine para luego, unos días o semanas después, volver a ponerlos delante de la autora para que volviese al trabajo. Finalmente, en 1957, tras ocho intensos meses de dedicación, pocas horas de sueño, abundantes tazas de café e incontables cigarrillos y copas de alcohol, Hansberry dio por finalizada *A Raisin in the Sun*. Oficialmente la carrera como dramaturga de Hansberry despegaría poco tiempo después cuando aquel mismo otoño, durante una cena que Hansberry y Nemiroff habían organizado en su casa, la dramaturga se atrevería a leer parte de su obra al productor musical Philip Rose, quien decidió llevarla a escena.

Los ensayos comenzaron en Nueva York en 1958 y, gracias a Rose, tuvieron la suerte de contar con el ya famoso Sidney Poitier para el papel de Walter Lee Younger y Ruby Dee, amiga de Nemiroff y Hansberry, para el de Ruth. Además, Poitier convenció

más allá de sugerir el nombre de la misma, recayendo la total autoría sobre Robert Nemiroff y Burt D'Lugoff.

a Lloyd Richards para trabajar como director de la obra. Tan solo un mes después de comenzar con los ensayos se estrenaría, a modo de prueba, en New Haven. A pesar de que el éxito fue atronador, comenzaron los problemas tras las bambalinas. Poitier, quien en un principio creía estar representando el papel protagonista, se dio cuenta de que Lena Younger, interpretada por Claudia McNeil, tenía tanto peso o quizás más que su Walter Younger y no estaba dispuesto a aceptarlo. Hansberry intentó empatizar con Poitier y hacerle entender que nunca había intentado hacer de Walter una figura masculina débil pero que simplemente había fluido así. Poitier en adelante puso empeño en reforzar el carácter de su personaje de una forma que parecía que, más que actuar para representar a su personaje, estaba compitiendo contra McNeil. A pesar de que esto se tradujo en una descarnada y apasionada interpretación que emocionaba al público, afectó negativamente a la relación entre los miembros del elenco. Algunos críticos incluso defienden que Hansberry acusó a Poitier de ir de estrella y que ambos dejaron de dirigirse la palabra (Sinnott, 78). Tras New Haven la obra viajó hasta Filadelfia⁴⁵, donde también tuvo un éxito rotundo. Tras las primeras representaciones en Filadelfia James Baldwin diría:

What is relevant here is that I had never in my life seen so many black people in the theater. And the reason was that never before, in the entire history of the American theater, had so much of the truth of black people's lives been seen on the stage. Black people ignored the theater because the theater had always ignored them. (Baldwin, Sweet Lorraine, xii)

A pesar del éxito, seguían sin encontrar un teatro en Broadway en el que representar. El público de Broadway era casi totalmente blanco y estaban acostumbrados a ver a negros únicamente representando los tipos de personajes

⁴⁵ Tanto New Haven como Filadelfia eran escenarios donde tradicionalmente se probaban obras antes de llevarlas hasta Broadway.

heredados o incluso tradicionales del *minstrel show*⁴⁶. Los dueños de los teatros estaban seguros de que una obra como la de Hansberry, en la que además tanto la escritora como el director y casi todos los personajes eran afroamericanos, no podía tener éxito y temían perder fama y dinero. Por ello, y mientras buscaban la forma de llevar la obra a Broadway, decidieron hacer unos pases en Chicago. Este anuncio afectó a la salud de Hansberry, que sintió auténtica ansiedad ante la idea de que sus familiares y la gente que la había visto crecer fueran testigos de su creación, especialmente porque la sombra de su exitoso padre le parecía demasiado larga y temía no estar a la altura de las expectativas. El enorme éxito y las felicitaciones de todas estas personas le darían un aporte de seguridad y autoestima que, sin duda, acabarían resultando imprescindibles para conseguir hacer frente a todo lo que se le vendría encima durante los meses posteriores.

El 11 de marzo de 1959 *A Raisin in the Sun* se estrena en el Ethel Barrymore Theatre, en Broadway. Philip Rose había necesitado 15 meses para reunir el dinero necesario para ello. Tuvo tal éxito que desbancaría a *Sweet Bird of Youth* del consagrado Tennessee Williams como obra más popular del momento y además ese mismo año ganaría el New York Drama Critics Circle Award. De esta forma, Hansberry se convirtió en la primera persona afroamericana, la quinta mujer y, a la vez, la persona más joven en ganar ese premio. Gracias al éxito, los productores decidieron convertirla en una película. Tanto el dinero que había ganado como la popularidad de la autora –se había convertido de la noche a la mañana en toda una *celebrity*, apareciendo en revistas como *Variety*, *Vogue* o el *New Yorker*– dotaron a Hansberry de cierto poder y control sobre la producción de la película. Tal como nos recuerda Cheney, en marzo de 1959 Hansberry declararía que “nobody's going to turn this thing into a minstrel show...If this blocks a

⁴⁶ Excepciones a esta norma hasta la época fueron el *Othello* de Paul Robeson y las obras *All God's Chillun Got Wings* y *The Emperor Jones*, de Eugene O'Neill.

sale, then it just won't be sold” (Cheney, 27) Años más tarde, Mamie Hansberry añadiría:

Lorraine had a certain amount of freedom, because she was economically secure. She didn't have to kowtow to an industry. She made demands on the industry; she demanded to take her own director to Broadway, which was unheard of. When it was time to come to Hollywood to write the screenplay, she wrote it and sent it out here. The director said, “Well, you have to come out here and do this and that, and our writers have to go over it with you.” She said, “Nobody out there is qualified to rewrite one line.” And that was her attitude. And, so she sent it. They used it as is. (Cheney, 27)

A pesar de las exigencias de Lorraine y las declaraciones de Mamie, Robert Nemiroff denunciaría que la autora no llegó a tener un control real sobre la película. Prueba de ello sería que todos los directores que seleccionó fueron rechazados. Además, tuvieron problemas de presupuesto ya que no consiguieron muchos inversores dada la creencia de que no había realmente un mercado para películas sobre gente de color. Aun así, Hansberry se sentiría orgullosa de esta película, la cual no solo se ganó a la autora sino también al público y a la crítica, otorgándosele el Premio Especial del Festival de Cannes de 1961.

A pesar de tanto éxito, es importante recordar que esta época fue también bastante dura para Lorraine. Su matrimonio con Nemiroff hacía aguas, y llevaban años pasando bastantes temporadas separados. En una carta a su marido fechada en 1956, escrita por la autora mientras pasaba una temporada con su familia, Hansberry se lamentaba: “Everyone asks about you. I have told them nothing. It is all very difficult” (Perry, 74). A esto había que sumarle el acoso constante que sufría por parte del FBI, quienes ya habían descubierto que la autora escribía artículos para el periódico socialista *The Daily Worker* bajo el pseudónimo de John Henry. Tanto Hansberry como su obra fueron investigadas por el Comité de Actividades Antiestadounidenses, que querían relacionarla con el Partido Comunista. *A Raisin in the Sun*, tan alabada por muchos,

sería también objeto de duras críticas por parte de colectivos muy diferentes. Desde el principio ya sabía que se criticaría la estructura aparentemente simple, que, a primera vista, podía resultar anticuada en un momento en que otros autores habían abrazado la experimentación. Sin embargo, también fue criticada por razones de lo más variopintas tanto por críticos conservacionistas como Julian Mayfield, quien la acusó de ser “desagradable y poco femenina”, como por diferentes artistas pertenecientes al BAM (Black Arts Movement), quienes criticaban que hablase por el afroamericano medio siendo ella de clase “aburguesada”, acusándola de ser una integracionista y asimilacionista. A estas acusaciones se debe que Amiri Baraka escribiera:

We thought Hansberry's play was part of the “passive resistance” phase of the movement, which was over the minute Malcolm's penetrating eyes and words began to charge through the media with deadly force. We thought her play “middle class” in that its focus seemed to be on “moving into white folks's neighborhoods,” when most blacks were just trying to pay their rent in ghetto shacks. (Baraka, “A Raisin...Enduring Passion”, 19)

Hubo quien intentó defender que la única razón por la que Hansberry había sido premiada fue porque era negra y la situación socio-política del momento lo había creído oportuno para intentar calmar la situación. Ante esta acusación tan carente de sentido la autora no pudo más que decir: “If I received the award because I am a negro, then that’s the first award given to a negro” (ctd. Sinnott, 77). Desde que alcanzó el estrellato Hansberry tuvo que luchar de forma constante contra los estereotipos en los que intentaban encasillarla: desde críticos que hablaban sobre la descarnada pobreza en la que había nacido y crecido la autora a otros que, debido a su aspecto juvenil y características físicas, hablaban de ella como de un ser ingenuo e inocente y en sus artículos se dedicaban a resaltar el estilismo de la autora más que a hablar de sus obras o su lucha por los derechos civiles. Hubo incluso algún crítico que comentó que le había encantado ver cómo la familia Younger, a pesar de las dificultades a las que se

enfrentaban, eran capaces de olvidar todos sus problemas con alegres canciones. No sabemos si escribió la crítica sin ver la obra o si estaba tan absorbido por los prejuicios y la idea de que los afroamericanos solo podían crear *minstrel shows* que, sentado en las butacas, vio unas canciones y bailes que ni siquiera aparecían.

Fue en esta misma época cuando la autora sufrió otro duro golpe que en absoluto esperaba. Tan solo unos meses después de que *A Raisin in the Sun* triunfara en Broadway, el alcalde de Chicago denunció a Lorraine y a su familia por alquilar viviendas que no reunían las calidades que aseguraran el bienestar y la salubridad de los inquilinos. Perry defiende que el alcalde era conocido por su racismo y que sentía un odio especial hacia la próspera familia Hansberry; además, asegura que, si bien es cierto que las viviendas que alquilaban los Hansberry dejaban mucho que desear, sus calidades estaban al mismo nivel que las del resto de las viviendas de los barrios habitados por afroamericanos en Chicago (Perry, 137). Lo único que podemos asegurar sobre todo este asunto es que es más que evidente que había un intento de dañar la reputación de la familia, ya que incluyeron en la denuncia a Lorraine a pesar de que nunca había tenido nada que ver con el negocio familiar, dato que es evidente que conocían pero que eligieron ignorar para que, aprovechando la popularidad de la autora, la noticia saliera en todos los medios de comunicación del país. De todo lo que se pudo decir sobre Hansberry y/o de su obra posiblemente nada le dolió más que ver su foto en *el New York World-Telegram* del 6 de junio de 1959 bajo un titular en el que se leía “Slum Play Author Sued as Slumlord” (Perry, 137).

Sin embargo, Hansberry no se dejó vencer por las críticas y acusaciones, ya que tenía muy claro que el teatro no era un fin sino un medio para conseguir aquello a lo que realmente aspiraba: luchar contra la injusticia y denunciar todo lo que atentaba contra la igualdad y la dignidad humanas. Por ello, Lorraine Hansberry usó su popularidad para

hacer campaña sobre diversos asuntos como la protesta ante la crisis de los misiles de Cuba, la Guerra Fría, la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos, oponerse al Comité de Actividades Antiestadounidenses y la recaudación de fondos para el Comité Coordinador Estudiantil No Violento (SNCC). En 1960, y a petición de la NBC, escribió *The Drinking Gourd*, una obra de teatro para la televisión sobre la esclavitud que, en un principio, iba a ser la primera de cinco, creadas cada una por un autor del momento y que tendrían en común una duración de 90 minutos. Se pretendía con ello celebrar el centenario de la Guerra de Secesión. Sin embargo, aunque los productores estuvieron de acuerdo en que era un gran trabajo, no llegaron a emitirla ya que pensaron que era demasiado controvertida y podía herir sensibilidades a la par que crearles problemas con las instituciones gubernamentales. En palabras de Hansberry durante el simposio “Negro Writer in America”, en el que participaron autores de la talla de James Baldwin, Langston Hughes y Emile Capouya:

They asked me for it. They paid me for it- and if I may say so, in contradiction of everything that we have said, Langston, rather well- and then I read in the newspaper that some studio official- a vice president had attached a notation to it saying, moreover, that they thought it was “superb”... and then they put it away in a drawer (Nemiroff, “A Critical Background”, 145)

De haberse llegado a emitir, habría sido el primer programa sobre la esclavitud en los Estados Unidos que habría llegado a las pantallas de televisión, anticipándose 17 años a la popular *Raíces (Roots)* (1977), basada en la popular novela de Alex Haley (1921-1992). El fracaso de este nuevo proyecto fue el golpe final que terminó por herir a la autora. Hansberry volvió a replegarse sobre sí misma, a sentirse deprimida, enferma, desvalida y a beber demasiado. En 1961 Hansberry y Nemiroff, quien seguía siendo uno de los pilares emocionales más importantes de su vida, se compraron una casa en el valle del Hudson en un pintoresco pueblo llamado Croton-on-Hudson con la esperanza de que la autora, rodeada de paz y naturaleza, volviera a recuperar la

serenidad y consiguiera salir de la depresión. El cambio funcionó durante un tiempo: Hansberry pasaba los días entre la compañía de su marido en la casa de Croton-on-Hudson y la de Dorothy en su apartamento de Greenwich Village. A pesar de las alegrías que le había aportado *A Raisin*, parecía sentirse feliz de poder empezar otros nuevos proyectos y de volver a la lucha activa por los derechos civiles. Un punto de inflexión sobre su forma de entender *el movimiento* ocurrió en mayo de 1963. Robert F. Kennedy y Burke Marshall⁴⁷ acordaron una reunión con diferentes líderes afroamericanos entre los que estaba Lorraine Hansberry. La reunión acabó siendo muy decepcionante ya que, entre otras cosas, Kennedy describió a sus invitados como “exceptional”⁴⁸ y puso de ejemplo a su propia familia de inmigrantes irlandeses como modelo de superación y lucha contra la discriminación. Los invitados declararían que tan solo parecía estar interesado en convencerlos de que debían urgir a los demás afroamericanos a no hacer demasiado ruido para evitar dar una mala imagen del país. Sobre esta reunión Hansberry escribiría un discurso llamado “We are One People”, en el que resaltaba la importancia de que todos los afroamericanos se unieran en la lucha contra el racismo y tuvieran especial cuidado con los liberales blancos. La furia que crecía en su interior la hicieron proclamar que la NAACP era una organización anticuada y alejarse de las ideas de Martin Luther King que hasta entonces había defendido para acercarse más al modelo de lucha defendido por Malcolm X, con quien en el pasado había tenido alguna discusión. En una ocasión llegó a decir que “until twenty million black people are completely interwoven into the fabric of our society, you see, they are under no obligation to behave as if they were” (Perry, 169).

⁴⁷ Burke Marshall era el jefe de la división del Departamento de Justicia a cargo de los Derechos Civiles.

⁴⁸ Con este término Kennedy no se estaba refiriendo a que las capacidades creativas o políticas del grupo fuesen superiores a las de la mayoría de las personas sino a que su inteligencia, forma de vida y su forma de entender y relacionarse con el mundo era extraña entre los afroamericanos. En un momento en el que se estaba luchando para romper los prejuicios racistas, “exceptional” para referirse a afroamericanos que habían triunfado era uno de esos terribles insultos disfrazados de halago que los blancos usaban sin ser conscientes de lo altamente racistas que resultaban.

Sin embargo, esta vuelta a la vida política no duraría mucho. En abril de 1963 Hansberry caería enferma de lo que una operación en junio desvelaría que era cáncer de duodeno. En estos momentos de enfermedad parece que Hansberry encuentra la fuerza necesaria para poner fin a su matrimonio. El divorcio no impediría que ambos siguieran teniendo una relación amistosa y laboral ya que Nemiroff seguiría encargándose de la carrera de la dramaturga. Si bien no podemos decir que Hansberry sintiera un amor apasionado y romántico por él, sus múltiples cartas sí desvelan que entre ellos había una fuerte unión basada en un enorme cariño y complicidad. En octubre de 1964, su obra *The Sign in Sidney Brustein's Window* fue representada por primera vez en el Longacre Theatre, en Nueva York. La que sería la segunda y última de sus obras que se representaría en vida de la autora resultó también una de las más complejas. Si bien *A Raisin* nos muestra los problemas de un grupo de personas que, a pesar de ser muy diferentes los unos de los otros, pertenecen al mismo grupo social, en *The Sign* encontramos, entre otros, a un matrimonio compuesto por una mujer blanca y un judío, un artista afroamericano, un hombre abiertamente homosexual, una prostituta o a un ama de casa burguesa y conservadora. Todo esto tiene lugar en un contexto y ambiente de elecciones políticas. Durante la obra se van desgranando los deseos y miedos de cada uno de estos personajes que, aunque comparten escena, pertenecen a diferentes “universos”. Si a esto añadimos que la autora mezcla realismo y fantasía y usa un estilo a veces cómico y otras trágico, se puede llegar a entender que aquel público que tanto disfrutó de la “simpleza” y aires tradicionales de *A Raisin* se sintieran confundidos e incluso defraudados con *The Sign in Sidney Brustein's Window*. La mayoría de las críticas fueron devastadoras. Aun así, la obra se representó 101 veces gracias a la labor de los actores, directores y amigos de Hansberry, que conocían la delicada salud de la autora y se habían propuesto mantener su obra sobre el escenario mientras siguiera con

vida. El 12 de enero de 1965 Hansberry moriría sobre la cama del hospital más cercano al teatro y acompañada por Robert Nemiroff y Dorothy Secules. Poco después se celebraría un funeral multitudinario al que acudirían muchas personalidades del mundo de la literatura como James Baldwin, de la música como Nina Simone o de la política como Malcolm X, quien sería asesinado aproximadamente un mes después y que acudió al funeral consciente de que estaba arriesgando su vida.

A pesar de lo devastador de su enfermedad, el amor que Hansberry sentía por la literatura hicieron que tuviera fuerzas para escribir hasta el final. Durante sus últimos meses, postrada en la cama, escribiría textos que nunca han llegado a ver la luz: historias sobre Mary Wollstonecraft, la adaptación al teatro de *Laughing Boy* de Oliver La Farge y una novela de temática homosexual llamada *Marta Slund* (Perry, 182). Lorraine Hansberry se fue demasiado pronto, pero los seguidores de la autora han podido seguir nutriéndose de su trabajo gracias a Robert Nemiroff, quien ha dedicado gran parte de su vida a mantener viva la memoria de Hansberry. En 1970 llevó a Broadway una adaptación de *Les Blancs*, que obtuvo un gran éxito y volvería a ver la luz, esta vez en papel, en 1994, recogida en un libro titulado *The Collected Last Plays* junto a *The Drinking Gourd* y *What Use Are Flowers?* En 1969 se representaría por primera vez *To Be Young, Gifted and Black*, una sofisticada autobiografía de Hansberry que más tarde se convertiría en libro y que ya en 1967 se había emitido en un maratón radiofónico que duró siete horas y media. Pero el espíritu de la autora sigue más vivo que nunca a raíz de los acontecimientos ligados a la violencia racista que han estado asolando los E.E.U.U. en los últimos años. Por ello, *A Raisin in the Sun* ha experimentado un “revival” que se ha visto traducido en la publicación de nuevos estudios biográficos con material inédito sobre la vida de la autora, como son la ya mencionada obra de Imani Perry o *Radical Vision: A Biography of Lorraine Hansberry*

de Soyica Diggs Colbert, que saldrá al mercado en junio del 2021. Este “revival” también se ha visto sobre los escenarios, donde se ha vuelto a poder disfrutar en muchas ocasiones de *A Raisin in the Sun* a veces a través de actores de la talla de Denzel Washington, y ha sido recibida como una obra que marca el camino a seguir para el pacífico entendimiento entre las diferentes razas y culturas que conviven en el país. Tal y como la misma autora comentó a su madre a través de una carta en enero de 1959:

Mama, it is a play that tells the truth about people, Negroes and life and I think it will help a lot of people to understand how we are just as complicated as they are – and just as mixed up – but above all, that we have among our miserable and downtrodden ranks– people who are the very essence of human dignity. That is what, after all the laughter and tears, the play is supposed to say. I hope it will make you very proud (Hansberry, *To Be Young...*, 109).

3. Introducción a la obra de la autora.

Como se ha mencionado anteriormente, *A Raisin in the Sun* no fue solo la obra más popular de Lorraine Hansberry sino también la primera, ya que se produjo en 1959. Dado que dicha pieza es el objeto de estudio de la tesis que aquí se presenta, y tanto en el próximo apartado como en la parte de la traducción en sí nos dedicaremos a analizarla y explicarla en detalle, no nos detendremos a realizar comentarios sobre ella por el momento.

En 1959 la NBC decidió ofrecer a sus televidentes una serie de cinco obras de 90 minutos cada una para celebrar el centenario de la Guerra Civil. Encargaron la primera de ellas a Lorraine Hansberry, quien, gracias a *A Raisin in the Sun* se había convertido en la dramaturga del momento y le concedieron total libertad para crear la que la autora llamaría *The Drinking Gourd*. Hansberry la escribió para que fuera la primera obra en mostrar la institución de la esclavitud de una forma realista y sincera –como ya se ha mencionado, *Roots* de Alex Haley no se publicaría hasta 17 años después y la serie que nos relataba la vida de Kunta Kinte y su familia no llegaría hasta las pantallas hasta 1977, 18 años después del encargo de la NBC a Hansberry– rompiendo con esa idea de que los esclavos eran puros y buenos mientras que los esclavistas eran unas simples caricaturas o metáforas de la maldad. El subtítulo que eligió, “The Peculiar Institution”, venía, por una parte, a reforzar la idea de que todo el sistema esclavista era una institución, un sistema totalmente asentado en la cultura estadounidense y donde cada cual tenía un papel del que era muy difícil o imposible liberarse. Por otra parte, tenía una intención irónica. Tradicionalmente, en el Sur de los Estados Unidos se ha usado la expresión “peculiar institution” o “our peculiar institution” de forma eufemística para evitar mencionar la palabra “esclavitud”. La autora ironiza e intenta llamar la atención

sobre cómo eran aquellas mismas personas que defendían la esclavitud las que más incómodas parecían sentirse con el término real. Hansberry se inspiraría en las historias que le solía contar su abuela sobre su juventud y que chocaban con lo que tanto Hansberry como muchos otros estadounidenses sabían sobre el pasado de los afroamericanos, ya que “[those stories] didn’t sound anything like *Gone with the Wind*”⁴⁹ (Hansberry, *To Be Young*, 53).

The Drinking Gourd nos muestra la vida de tres familias sureñas diferentes en los días previos al estallido de la Guerra de Secesión: una familia de esclavos, otra que es dueña de la plantación donde trabajan y una familia de granjeros blancos pobres. En esta su segunda obra, Hansberry ya iría marcando el camino que seguiría en su carrera como dramaturga, mostrando no solo a afroamericanos sino también, y a diferencia de *A Raisin in the Sun*, personajes blancos complejos. Si en *A Raisin in the Sun* el único personaje blanco, Karl Lindner, no pasa de ser un secundario sin historia ni profundidad cuyo mecánico papel solo existe para que la trama de la familia Younger se desarrolle, los personajes blancos de *The Drinking Gourd* se nos presentan tan humanos y tan magistralmente diseñados como los afroamericanos.

Así, vemos a los miembros de la familia Sweet enfrentados generacionalmente por la forma en la que unos y otros opinan que hay que organizar la plantación. También asistimos a la novedad de ver, por primera vez, a una familia de blancos víctima del sistema esclavista. Las grandes plantaciones con esclavos están agotando la tierra a un ritmo que hace que pequeños granjeros como la familia Dudley pasen hambre y vean cómo sus hijos enferman sin poder hacer nada por remediarlo. Los papeles de los

⁴⁹ La cadena de noticias NPR publicaba a través de las redes sociales en noviembre del 2018 una noticia que anunciaba que para el curso escolar 2019-2020 se introducirían cambios en los libros de texto en Texas para, por primera vez en la historia, presentar la esclavitud como la primera causa de la Guerra de Secesión. <https://www.npr.org/2018/11/16/668557179/texas-students-will-soon-learn-slavery-played-a-central-role-in-the-civil-war>

blancos en la obra están creados con una sensibilidad que, dejando de lado lo horrendas que son sus acciones, facilitaría que muchas personas, sobre todo blancos, por primera vez consiguieran entender el sistema de la esclavitud y plantearse dudas como ¿Habría sido yo capaz de dedicarme, como Dudley al final, a torturar a otros seres humanos inocentes para que mis hijos no murieran de hambre?

Si con *A Raisin in the Sun* Hansberry descubrió a los blancos la realidad y la lucha por el sueño americano de los afroamericanos, en *The Drinking Gourd* los enfrenta a ellos mismos, les hace ver que los esclavistas y torturadores no eran unos monstruos salidos de historias épicas, sino gente tan real como ellos, que vivieron en otro contexto histórico, haciéndoles así, quizá, recapacitar sobre su propio papel en la sociedad americana del momento y plantearse si realmente estaban obrando de la forma más justa que podían.

La tercera familia, la familia de esclavos, está formada por Rissa, su hijo Hannibal y su nieto Joshua. Hay, además, otro personaje que aunque, al igual que el marido de Lena Younger en *A Raisin in the Sun*, no aparece físicamente en la obra, siempre está presente y tiene un papel muy determinante; se trata de Isaiah, el hijo mayor de Rissa y padre de Joshua, que decidió escapar hacia el Norte después de que vendieran a la madre de su hijo. Por su parte, Hannibal es un joven realmente inteligente, digno y orgulloso. Defiende con orgullo el ser “vago” delante de todos aquellos que lo acusan y valientemente proclama la necesidad de boicotear y hacer daño a aquellos que le dañan a él y a su familia. Es él el que lleva la obra al punto culmen al aprovecharse de la inocencia del hijo pequeño de los Sweet para que le enseñe a leer. Hannibal no es un estereotipo sino un ser humano real y complejo que, al igual que Walter Younger en *A Raisin in the Sun*, busca la realización del sueño americano. Si bien, debido a la distancia temporal, parecería a primera vista que los dos hombres

buscan algo distinto –Walter quiere ser rico mientras que Hannibal quiere ser libre– al fin y al cabo ambos están buscando lo mismo: la oportunidad de ser hombres completos y sentirse dignos, sin la castración a la que los somete la sociedad en la que viven.

El personaje más transgresor que Hansberry nos presenta en esta obra es el de Rissa. Al igual que Lena Younger, Rissa es una auténtica matriarca. Con este personaje Hansberry da un paso más allá en la figura de la “mama” que empezó a desarrollar en *A Raisin in the Sun*. El aspecto físico de Rissa, al igual que el de Lena Younger, es el mismo que tantas veces se ha usado a lo largo de la historia para representar a las mujeres afroamericanas mayores. También coinciden en el trato que dan a su hijo, sobre el que aún pretenden ejercer autoridad hasta el punto de tomar importantes decisiones por ellos. Sin embargo, tras esa fachada de típica “mama” afroamericana se esconde una mujer fuerte y valiente que no duda en saltarse las reglas y enfrentarse sola al orden establecido para luchar por lo que considera justo. Es aquí donde Rissa va algunos pasos más allá que Lena, quizá porque la situación de su familia es mucho más aterradora que la de los Younger. El asombro que produce la figura de Rissa en el lector va en aumento conforme avanza la obra y tiene su punto álgido al final de la misma, en dos momentos diferentes pero relacionados. Uno de ellos es cuando se queda sentada junto a su malherido hijo mientras escucha a Hiram morir a las puertas de su choza pidiéndole ayuda. El otro momento llegará después, cuando Rissa roba la pistola reliquia de Hiram Sweet para ponerla en manos de Sarah, otra mujer esclava, a la que encarga proteger y llevar a un Hannibal ciego y al pequeño Joshua hacia el Norte. De la misma forma que Lena desafía a los blancos para llevar a su familia a un lugar mejor, Rissa roba el tesoro máspreciado por el patriarca blanco, la pistola, para que sus seres queridos consigan salir del Sur.

Es importante recordar que esta obra se encargó en 1959, cuando la revolución por los derechos civiles aún no se había convertido en ese huracán cultural y humano que cambiaría por siempre la sociedad norteamericana. Tristemente, nunca llegó a ser emitida. A pesar de que el guion fue alabado, los ejecutivos de la cadena consideraron que era demasiado controvertida para mostrarla por televisión.

El 15 de octubre de 1964, Hansberry estrenaría en Broadway la que sería la última obra que estrenó en vida: *The Sign in Sidney Brustein's Window*. A pesar de que hoy es considerada por muchos como una gran obra, en aquellos momentos, como hemos contado anteriormente, fue objeto de duras críticas por parte de un público para el que el nombre de Hansberry estaba ya fuertemente ligado al tipo de teatro realista que popularizó con *A Raisin in the Sun*. *The Sign* es, tal como defiende Cheney, una obra de ideas que pone en evidencia algunos problemas de la sociedad americana de la época (Cheney, 72): las relaciones familiares, la prostitución, el matrimonio, la homosexualidad, la política, el racismo y, sobre todo, la necesidad de preocuparse por el mundo en que vivimos y comprometerse a cambiar todo aquello que lo arruina, o al menos comprometerse con uno mismo para sobrevivir y evitar que el mundo nos destruya. Además, sus protagonistas se entretienen en largas conversaciones debatiendo sobre literatura, arte, psicoanálisis y el sentido de la vida. Fueron precisamente estas conversaciones las que más descolocaron al público de Broadway, quienes, no pudiendo evitar comparar la obra con la anterior de la autora, defendían que mientras que la primera era “warm, simple and direct”, la segunda resultaba “depressing, diffuse and confusing...too many stories...too much talk” (Nemiroff, 21). Además, Hansberry empleaba una mezcla de estilos, combinando el realismo con momentos surrealistas y la más dolorosa tragedia con el humor. A pesar de todo, como ya comentamos anteriormente, consiguió llegar a las 101 representaciones gracias a todo un fenómeno

de “crowdfunding” a través de donaciones de los espectadores y el apoyo de diferentes admiradores y amigos de la autora, quien, recordemos, estaba muriendo por la época en que llegó a los escenarios.

La trama tiene lugar en el apartamento de Iris y Sidney Brustein, en Greenwich Village, en un ambiente artístico y bohemio. De una forma más profunda, y en ocasiones más cruda, Hansberry explora los mismos temas que en *A Raisin*. Así, nos volvemos a encontrar con una pareja en crisis, Iris y Sidney, cuyo principal problema, como el de Walter y Ruth, es la incapacidad de comunicarse y de escuchar al otro. Sin embargo, si en los Younger se apreciaba un fondo de amor y ternura y una relación madura que, intuimos, en el pasado gozó de complicidad, en el caso de los Brustein Sidney tiene una actitud paternalista y de superioridad y el otro miembro, Iris, ha aceptado un papel de niña ignorante e inocente que debe formarse a través de las enseñanzas de su marido. Además, conforme avanza la obra vamos descubriendo que ambos se casaron con una idea, un espejismo, más que con una persona real a la que solo empezarán a conocer hacia la mitad de la obra.

Al igual que en *A Raisin in the Sun*, esta incapacidad de comunicación viene principalmente por la frustración personal de cada uno de los miembros de la pareja. Sidney y Iris son blancos y en teoría no deberían tener obstáculos para alcanzar el sueño americano. Sin embargo, Sidney lleva años intentando crear un exitoso negocio relacionado con la cultura y ha fracasado en todos y cada uno de estos intentos. Su problema para alcanzar sus sueños no es social, como el de Walter Younger, sino personal: un complejo de superioridad cultural y moral que no solo le imposibilita conocer el mundo y las necesidades de quienes lo habitan, sino que, además, le hace asumir sus gustos e ideas como verdades y realidades absolutas. Sin embargo, es en la parte femenina de la pareja donde Hansberry se aleja más de su primera obra. Si bien la

autora no ahonda demasiado en los sueños y deseos personales de Ruth Younger, sí que lo hace con Iris Brustein. Iris quiere ser actriz y, por encima de todo, quiere ser humana y real, objetivos que no empieza a conseguir hasta que se atreve a ser ella misma y no un reflejo de los deseos de su esposo. Así, también en *The Sign* Hansberry vuelve a tratar el feminismo, pero de una forma más oscura que aquellos modernos alegatos por el derecho de la mujer a formarse académicamente o a elegir sobre la posibilidad o no de casarse o tener o no hijos que hacían Beneatha o Ruth Younger.

En *The Sign* tenemos tres hermanas, las tres marcadas por la herencia de un padre, como los Younger, pero en este caso se trata de una herencia de complejos e inseguridades que, unida a la represión hacia la mujer, las ha convertido en tres mujeres adultas marcadas por la insatisfacción y la dependencia. Si bien ya hemos hablado del papel de Iris en su matrimonio y sobre cómo la relación que tiene con su esposo le impide crecer como persona, es necesario también hablar sobre cómo la mayor de sus hermanas, Mavis, vive asfixiada en un matrimonio que es todo fachada. El trabajo de su marido le da una vida cómoda y de lujo; ella, a cambio, tiene que fingir una existencia frívola y centrarse en arreglar la vida de los demás para evitar ver que su matrimonio es una farsa, que su marido tiene otra familia y que solo sigue casado con ella por guardar las apariencias. La educación tradicional que ha recibido le impide dejarlo y comenzar una nueva vida porque, entre otras cosas, “I cannot type” (Hansberry, *The Sign*, 309). Mavis, a diferencia de Beneatha Younger, no tiene ningún tipo de formación que le posibilite valerse por sí misma. La vida bifamiliar de Fred, el marido de Mavis, contrasta con Gloria, la hermana más pequeña de Iris. Él, hombre, puede tener dos familias y seguir siendo un miembro respetado y admirado de la sociedad; ella, Gloria, trata de salir del mundo de la prostitución al que le llevó, entre otras cosas, la falta de autoestima provocada por el padre. Sin embargo, Gloria, como mujer, ya está señalada

y, tras ser consciente de que siempre estará socialmente marcada por su pasado como prostituta, decide poner fin a su vida.

Si bien el tema principal de esta segunda obra no es el racismo, Hansberry no quiso perder la oportunidad de seguir luchando por la causa en esta segunda obra; y lo hizo a través del personaje de Alton. Este personaje afroamericano parece proceder de un ambiente bastante diferente del de los Younger; es un mulato joven, moderno, sofisticado y culto que, entre otras cosas, escribe en el periódico de Sidney, donde ha recibido alguna llamada de atención por dejar ver su compromiso por los derechos civiles. Alton está enamorado de Gloria y planea casarse con ella; sin embargo, cuando se entera de que es prostituta se despierta en él un sentimiento que él mismo considera racismo, pero un racismo tan arraigado que se ve incapaz de vencer, y la abandona sin siquiera despedirse. Alton, que creció viendo cómo su familia vivía de “white man’s leavings” (Hansberry, *The Sign*, 302) ahora siente que casarse con Gloria sería aceptar una mujer blanca que no es más que mercancía desechada por los blancos. Por su parte, Gloria muestra también su lado racista cuando, al enterarse de la decisión de Alton, enfoca su frustración y su rabia únicamente a menospreciarlo e insultarlo por ser negro. Hansberry parece intentar transmitir, a través de esta pareja, que el problema de la raza y el racismo es mucho más complejo de lo que pareciera a primera vista. Ser racista no responde a un binomio estricto de sí o no; al estar rodeados de una sociedad racista, ningún ser humano consigue del todo escapar de los prejuicios.

Según Robert Nemiroff, Hansberry quedó impresionada y fascinada con *Waiting for Godot* de Samuel Beckett (Nemiroff, “A Critical”, 223). Sin embargo, la autora tenía una visión más esperanzadora del ser humano. Por ello, y en respuesta a la obra de Beckett, en 1961 creó una fábula futurista que en un principio tituló *Who Knows*

Where? como homenaje al personaje de Madre Coraje de Bertolt Brecht⁵⁰ pero cuyo título acabó siendo *What Use are Flowers?*

La trama se sitúa en un bosque. Un ermitaño resulta ser un profesor quien, 20 años antes de la historia que se nos presenta, se sintió desencantado con la sociedad y decidió abandonarla. Ahora, al darse cuenta de que pronto morirá, ha decidido volver de su reclusión para observar cómo ha evolucionado. Sin embargo, la única muestra de humanidad que consigue encontrar es un grupo de niños de no más de diez años que viven solos y de una forma primitiva en el bosque. El ermitaño decide intentar civilizar a los niños y les enseña a hablar, proporcionándoles conocimientos tanto académicos como de cerámica y alfarería. Más tarde les enseña higiene y les hace llevar ropa; además, les instruye en el arte y la belleza. Se ha propuesto crear una nueva y mejor sociedad. Sin embargo, uno de sus alumnos más aventajados, al que llama Charlie, sufre un ataque de envidia al observar cómo otro niño, Thomas, recibe grandes atenciones por haber inventado la rueda y esto desencadena ataques violentos entre los niños. Por ello, convencido de que el ser humano es incapaz de convivir y que, por lo tanto, no merece sobrevivir, el ermitaño decide dejarse morir. Antes de que esto ocurra, el anciano aprende, a través de Charlie, que estos niños son los únicos supervivientes de una guerra nuclear. Tras la muerte del anciano, sin embargo, vemos cómo el terrible mensaje de la obra da un giro que nos hace pensar que aún hay buenos sentimientos en el ser humano y que la humanidad es capaz de cambiar su rumbo: Thomas está decidido a arreglar la rueda que rompió Charlie y el resto de niños lo apoyan en silencio, admirando sus habilidades.

⁵⁰ La obra de Hansberry comenzó siendo una historia corta. Para crearla, además de en *Waiting for Godot* de Beckett se inspiró en *Mother Courage and Her Children* de Brecht. Las primeras versiones de la historia de Hansberry están ambientadas en Alemania y comienzan con los niños peleándose entre ellos por comerse una rata (Perry, 133). La autora fue realizando cambios en la historia y luego aún más en la versión teatral. Suponemos que tras los diferentes cambios, y a pesar de que la influencia de Brecht seguía presente, Hansberry pensó que *What Use Are Flowers?* representaba mejor el espíritu de la obra que *Who Knows Where?*

Esta pequeña obra es un canto a la esperanza, una defensa de que la raza humana sobrevivirá siempre y cuando se mantenga unida y trabaje junta. Así, tenemos a un “Godot”, el ermitaño, que no solo aparece, sino que decide encarar la dura tarea de ayudar a los niños a construir una sociedad basada en el amor y el conocimiento. A pesar de que en estilo y forma es, junto a *To Be Young Gifted and Black*, la obra más alejada del realismo y lo “tradicional” de *A Raisin*, vemos el mismo tipo de final abierto agri dulce en ambas: un final que se supone feliz y esperanzador pero que deja una profunda sensación de preocupación en el lector/espectador que se queda sabiendo que los personajes han vencido, pero intuyendo que el camino que les queda por delante estará lleno de dolor y sinsabores. Hansberry la escribió con la intención de que fuera emitida por televisión; sin embargo, un tiempo después decidió que volvería a ella para adaptarla al teatro. Tristemente, murió antes de que pudiera realizar las modificaciones necesarias para ser producida en cualquiera de los dos medios.

Tal como explicamos anteriormente, desde pequeña la autora desarrolló una enorme fascinación por África, que sería alimentada por las explicaciones y libros que su tío William Leo Hansberry le proporcionaba. Por ello, no es de extrañar que, tras introducir la causa africana a través de Beneatha y Asagai en *A Raisin in the Sun*, en 1960 la autora se decidiera a escribir *Les Blancs*, obra con la que ilustrar al mundo occidental sobre la lucha africana por la libertad. Tampoco extraña que fuese capaz de plasmar tanta mitología y conocimientos sobre la cultura africana en ella. Aunque es una obra de ficción, la autora se esforzó por mostrar la realidad africana e incluyó a una persona real, Jomo Kenyatta, político y activista africano que abogaba por la independencia de Kenia y quien en la obra de Hansberry aparece bajo el nombre de Amos Kumalo. Sin embargo, también podemos reconocer a Kenyatta en uno de los protagonistas principales —o quizás el protagonista principal— de la obra: Tshembe

Matoseh. Se trata de un joven intelectual africano quien, como el Dr. Kenyatta, ha estado viviendo durante años en Londres, donde tiene una esposa blanca y un hijo. Tshembe vuelve a casa para asistir al funeral de su padre. Allí, en la misión, se reúne con sus dos hermanos: Abioseh, quien se está preparando para convertirse en sacerdote cristiano, y el joven Eric, con quien solo comparten madre, pues luego se nos informa que su padre es el irascible y racista George Rice. Durante su estancia Tshembe se ve presionado para comprometerse con la causa africana y luchar violentamente por la libertad de su pueblo. Aunque el joven intenta desvincularse, finalmente el espíritu de África, el cual aparece representado por una bailarina que solo él puede ver, lo logra seducir y este se compromete por la causa africana.

El punto más álgido de la obra se da cuando Tshembe se siente moralmente obligado a matar a Abioseh tras descubrir que este ha denunciado a Peter, otro africano que trabaja como portor en la misión, a las autoridades inglesas. Otro personaje a destacar, por su realismo, es Charlie Morris, un periodista que ha acudido a elaborar un reportaje sobre el Reverendo Neilsen. Morris ejemplifica al típico liberal blanco al que le gusta defender todo aquello que va en contra de la norma aunque no logre entenderlo y quien nunca se ve como parte del problema, a pesar de no hacer realmente nada para solucionarlo. En varias ocasiones, creyendo que su simpatía por la causa africana asombrará a Tshembe, intenta ganarse la amistad del africano, pero tan solo recibe duras palabras por parte de este. En la otra cara de la moneda, Hansberry incluyó a dos personajes blancos que no solo no actúan de forma paternalista, sino quienes además están convencidos de la causa africana, aunque sepan que pueden ser víctimas de sus más terribles consecuencias. Una de ellas es Madame Neilsen, esposa del Reverendo y madre subrogada de Eric. Ama África hasta el punto de reconocer que la muerte de su marido es necesaria para la liberación del pueblo y de animar a Tshembe a entregarse a

la causa al precio que sea. El otro es el Dr. Willy DeKoven, quien confiesa no solo que África le salvó la vida sino que es además consciente de que va a morir y lo acepta como algo necesario.

Debido a la muerte de Hansberry, la obra quedó en manos de Robert Nemiroff, quien se encargó de corregirla y completarla. *Les Blancs* se estrenó en el Longacre Theater en Broadway el 15 de noviembre de 1970 y se representó en 47 ocasiones que generaron diversas críticas tanto apoyando la obra como condenándola. Quizás Cheney haya dado en el clavo de por qué hubo tantas personas a las que no agradó. Según la crítica, la obra no celebra el ideal más defendido por la sociedad americana: la familia. Gran parte del público no conseguía ni quería entender cómo Tshembe puede matar a su hermano o Madame Neilsen aceptar y reconocer que es necesario que su marido muera; no conseguirían, en definitiva, entender cómo la libertad triunfa por encima de la institución familiar (Cheney, 108)

Les Blancs no solo sigue mostrando, al igual que las demás obras de la autora, la necesidad del compromiso por parte del individuo para con ellos mismos o para con la sociedad sino que además introduce una nueva idea tan revolucionaria como es cuestionar el concepto de raza, defendiendo que no es más que un mecanismo inventado por unos hombres para justificar su poder sobre otros. Hansberry pone esta explicación en boca de Tshembe, quien cuenta a Charlie que

I am simply saying that a device is a device, but that it also has consequences: once invented it takes on a life, a reality of its own. So, in one century, men invoke the device of religion to cloak their conquests. In another, race. Now, in both cases you and I may recognize the fraudulence of the device, but the fact remains that a man who has a sword run through him because he refuses to become a Moslem [sic] or a Christian –or who is shot in Zatembe or Mississippi because he is black– is suffering the utter reality of the device. And it is pointless to pretend that it doesn't exist –merely because it is a lie!
(Hansberry, *Les Blancs*, 92)

En 1964 la autora, enferma, termina de escribir unos textos no literarios que,

junto a diferentes fotos, formarían la obra *The Movement: Documentary of a Struggle for Equality*. Se trata de un libro documental sobre el movimiento pro derechos civiles que se expandió y popularizó en los Estados Unidos a partir de los años 50. Sus textos y las fotos que los acompañan, a veces duros, otras esperanzadores, convierten al lector en testigo directo de una época, de una revolución que modificó la historia de un país y dio paso a una nueva época y una nueva sociedad más justa e igualitaria.

Tras la muerte de Hansberry, Nemiroff se dedicó a recopilar y ordenar todo lo que la autora había estado escribiendo durante su vida, además de sus recuerdos: fotos, cartas, fragmentos de entrevistas. Pronto se dio cuenta de la posibilidad de usar todo aquel material, parte de él nunca antes publicado, para crear una obra de teatro que compilase todos sus trabajos. En 1969 se estrenó así *To Be Young, Gifted and Black*, una obra caleidoscópica que mezcla la vida de la autora –explicada al público por una actriz que la interpreta– con diferentes fragmentos de sus obras tanto publicadas como inéditas. Además, Hansberry, a veces a través de la actriz que la interpreta, otras por medio de grabaciones, habla sobre todo aquello que le preocupa y que forma parte de la vida diaria no solo de los afroamericanos sino del hombre en general. A través de sus palabras, ejemplificadas en muchas ocasiones por fragmentos de sus obras, el espectador no solo conoce hechos de la vida personal de la autora sino que consigue entender de forma clara la filosofía de esta, qué la movió a escribir hasta poco antes de su muerte. Son textos centrados en despertar la conciencia social, la justicia y la igualdad. La obra se estrenó en Nueva York, en el Cherry Lane Theater, en 1969 y tuvo la oportunidad, gracias a su gran éxito, de realizar una gira de dos años (1970-1972) que recorrió gran parte de los Estados Unidos. Tras esto Nemiroff publicó la obra en papel añadiéndole fotos, documentos oficiales y muestras de correspondencia entre Lorraine y diferentes amigos, familiares y seguidores, resultando una mezcla de biografía y teatro

que permite al lector un intenso y profundo acercamiento a la figura de Lorraine Hansberry.

4. Análisis de *A Raisin in the Sun*.

4.1. Introducción general a la obra.

Cuando en algún momento entre quizá finales de 1956 y principios de 1957⁵¹ Lorraine Hansberry decidió sentarse seriamente a crear lo que sería *A Raisin in the Sun*, estaba ya muy segura de aquello sobre lo que quería escribir. Habiendo sido educada por Carl y Nannie Hansberry, Lorraine tenía muy claro que el auténtico propósito de su arte era el del compromiso con la lucha política y social por la igualdad. A pesar de que sus ideas políticas hicieron que fuese investigada por el llamado *Comité de Actividades Antiestadounidenses*, con la acusación de “antiamericana” que ello suponía, no podemos estar más de acuerdo con Brown-Guillory cuando defiende que, pese a los continuos desengaños y frustraciones, Hansberry nunca dejó realmente de amar su país y siempre parecía hablar con la total seguridad de que el cambio a unos Estados Unidos más justos e igualitarios era realmente posible (Brown-Guillory, 65). En palabras de la autora:

I am the first to say that ours is a complex and difficult country and some of our complexities are indeed grotesque [...] It is, on the other hand, also a great nation with certain beautiful and indestructible traditions and potentials which can be seized by all of us who possess imagination and love of man. There is, as a certain play suggests, a great deal to be fought in America- but, at the same time, there is so much which begs to be but re-affirmed and cherished with sweet defiance [...] There is simply no reason why dreams should dry up like raisins or prunes or anything else in America. If you will permit me to say so, I believe that we can impose beauty on our future... (Hansberry, *To be Young...*, 129-130)

Hansberry no veía ninguna razón por la cual el arte y la política no pudieran funcionar juntos. Al contrario, la autora estaba convencida, como muchos otros autores

⁵¹ No han trascendido datos sobre el momento preciso en el que Hansberry comenzó formalmente con la escritura de *A Raisin in the Sun*. Sin embargo, sí sabemos que le llevó ocho meses de intenso trabajo y que la terminó en algún momento de 1957. También sabemos que la primera lectura de la obra se realizó durante una cena que la autora y Nemiroff prepararon en su casa para Philip Rose y que esto ocurrió durante el otoño de 1957. Suponiendo entonces que una más que emocionada e impaciente Hansberry organizara la lectura muy poco después de haber dado por terminada la obra, esto situaría el comienzo del proceso de creación entre enero y marzo de 1957. Sin embargo, también es posible que pasara algo más de tiempo hasta que la autora reuniera el valor suficiente para atreverse a leer su obra a Rose. En ese caso, podría haberse sentado a escribirla a finales de 1956.

de teatro afroamericano anteriores a ella, de que el teatro, y el arte en general, era una forma directa, precisa y fácil de hacer llegar el mensaje social y político al pueblo. Por ello, críticos como Susan Sinnott no pueden estar más acertados cuando reivindican que, para Hansberry, el compromiso social era el auténtico propósito del arte (Sinnott, 116). Sin embargo, algo que Sinnott parece olvidar mencionar es que, a diferencia de autores anteriores como DuBois, Hansberry estaba realmente preocupada por el aspecto artístico de la obra. En el borrador escrito para un discurso que la autora dio en Swarthmore College en 1961, expresaba su malestar hacia aquellos críticos que se empeñaban en establecer una clasificación de las obras de teatro separándolas entre “obras poéticas” y “obras sociales” y que consideraban buenas a las primeras mientras que aseguraban que las segundas carecían de calidad artística (Perry, 108). Hansberry reivindicaba su fe en la verdad del arte y en el arte de la verdad, asegurando que su cometido era “to tell the truth from all its sides, including what is the still bitter epic of the black man in this most hostile nation (Hansberry, “The Negro Writer...”, 10). Llegado el momento de decantarse por una temática o ámbito social que representar en sus obras, Hansberry atendió al llamado de Richard Wright que animaba a los autores negros a centrarse en los problemas cotidianos de los afroamericanos y escribir además sobre zonas muy específicas de los Estados Unidos, tal como hizo él con su *Native Son*.

Quizá fuera su experiencia en el gueto y los conocimientos que tenía sobre la problemática de la vivienda lo que hizo que decidiera centrarse en la historia de la familia Younger. A simple vista, la historia parece sencilla: una familia afroamericana media recibe una cantidad de dinero de una aseguradora como consecuencia de la muerte del cabeza de familia. La viuda, Lena, decide usar la mayor parte de ese dinero como pago de la entrada de una casa para así poder dejar atrás la insalubridad del edificio y el barrio en el que viven. Como consecuencia de la desigualdad y el racismo,

la única vivienda digna que puede permitirse se encuentra en un barrio en el que todos los demás vecinos son blancos. Cuando aún se encuentran en su vivienda habitual, la asociación de vecinos del nuevo barrio manda a un representante llamado Lindner al apartamento de los Younger para hacerles saber que no serán bienvenidos y ofrecerles una jugosa cantidad de dinero –una cantidad mayor que el dinero que la familia había pagado por la entrada del apartamento– a cambio de que no se muden. La familia, ofendida, rechaza la oferta de Lindner. El hijo de Lena, Walter, que tenía otros planes para el dinero del seguro, cae en la trampa de un timador de poca monta y pierde el resto del dinero del que disponían para empezar su nueva vida. Frustrado, y en contra de los deseos del resto de la familia, llama a Lindner para aceptar su oferta. Sin embargo, una vez reunidos y sintiendo la fuerza y dignidad de su familia y su difunto padre, vuelve a rechazar el ofensivo trato que le ofrece el representante blanco. La obra termina con la familia mudándose a su nuevo hogar.

El talento de Lorraine Hansberry convierte la historia en una obra muy compleja en la que nos instruye sobre una gran variedad de temas que afectaban al afroamericano medio de la época y los transmite a través de unos personajes sumamente realistas. Cada uno de ellos tiene tanto un papel específico en la obra como una misión didáctica determinada y ninguno aparece por casualidad ni como “relleno” de la trama. Tal como la propia Hansberry refutó a algunos críticos como Nelson Algren o Jonas Mekas, decir que *A Raisin in the Sun* es simplemente una obra sobre recibir dinero del seguro o comprarse una casa es casi tan absurdo como asegurar que *Otelo* versa sobre un pañuelo (Hansberry, “Thoughts on Genet,...”, 10) *A Raisin in the Sun* no solo nos proporciona una visión realista sobre lo que significaba ser un hombre, una mujer, una anciana o un niño de color en el Norte de los Estados Unidos de aquella época, sino que además es una obra profética al introducir una serie de temas que por aquel entonces no eran muy

comunes pero que en los años que siguieron al estreno se convertirían en *mainstream* en la cultura y lucha afroamericanas: se trata de la importancia de las raíces africanas, la valoración de la belleza natural de las personas de color, el feminismo en la comunidad negra, o la necesidad de que todas las personas de color, independientemente de la nacionalidad o la clase social, se unieran en pos del bien común. Como Cheney defiende, *A Raisin in the Sun* no solo resucitó ideas del *Harlem Renaissance* sino que además anticipó la nueva forma de ver el mundo de la década de los 60 (Cheney, 58).

Por encima de todo, la autora nos habla de libertad, pero presentándonosla no como una única idea, como habían hecho antes los autores de literatura antiesclavista. El mundo había cambiado y la idea de libertad y las aspiraciones del afroamericano también, por lo que en la obra se nos presentan diferentes ideas sobre lo que es la libertad para cada uno de los diferentes personajes, pero siempre, como acierta a decir Sinnott, orientadas a conseguir un bien común (Sinnott, xi). Lena quiere libertad para poder elegir una vivienda más digna para su familia, Walter quiere libertad de oportunidades para convertirse en el hombre exitoso que sabe que puede ser, Ruth, de forma parecida a Lena, quiere libertad para poder criar a sus hijos de una forma más digna, Beneatha quiere estudiar medicina y poder elegir su propio camino y su futuro. Todos ellos buscan cumplir sus propios sueños, pero, en el camino a conseguirlo, se darán cuenta de que esto pasa por luchar juntos por el bien común de una familia individual que no es ni más ni menos que una metáfora de la necesidad de luchar unidos por el bien de toda la comunidad afroamericana. Porque los Younger no son una familia excepcional ni original. Son, como ya hemos mencionado, representativos de la familia afroamericana media y todo aquello que experimentan a lo largo de la obra no es ni más ni menos que lo que muchas familias de color experimentaban en su día a día. Esto incluye los problemas y la violencia racista al querer crear una sociedad igualitaria y

libre de segregación racial, ya que las noticias sobre violencia contra los afroamericanos por acudir a escuelas “blancas” o mudarse a barrios “blancos” estaban a la orden del día.

Como Anne Cheney declararía, *A Raisin in the Sun* resulta

A moving testament to the strength and endurance of the human spirit, [...] a quiet celebration of the black family, the importance of African roots, the equality of women, the vulnerability of marriage, the true value of money, the survival of the individual, and the nature of man's dreams. (Cheney, 55)

El realismo y cotidianeidad de los que Hansberry dotó a la familia Younger tampoco es capricho, ni casualidad, sino un recurso muy bien pensado y estudiado por parte de la autora para conseguir el fin político y social al que aspiraba. Es curioso cómo antes de Hansberry hubo maravillosas obras de teatro escritas por afroamericanos, como puede ser *Trouble in Mind* de Alice Childress, que, sin embargo, nunca consiguieron llegar a Broadway –ni al público blanco– debido a que la denuncia pro derechos civiles que incluían incomodaba a los blancos. A diferencia de ellas, y como ya hemos mencionado, el público blanco adoraba *A Raisin in the Sun*, disfrutando las contadas alegrías de la familia Younger, sufriendo sus múltiples decepciones y emocionándose cuando finalmente echan de su casa a Lindner y dejan su maltrecho apartamento llenos de esperanza por una nueva vida. Fue clave la genialidad de Lorraine Hansberry, quien, en una jugada magistral, disfrazó de convencionalismos y tradiciones estéticas y estructurales las más subversivas y radicales de las ideas. Esto, aunque también creó ciertos problemas de los que hablaremos pronto, supuso que la autora por primera vez consiguiera educar en igualdad y derechos civiles a un grupo de personas para quienes, dejando de lado *All God's Chillun Got Wings* o *The Emperor Jones*, el teatro “de negros” no era más que una exótica amalgama de bailes, cantos y torpes movimientos y frases.

4.2 Influencias:

Ya hemos demostrado que –al contrario de lo que a veces se ha afirmado– *A Raisin in the Sun* bebe de una larga tradición temática de obras afroamericanas. Sin embargo, hay autores anteriores a Hansberry que también tuvieron una influencia importante en su primera obra, por lo que se hace necesario pararnos a hablar de ellos.

En un apartado anterior nos referimos a la estrecha relación de Langston Hughes con la familia Hansberry y a cómo la pequeña Lorraine, con solo diez años, comienza a leer sus obras y a darse cuenta de quién era ese amigo de sus padres que con toda naturalidad y familiaridad se sentaba en su mesa a cenar. Una de las cosas que más admiraba la autora conforme fue creciendo y entendiendo mejor las obras de Hughes era cómo este conseguía convertir la vida diaria de los afroamericanos en poesía, en teatro, en arte. Por ello, y teniendo en cuenta la naturaleza de *A Raisin in the Sun*, no es de extrañar que para decidir el título de esta, su primera obra, Hansberry acudiera a la de Hughes. La primera opción fue “The Crystal Stair”, que es un verso del poema “Mother to Son”. En esta obra oímos la voz preocupada pero desafiante y fuerte de una madre que cuenta a su hijo que la vida de un afroamericano es dura, pero le anima e intenta transmitirle fuerzas para que siempre siga adelante. Leyendo el poema nos damos cuenta rápidamente de la influencia que pudo ejercer en *A Raisin in the Sun*:

Well, son, I'll tell you:
Life for me ain't been no crystal stair.
It's had tacks in it,
And splinters,
And boards torn up,
And places with no carpet on the floor-
Bare.
But all the time
I'se been a-climbin' on,

And reachin' landin's,
And turnin' corners,
And sometimes goin' in the dark
Where there ain't been no light.
So boy, don't you turn back.
Don't you set down on the steps
'Cause you finds it's kinder hard.
Don't you fall now-
For I'se still goin', honey,
I'se still climbin',
And life for me ain't been no crystal stair.
(Hughes, *Collected Works* vol.11, 81)

A pesar de que, muy claramente, nos podríamos haber encontrado estas palabras en *A Raisin in the Sun* en los labios de Lena y dedicadas a Walter, quizá Hansberry se dio cuenta de que no era la mejor opción. Para empezar, en su obra hay mucho más que Lena y Walter e infinitamente mucho más que una madre educando a su hijo sobre la realidad de ser afroamericano. Además, *A Crystal Stair*, sobre todo a quien no conociera la obra de Hughes, podría sugerir que los personajes de la obra llegan a alcanzar sus sueños sin peligros, riesgos ni sinsabores. Por ello, Hansberry decidió cambiar el título a *A Raisin in the Sun*, verso del poema “Dream Deferred” incluido en la obra *Harlem* del autor. Este poema, que expresa la angustia y la desesperación por la imposibilidad de alcanzar un sueño que a veces parece estar cercano, expresaría mucho mejor los sentimientos y vivencias no solo de toda la familia Younger sino también de todos los afroamericanos que esta representa. Sin embargo, sería un error pensar que la influencia de Hughes en la obra, y vida, de Hansberry se limita a esto. Al haber estado tan influenciada desde pequeña por la vida y obra del autor, son muchas las huellas de

Hughes que encontramos en la producción de Hansberry. Por ejemplo, fácilmente vemos la figura de Lena en el poema “A Song to a Negro Wash-Woman” o el sueño frustrado de muchos de los Younger de vivir en un lugar mejor en el poema “White Shadows”:

I'm looking for a house
In the world
Where the white shadows
Will not fall.
There is no such house,
Dark brothers,
No such house
At all.
(Hughes, *Contempo*, 1)

El autor irlandés Sean O'Casey (1880-1964) no fue solo quien le despertó a Hansberry el amor por el teatro, como ya comentamos, sino también de quien Hansberry tomó la forma de crear drama y de representar a sus personajes. Esto, como hemos visto en un apartado anterior, siempre creó controversia entre los autores, críticos y filósofos afroamericanos: cómo representar a su gente en la literatura. Dado el tradicional carácter político y social del teatro afroamericano, muchos eran quienes defendían la representación de la persona de color con unas características tan nobles y perfectas que el resultado se alejaba bastante de la realidad y, en ocasiones, contribuía a alimentar prejuicios. O'Casey centraba su teatro en las clases trabajadoras de Irlanda, en su sufrimiento y en la opresión del gobierno británico sobre ellos. Pero a diferencia de lo que ocurría con los autores afroamericanos, al irlandés no le temblaba el pulso a la hora de mostrarlos de la forma más humana posible: había personas buenas y malas,

muchas otras que no eran ninguna de las dos cosas, nobles, alcohólicos, triunfadores y perdedores. O'Casey no se preocupaba, como tantos autores afroamericanos, de mostrar personajes que fueran un ejemplo para su raza. Viendo *Juno and the Paycock*, Hansberry se sintió extasiada y profundamente conmovida por aquellas personas que, a pesar de sus grandes defectos, conseguían que el espectador se sintiera identificado, emocionado y viera que había belleza en ellos y en su lucha y que todas las personas merecen que se cuente su historia. A pesar de las diferencias culturales y las enormes diferencias sociales, Hansberry veía en la forma de hacer teatro de O'Casey un ejemplo en el que los afroamericanos debían inspirarse.

I love Sean O'Casey. He is the playwright of the twentieth century using the most obvious instrument of Shakespeare: the human personality in its totality. I've always thought this was profoundly significant for Negro writers, not to copy, but as a model, a point of departure. (Hansberry, WFMT)

Ya comentamos la influencia de la obra “Kitchenette Building” de Gwendolyn Brooks en el poema “Flag from a Kitchenette Window”, que Hansberry publicó en la revista *Masses and Mainstream* en 1950. Sin embargo, está bastante claro que la influencia del poema de Brooks no se limitó a aquella publicación, pues tiene una gran influencia en la historia que nos encontramos en *A Raisin in the Sun*, como muestra, por ejemplo, el verso “But could a dream send up through onion fumes” (Brooks, 4-5). Aquello que expresaba Brooks en su poema –junto con la experiencia familiar de las *kitchenettes*, por supuesto– impactó e influyó tanto en Hansberry que esta decidió seguir ahondando en el tema en su primera obra de teatro. Como defiende Imani Perry (Perry, 98), en *A Raisin in the Sun* Hansberry trata de dar respuesta a aquella pregunta de Brooks sobre si había lugar para los sueños en una *kitchenette*, mostrando y ahondando en el interior de cada una de las personas que habitaban en uno de esos apartamentos en

el gueto. A pesar de que, debido al título, al publicar la edición impresa se decantaron por el poema “Harlem” de Hughes, el “Kitchenette Building” podría haber sido también una fuente de inspiración para la obra de Hansberry.

En un artículo para *The Village Voice*, Hansberry mostraba su asombro ante el hecho de que tan solo un crítico, Gerald Weales, había visto la evidente influencia de *Death of a Salesman* de Arthur Miller en *A Raisin in the Sun* (Hansberry, “Willie Loman”, 7-8). En la obra de Miller, el autor ponía en duda la profundidad y peligrosidad de los vacíos valores de la familia blanca americana de clase media. Hansberry quería ahora mostrar los de la típica familia afroamericana y que el público juzgase el parecido de unos con los otros ¿Estaban también vacíos los valores de la familia media afroamericana? ¿Tenía la búsqueda de estatus y bienestar social de los Younger el mismo sentido y significado que la de los Loman? En su artículo, Hansberry se centraba en comparar a Walter Younger con Willy Loman, demostrando que ambos personajes son igualmente orgullosos y que muestran un gran resentimiento por no haber podido llegar a donde ellos querían: “He [Walter] shares with Willy Loman the acute awareness that something is obstructing some abstract progress that he feels he should be making; that something is in the way of his ascendancy. It does not occur to either of them to question the nature of this desired ‘ascendancy’” (Hansberry, “Willie Loman”, 8). La autora también defendía que la razón por la que el público y los críticos, en su mayoría, no habían visto esta correspondencia entre ambas se debía ni más ni menos que al racismo; y aseguraba que muy pocos eran los que habían conseguido ver a Walter sin el disfraz de exotismo que la sociedad americana llevaba imponiendo en los personajes de color durante siglos (Hansberry, “Willie Loman”, 7)⁵²

⁵² Para más detalles e información sobre la influencia de *Death of a Salesman* en *A Raisin in the Sun*, consultar mi TFM *Versions of Realism in Arthur Miller's Death of a Salesman and Lorraine Hansberry's A Raisin in the Sun*.

Ya hablamos sobre la influencia de *Native Son* de Richard Wright en *A Raisin in the Sun*. Sin embargo, esto no debe tomarse como muestra de admiración de Hansberry hacia Wright ni como homenaje. En diversas ocasiones –esto incluye entrevistas y artículos en *Freedom*– Hansberry expresó su malestar con la imagen de los afroamericanos que Wright transmite a través de Bigger Thomas y otros personajes negros en su obra. En su opinión, compartida por otros autores como James Baldwin, Wright deshumanizaba a sus personajes afroamericanos, presentándolos más como productos fabricados por la opresión que como seres humanos complejos, ayudando así a alimentar la idea que tanto había sido defendida por los blancos: los afroamericanos no sienten ni piensan como ellos. Como forma de equilibrar el mal que ella pensaba que Wright había hecho a su propia gente, Hansberry hizo diferentes guiños a la obra del autor, pero mostrándola de una forma completamente diferente, como reflejada en un espejo. Imani Perry muestra de forma muy clarificadora algunos de estos casos (Perry, 124). De ellos, el más brillante es sin duda la imagen de la “rata”. En *Native Son* una de las primeras tareas de Bigger Thomas es matar una rata. En *A Raisin in the Sun* son múltiples las veces en las que las ratas aparecen, de forma física o metafórica. La primera ocurre en el primer acto, escena uno, cuando Lena cuenta a Ruth que está pensando en comprar una casa cuando les llegue el dinero y Ruth se refiere al apartamento en el que viven como “rat trap” (Hansberry, *A Raisin*, 44). Lena se queda pronunciando despacio esta expresión e inmediatamente intenta destruir esa imagen hablando de sueños, bonitos recuerdos y esperanzas. Más tarde, Travis, como Bigger Thomas, persigue a una rata junto a sus amigos en la calle. Rápidamente, al darse cuenta, las mujeres de la familia le ordenan que suba y abandone el brutal juego. Cuando Travis, entusiasmado con la macabra caza, intenta dar detalles en casa, Ruth le

tapa la boca y lo abraza fuertemente, haciendo grandes esfuerzos para no gritar⁵³ (Hansberry, *A Raisin*, 59). Sin lugar a dudas, la referencia más significativa es cuando Beneatha describe a Walter como una “toothless rat” (Hansberry, *A Raisin*, 144). Esto da pie a uno de los fragmentos más icónicos de la obra, aquel en el que Lena le dice a Beneatha, y al público, que antes de juzgar a alguien es necesario ponerse en sus zapatos y comprender todo aquello por lo que ha pasado a lo largo de su vida, fragmento coronado con aquel “measure him right” (Hansberry, *A Raisin*, 145).

4.3 Estructura y marco espacio-temporal.

Sobre el momento en el que se desarrolla la acción de la obra, la autora solo nos comenta que ocurre “sometime between World War II and the present” (Hansberry, *A Raisin*, 22). Al comienzo, Walter, mientras lee el periódico, comparte con Ruth una noticia que anuncia que el Coronel McCormic⁵⁴ está enfermo. Esto situaría la obra entre 1945 –final de la II Guerra Mundial– y 1955, fecha en la que murió el coronel. Sobre Lena, nos dice que está en sus “early sixties” lo cual la situaría entre los 61 años y los 64 y podríamos establecer la fecha de su nacimiento entre 1881 y 1894. En una conversación entre Lena y Ruth descubrimos que Lena emigró a Chicago desde el Sur ya casada con Walter padre y se mudaron al apartamento de Chicago a las dos semanas de casarse. Por lo tanto, Walter, su hijo mayor, ya es nativo de Chicago. Muchas veces, por lógica, quizás, se ha imaginado a Lena y su marido como parte de aquella gran masa de afroamericanos sureños que formaron la ya mencionada Gran Migración; sin embargo, lo ya apuntado viene a desmentirlo. La Gran Migración la encontramos

⁵³ Esta escena no está presente en todas las ediciones impresas.

⁵⁴ Abogado, edil por el partido Republicano de Chicago y oficial distinguido durante la I Guerra Mundial, donde obtuvo el grado de coronel. Tras su muerte, en abril de 1955, se creó una fundación con distintos fines benéficos.

dividida entre dos periodos, el primero de 1916 a 1940 y el segundo de 1940 a 1970. Incluso en el caso de que Lena tuviera 64 años, hubiera nacido en 1881 y fuese de las primeras en migrar, esto no sería posible ya que significaría que la matriarca de los Younger habría llegado a Chicago con un mínimo de 35 años. Si tenemos en cuenta que Walter, su hijo mayor, tiene 35 años, deducimos que Lena contaba con un mínimo de 26 años y un máximo de 29 cuando su hijo –recordemos, nativo chicagüense– nació. Ante esto, nos quedan dos opciones: o bien Lena y Walter padre migraron antes de 1916, y nunca formaron parte de esa gran masa de afroamericanos que llegaron al Norte aprovechando las oportunidades de trabajo derivadas de la coyuntura socio-económica de la I Guerra Mundial, o a Lorraine Hansberry ciertamente se le daban tan mal las matemáticas como ella misma aseguraba.

También en el matrimonio entre Ruth y Walter y el nacimiento de Travis hay cierta incongruencia de fechas. Walter, nacido entre 1910 y 1920, tiene 35 años. Ruth, nacida entre 1915 y 1925, cuenta con unos 30. Llevan 11 años casados –Walter tenía unos 24 años cuando se casó y Ruth unos 19. Sin embargo, la autora nos dice que Travis tiene unos diez u 11 años. Esto significaría que o bien, en el caso de que tuviera diez años, el embarazo llegó muy pronto tras la boda o bien Ruth y Walter se casaron cuando el embarazo era ya un hecho. Teniendo en cuenta la época en la que está ambientada la obra y la importancia que históricamente se ha dado al matrimonio y la legitimidad de los hijos en la comunidad afroamericana, llama la atención que la autora no haya especificado mejor la edad del joven Travis, aclarándonos si nació o no dentro del matrimonio.

De igual forma, puede llegar a chocar la falta de mención o aparente influencia de hechos históricos en la pieza –más allá de los puramente relacionados con los problemas sociales a los que se enfrentaban los afroamericanos. Tanto Lena como su

marido eran adultos durante las dos Guerras Mundiales (aunque no sabemos si Walter padre aún vivía cuando comenzó la II Guerra Mundial) y Walter y Ruth lo eran durante la II Guerra Mundial; sin embargo, ni siquiera sabemos algo tan importante, básico y que puede dejar tantas secuelas psicológicas y económicas en una familia como es si Walter Lee o su padre sirvieron durante alguno de los conflictos. Tampoco hay mención a la Gran Depresión. Es cierto que Lena comenta que cuando se mudaron al piso de Chicago lo hicieron con la intención de ahorrar para comprarse una casa al año siguiente y que, muy a su pesar, jamás pudieron hacerlo. Sin embargo, la Gran Depresión se dio entre 1929 y 1939. Walter, su primer hijo, nació entre 1910 y 1920, por lo cual, y aunque más adelante les pudo haber afectado, la mencionada crisis económica no pudo ser la causa que les impidió mudarse al año de llegar a Chicago. Es lógico preguntarse por qué Hansberry, tan exacta en su descripción del apartamento de los Younger o en el aspecto físico de la familia, no fue más específica con la fecha en la que se desarrolla la trama o las edades de algunos de los personajes. Quizás, así, la autora quería evitar limitar la familia Younger a un tipo de familia negra chicagüense muy específica, fomentando estereotipos entre los blancos y limitando, además, la identificación de los afroamericanos con los personajes. En este sentido, como defiende Catherine Scheader, para la autora fue realmente decisivo el comprobar que los espectadores afroamericanos habían reconocido en los personajes de *A Raisin* a sus propias abuelas, madres y demás conocidos (Scheader, 70).

Sinnott, como algunos otros críticos, defiende que el hogar de esta familia es una réplica exacta de las famosas *kitchenettes* creadas por el padre de la autora durante la Depresión y que tan comunes eran en las zonas deprimidas del Norte de los Estados Unidos de la época (Sinnott, 6). A pesar de que no se puede decir que la crítica esté equivocada, existe algún “pero”. Las *kitchenettes* solían constar de una pieza principal

que hacía de sala de estar, comedor, cocina y, en el caso de la obra, también de dormitorio del joven Travis. En *A Raisin in the Sun* vemos a la izquierda el dormitorio de Lena y Beneatha y a la derecha el de Walter y Ruth. El baño, como era común, se encontraba en el rellano y se compartía con los vecinos. Esto haría del hogar de los Younger un apartamento de tres habitaciones; o cuatro si tenemos en cuenta la opinión del casero, que, como explica Hansberry, considera la zona de la cocina (situada en el salón, al fondo) otra habitación aparte por encontrarse a diferente altura que el resto (Hansberry, *A Raisin*, 24). En cualquier caso, y aun considerando que tuvieran tres habitaciones, el apartamento de los Younger no sería la más pequeña ni más típica de las *kitchenettes* ya que en muchas ocasiones estas contaban con tan solo dos o incluso una habitación (Encyclopedia of Chicago online, *kitchenettes*).

En cuanto al mobiliario, es escaso y viejo. Además, los muebles no se organizan dependiendo de los gustos decorativos de la familia sino para ocultar las zonas más gastadas de la moqueta. Es curiosa la personificación que la autora hace al usar la palabra “tired” (Hansberry, *A Raisin*, 23) para describir el mobiliario, ya que es también este adjetivo el más usado para hablar del estado anímico de los habitantes. No podemos estar más de acuerdo con Brown-Guillory cuando defiende que el estado de los muebles simbolizan dos cosas: la lucha y los sueños aplazados (Brown-Guillory, 66) El único punto de luz natural y ventilación en toda la casa –con la claustrofobia que ello representa– es una pequeña ventana situada en la zona de la cocina. El simbolismo de esta ventana y la luz natural procedente o no de ella –junto con el de la planta de Lena de la que hablaremos más adelante– es uno de los más importantes en la obra y al que recurre la autora para transmitir los miedos, incertidumbres y sueños de los personajes.

La fracción de la vida de los Younger de la que somos testigos se desarrolla a lo largo de unas semanas que, gracias a Ruth, sabemos que se sitúan en septiembre

(Hansberry, *A Raisin*, 82). Por ello, y teniendo en cuenta el tiempo en Chicago, es más que realista que los personajes comenten que está empezando a hacer frío por las mañanas y noches, pero que no digan lo mismo de las primeras horas de la tarde. Sin embargo, de estas semanas solo vemos cuatro días: dos viernes y dos sábados. Recordando que estamos tratando con una familia que ni aun habiendo conseguido una cantidad grande de dinero extra se puede permitir dejar su trabajo o tomar vacaciones⁵⁵, es comprensible que la trama tenga lugar alrededor del fin de semana. Esto también incluye a Beneatha, quien no trabaja, pero estudia en la universidad. Cabría preguntarse qué ocurre con los domingos y por qué Hansberry no ha desarrollado parte de la trama en domingo. Teniendo en cuenta que en casi todos los momentos importantes de la trama se requiere que los protagonistas estén, en parte, libres de sus obligaciones pero que haya gente trabajando (la inmobiliaria, los de la mudanza...) es muy lógico que la autora haya centrado toda la historia en viernes y sábado. El primer acto comienza un viernes por la mañana, y así podemos ver a la familia, ajetreada, preparándose para un día normal y conocer mejor cómo es vivir en su monotonía.

La segunda escena se desarrolla el sábado por la mañana. Así, la autora consigue tener gente por casa. Sabemos que Walter trabaja los sábados por la mañana, pero otros personajes están libres. Beneatha y Travis no tienen clases; Lena, quien da la impresión de no tener un trabajo fijo, sino que acuerda ir a diferentes casas dependiendo de su propia disponibilidad y las necesidades de los clientes, no trabaja ese día; Ruth ha podido ir a ver a una doctora, algo que no podría haber hecho durante la semana, por su trabajo, ni el domingo, en el que la mayoría de los trabajadores especializados no ofrecen sus servicios. El que sea sábado por la mañana también es determinante por el asunto del cheque; es necesario que haya correo, pero también el mayor número de

⁵⁵ En Estados Unidos ni existía ni existe por lo general el derecho a vacaciones laborales tal como las entendemos, por ejemplo, en Europa.

gente en casa para dotar a este momento del dramatismo y la ceremoniosidad que merece.

El segundo acto comienza el mismo sábado con el que termina el primero, pero por la tarde. Esto de nuevo nos permite ver más de los personajes. Por ejemplo, contemplamos a Beneatha disfrutando de su tiempo libre como cualquier joven y dispuesta a salir con su pretendiente. Esta vez, siendo sábado por la tarde, también conocemos mejor a Walter, quien, es evidente, ha tenido incluso tiempo para ir a los bares a beber y ha vuelto a casa en un más que evidente estado de embriaguez. Lena ha podido realizar los trámites necesarios con la inmobiliaria y vuelve a casa con las noticias. Para la segunda escena nos desplazamos a unos viernes más tarde por la noche, el primer momento de la semana en el que los personajes están libres de sus quehaceres. La novedad es que empezamos a ver signos de mudanza, que debe de haber sido organizada por Ruth y Lena, puesto que Walter, deducimos, no está en condiciones y Beneatha llega de fiesta con George. El que este viernes por la tarde (una semana y un día antes del acordado para la mudanza) hayan comenzado los preparativos para la misma nos muestra dos cosas. Por una parte, que ambas mujeres, o al menos una de ellas, tiene tantas ganas de mudarse que incluso, aunque debía de estar cansada tras pasar el día trabajando, se ha puesto manos a la obra. Por otro lado, y desde un punto de vista más práctico, son conscientes de que deben usar cada minuto libre que tengan para adelantar con la mudanza, ya que les resultará más difícil sacar tiempo durante la semana. Es en esta escena donde nos damos cuenta de que Walter también trabaja los sábados, pues su jefe llama y nos hace saber que el padre de familia se ha ausentado de su trabajo en los últimos tres días y que si no aparece al día siguiente, sábado, puede considerarse despedido. No obstante, por la escena primera del acto dos, entendemos que su jornada laboral el sábado es reducida.

La tercera escena del acto dos y el acto tres por completo se desarrollan en un sábado, pero una semana más tarde y con una hora de diferencia entre ambas. En contraste con lo que ocurre con las otras escenas, no especifican en qué momento del sábado tiene lugar, pero teniendo en cuenta que incluso Walter se encuentra en casa –y que todo parece indicar que finalmente no perdió su empleo– deducimos que es sábado por la tarde, no por la mañana, aunque lo suficientemente temprano en la tarde para que de tiempo a que se desarrolle la trama antes de la llegada de los trabajadores de la mudanza, que está acordada para las cuatro de la tarde.

4.4. Temas.

Una de las características que hacen de *A Raisin in the Sun* una obra tan rica es la transversalidad y complejidad de su temática así como el ya mencionado carácter profético. A pesar de tratarse de su primera obra, el enorme talento literario de Hansberry es más que evidente. La autora no se limita a elegir un tema específico y hacer que la obra completa, así como sus personajes, viren a su alrededor. Hansberry no quería crear personajes; quería personas. Las personas reales tienen que hacer frente a diferentes aspectos de su vida incluso cuando se enfrentan a un problema mayor y común. Tal como Perry, muy acertadamente, intuía, la autora sabía muy bien que los seres humanos viven y aman y desean dentro del régimen económico y racial en el que viven (Perry, 109). Por ello, a pesar de que se puede identificar el problema de la vivienda y la práctica del *restrictive covenant* como espina dorsal de la obra, dentro de la misma encontramos más aspectos en mayor o menor medida relacionados con la trama principal y a los que es necesario aludir.

4.4.1. El racismo.

Sin lugar a dudas, el racismo es el tema principal de *A Raisin in the Sun*. También es el hilo conductor que unifica todos los demás temas y la columna vertebral de la pieza. Por ello, aunque más tarde, cuando analicemos los personajes de la obra, volveremos a hablar de este tema y a analizar cómo afecta a cada uno de ellos, es necesario apuntar ahora algunas pinceladas sobre el racismo como asunto general.

La idea de usar su propia experiencia con los *restrictive covenants* para denunciar la segregación racial en el Norte de los Estados Unidos era algo que, según las investigaciones de Imani Perry, llevaba tiempo rondando la cabeza de Hansberry. La investigadora localizó fragmentos de obras de teatro anteriores a *A Raisin in the Sun* donde la autora trataba el tema. En uno de ellos, Clarise, una mujer negra embarazada, pasa las noches sola en su casa de un barrio blanco con una pistola sobre las piernas mientras su marido trabaja (Perry, 14). En otra, la protagonista, de nuevo una mujer negra cuya casa ha sido asaltada por sus vecinos blancos, le pide a la policía que se quede con ella. El policía, blanco, la acusa de estar exagerando un incidente sin importancia: “Jesus, these people wouldn’t have bothered you no ways if you was in your own neighborhood” (Perry, 15).

Lorraine Hansberry tenía una visión y entendimiento complejo y profundo en cuanto al racismo. Entendía que cuando eres negro en un país sistemáticamente racista el racismo no es un detalle más de tu vida sino un factor que determina todos los demás aspectos de tu existencia, y lo ejemplificó en varias ocasiones con la muerte de su padre: “He [Carl Hansberry] died [...] of a cerebral hemorrhage, supposedly, but American racism helped kill him” (Ross). Tanto Lorraine como su hermana, Nannie, aseguraron en más de una ocasión que el estrés ocasionado por la opresión, la injusticia y el racismo al que su padre tuvo que hacer frente durante toda su vida tuvieron mucho que ver con el derrame cerebral que acabó costándole la vida.

Sin lugar a dudas, la autora supo plasmar la complejidad de lo que significaba ser víctima de una sociedad racista en su primera obra, donde el racismo no se limita al hecho de que sus nuevos vecinos han recaudado dinero para convencerlos de que no se muden. Al igual que años antes hiciera Eulalie Spence en *The Starter*, Hansberry denuncia cómo los afroamericanos tan solo tenían acceso a los trabajos peor remunerados y con menor perspectiva de futuro. El racismo está en el hecho de que ni Lena ni Walter ni Ruth hayan tenido acceso a una educación que les permita tener un mejor trabajo, el racismo está en que Ruth tenga que ir a trabajar aun sintiéndose mal, y también en que se tenga que plantear abortar porque no tiene medios ni espacio para un nuevo miembro en la familia. El racismo está en que Lena aún tenga que seguir trabajando a un ritmo tan duro que, al final del día, apenas puede con el peso de sus piernas. El racismo está en que Travis no disponga de los 50 céntimos que le reclaman en la escuela a pesar de vivir en una familia en la que hay tres adultos con empleo. Y, por supuesto, el racismo está en toda la rabia de Walter, en sus frustraciones, su impotencia y en su tendencia a beber demasiado.

También, sin embargo, la autora arroja un poco de luz a esta desoladora situación a través del personaje de Beneatha. La hija de Lena representa a esa nueva generación de afroamericanos que luchan para obtener la educación que merecen y, algún día, poder acceder a un puesto de trabajo que no solo les sirva de forma personal para salir de la pobreza sino que les prepare para ayudar a su propia comunidad. Aun así, es importante recordar, el camino de la chica está plagado de obstáculos, el primero de los cuales ya se menciona en la obra: su hermano ha perdido el dinero destinado a cubrir los gastos de la universidad y esto nos deja con la duda sobre cómo conseguirá Beneatha pagar la universidad. En caso de poder asistir, ¿podrá concluir sus estudios? La propia Hansberry confesó que la presión racista que sufrió dentro del campus

universitario fue tal que finalmente se rindió y no vio otra salida más que abandonar sus estudios sin haber terminado ¿Le ocurrirá lo mismo a Beneatha? En cualquier caso, quizá con lo que deba quedarse el espectador es que hay toda una nueva generación de afroamericanos –la de Walter y Beneatha– que ya no solo consideran intolerable la opresión, como sucedía con generaciones anteriores, sino que además saben identificar el origen de esta y las múltiples caras del racismo. Es una generación que ya no siente miedo y se siente lo suficientemente empoderada para reclamar su propio espacio en la sociedad; tienen la certeza de que deben tener los mismos derechos y oportunidades que los blancos en todos los ámbitos de la vida; y están dispuestos a luchar para acceder a ellos.

4.4.2. África, la lucha y la hermandad negra.

Ya hemos comentado la pasión que despertaba en la autora el continente africano. En la época en la que Hansberry escribió *A Raisin in the Sun*, había comenzado a crecer en círculos intelectuales afroamericanos una corriente de pan-africanismo que aún seguía bastante lejos del ciudadano afroamericano medio. En su obra, la autora, con el humor que le caracterizaba, usa a Lena Younger para poner en evidencia el enorme desconocimiento que el estadounidense medio tenía sobre África y sus habitantes. Cuando Beneatha anuncia a su madre que Asagai viene a visitarle, y esta, distraída, le dice que cree que nunca ha visto a un africano, Beneatha le pide que no le haga al chico preguntas ignorantes sobre si los africanos usan ropa. Tras recibir un pequeño e ilustrativo rapapolvo por parte de su hija, Lena, que quiere hacer que esta se sienta orgullosa, le repite a Asagai todo lo que su hija le ha echado en cara poco antes, con un resultado bastante divertido:

Mama: Well, you are quite welcome. I just hope you understand that our house don't always look like this. (Chatterish) You must come again. I would love to hear all about- (Not sure of the name)- your country. I think it's so sad the way our American Negroes don't know nothing about Africa 'cept Tarzan and all that. And all that money they pour into these churches when they ought to be helping you people over there drive out them French and Englishmen done taken away your land. (The mother flashes a slightly superior look at her daughter upon completion of the recitation). (Hansberry, *A Raisin*, 64)

Y es que aquel “Why should I know anything about Africa?” que Lena, indignada, soltó a su hija poco antes, resultaba ser la actitud más común de los afroamericanos hacia África en aquella época. No entendían ni veían una conexión real con un pueblo que para ellos no era más que aquel lugar lejano del que en un pasado un tanto remoto habían traído a sus antepasados. Tras generaciones de esclavitud y abusos, unidos a la total inexistencia de historia africana/afroamericana en los centros educativos, la mayoría de la población afroamericana relacionaba su historia únicamente con lo que había acontecido a su raza desde el momento en el que llegaron al continente americano. Esto se traducía en una vergüenza general al estar convencidos de que todo lo que su gente había hecho en la vida había sido servir y obedecer, rodeados de pobreza, miseria y analfabetismo.

Los intelectuales habían, hace tiempo, llegado a la conclusión de que era necesario educar a los afroamericanos sobre su propia historia previa a Estados Unidos para despertar en ellos el orgullo por sus raíces y dotarlos de más amor propio que les proporcionara dignidad para luchar contra las injusticias diarias. Susan Sinnott defiende que Hansberry fue una de las primeras autoras en la historia del teatro en conectar a los afroamericanos con África (Sinnott, xii). Sin embargo, como mencionamos antes, algunos autores como Du Bois, McCoo o Gunner ya habían intentado llevar esta tarea a cabo. Lo que sí es cierto es que no fue hasta Hansberry cuando África se introduce sobre los escenarios de Broadway de una manera tan formal como natural ante los ojos

de una serie de personas, blancas y negras, quienes, como Lena, solo la conocían por Tarzán y realmente creían que los africanos deambulaban desnudos y con un hueso atravesándoles la nariz.

Teniendo en cuenta esto, no deja de ser curioso que la primera persona que nos introduce África en la obra resulte ser, aunque sin consciencia de ello, Lena Younger. En las acotaciones que acompañan su descripción, Hansberry dice de ella que “Her bearing is perhaps most like Southwest Africa- rather as if she imagines that as she walks she still bears a basket or a vessel upon her head” (Hansberry 1, 39). Sin embargo, tiene sentido si pensamos sobre qué representa Lena, es decir, la matriarca, las raíces, el pasado que respalda y apoya al presente –Walter, Beneatha y Ruth– y al futuro –Travis. No es necesario que Lena sepa nada de África porque ella en sí es África, el hogar.

También hay mucho de África en Walter Lee. A primera vista nunca habríamos pensado que alguien como el hijo de Lena pudiera tener conocimientos sobre el continente africano o sus habitantes. Sin embargo, cuando llega a casa tras haber estado bebiendo y encuentra a su hermana bailando al ritmo del disco que Asagai le ha regalado, Walter entra en una especie de trance (“Then his eyes look off –‘back to the past’– as he lifts both his fists to the roof, screaming” [Hansberry, *A Raisin*, 77]) y de repente se une a su hermana en un frenético baile en el que nos habla de Etiopía y de Jomo Kenyatta, reconociéndolo como líder a la vez que se refiere a sí mismo como un guerrero. Durante este fragmento –que nos recuerda bastante a otro que la autora incluiría en *Les Blancs*– Walter deja de ser un marginado social que vive maltratado por el sistema para convertirse en un guerrero que guía y protege a su tribu, mostrándonos a la vez lo que es importante para él. En su ensoñación, además, y sin saberlo, sigue la tendencia panafricana y nacionalista negra que en aquellos momentos estaba

tímidamente empezando a convertirse en un movimiento social en los Estados Unidos y llama a sus “black brothers” (Hansberry, *A Raisin*, 81) a unirse y luchar todos juntos.

Sin embargo, es a través de Beneatha, la intelectual de la familia, de quien más se sirve Hansberry para introducir África en su obra, especialmente mediante el uso de un personaje africano estrechamente ligado a ella: Asagai. Beneatha representa a la mujer negra, joven y moderna quien, debido a su contacto con el mundo cosmopolita e intelectual de la universidad, había sido expuesta a más información y pensamiento crítico y se encontraba en estos momentos sedienta de conocimientos sobre su propia historia y raíces. Beneatha y Asagai no se conocen por casualidad, sino porque la chica se dirige a él para pedirle que le ayude a encontrar su identidad; es decir, que la ilustre sobre su propia historia y cultura, aquello que tradicionalmente se le ha negado por ser descendiente de esclavos en Estados Unidos. Así, durante las dos ocasiones que aparece en la obra, Asagai educa a Beneatha y al público sobre la necesidad de africanos y afroamericanos de reconocerse como una misma gente, de la necesidad de abrazar, reivindicar y celebrar la belleza natural afroamericana y el significado real de la revolución.

Contrastando con Beneatha y Asagai, Hansberry introdujo también a George Murchison, con la intención de llamar la atención sobre quienes los intelectuales afroamericanos consideraban una gran barrera en la lucha por la igualdad: el “asimilacionista”. Se considera una persona asimilacionista a aquella que no solo muestra una gran admiración e imita una cultura ajena y opresiva sino que también muestra un desprecio hacia la propia, que suele estar oprimida. En el teatro de los años 50 (también en los 60), nos recuerda Brown-Guillory, era muy común que los dramaturgos afroamericanos recurrieran al personaje asimilacionista, cuyo papel solía ser el de intentar convencer al resto de personajes de color de mantener el status quo

(Brown-Guillory, 117) y solían hacerlos interactuar especialmente con el personaje activista –en nuestro caso, Beneatha– para que el contraste entre ambos hiciera más evidente la problemática que el asimilacionismo creaba en la comunidad. George Murchison encaja perfectamente en la descripción que nos hace Brown-Guillory sobre este prototipo de afroamericano común en las obras de denuncia social de la época: es un hombre, rico, universitario, obsesionado por la moda y todo aquello que suene a gustos refinados, arrogante, y que muestra un total desprecio por África, las raíces, la historia y todo lo relativo al pueblo afroamericano. Cuando Beneatha habla de África con pasión y orgullo, George, con ese aire de superioridad que siempre muestra sobre Beneatha, no sabemos si por ser mujer o por ser pobre, se burla: “Let’s face it, baby, your heritage is nothing but a bunch of raggedy-assed spirituals and some grass huts!” (Hansberry 1, 81). Es también George la persona que Walter Lee tiene delante cuando despierta de su ensoñación africana y quien con su “Black brother, hell!” (Hansberry, *A Raisin*, 79) trae a Walter al mundo real, aquel en el que el capitalismo y la estratificación social los condena a la división.

4.4.3. División y hermanamiento negro.

Algo que, muy acertadamente, defiende Imani Perry es que seguramente Hansberry descubrió las divisiones entre la comunidad afroamericana durante la primavera de 1947 (Perry, 23). Los estudiantes blancos del instituto de Lorraine, Englewood High School, organizaron una manifestación para protestar contra el creciente número de estudiantes afroamericanos en la institución. Lorraine siempre recordaría que tanto ella como sus compañeros afroamericanos, todos de familias pudientes, permanecían asustados e incluso avergonzados, observando desde la distancia cómo sus compañeros blancos proferían su deseo de echarlos de la escuela. La

autora nunca olvidaría cómo, interrumpiendo las proclamas de los estudiantes blancos, comenzó a oírse otro clamor: el de los estudiantes de la Wendell Phillips High School, un instituto al que acudían afroamericanos del gueto. Hansberry los observaba estupefacta, e incluso un poco asustada, mientras invadían el espacio con sus gritos, pancartas y bates de béisbol, acudiendo a defender a ese grupo de gente al que no conocían y con los que poco tenían en común más que el ser negros. En alguna ocasión, la autora incluso puso voz a lo que debió mover a aquellos estudiantes: “WE BETTER GO ‘CAUSE THEM LITTLE CHICKEN-HIT NIGGERS OUT THERE AIN’T ABOUT TO FIGHT” (Hansberry, *To Be Young*., 71).

A pesar de que no vemos ninguna manifestación en *A Raisin in the Sun*, sí vemos representados estos dos tipos de afroamericanos: el pobre y el rico; el que muestra su frustración y su ira abiertamente y el que intenta no salirse de la norma establecida para no romper el *status quo*; Walter Lee y George Murchison. Y por ello, como veremos más detalladamente cuando analicemos estos dos personajes, Hansberry no duda en enfrentarlos entre sí para ejemplificar por una parte el esnobismo y el miedo de las élites negras hacia los afroamericanos pobres –imposible ignorar el enorme alivio de George cuando Beneatha vuelve a aparecer en la habitación interrumpiendo su violento encuentro con Walter– y por otro la ira de los pobres causada tanto por la actitud altanera de los ricos como por la vergüenza e incomodidad que sienten al estar frente a esa minoría que, a primera vista, parece haber alcanzado ese sueño americano a pesar del color de su piel. La visión de George y la calma –solo aparente– con la que este contesta a sus ataques enfurecen aún más a Walter, porque le hacen más consciente de que, tal como le dice Ruth: “There are colored men who do things” (Hansberry, *A Raisin*, 34).

La vergüenza e incomodidad en este contexto no es exclusiva de Walter y George: también la vemos ejemplificada en Ruth cuando está en presencia del pretendiente de su cuñada. Durante los escasos momentos en los que Ruth y George están en escena juntos vemos a una Ruth diferente, que se muestra “embarrassed for the family” (Hansberry, *A Raisin*, 79), y en otras ocasiones “smiles graciously” (Hansberry, *A Raisin*, 81), intentando demostrar elegancia y sofisticación, “determined to demonstrate the Civilization of the family” (Hansberry, *A Raisin*, 82). Para evitar silencios incómodos, fuerza alguna conversación llena de clichés que el joven Murchison, consciente de la humildad y el sentimiento de inferioridad de Ruth, consigue acabar dirigiendo hacia él mismo para llenar su propio ego a través de la admiración de la mujer.

Mediante esta dinámica, Hansberry seguramente buscaba dos fines. Por una parte, mostrar que la comunidad afroamericana, a diferencia de lo que quizá pensaban los blancos, no era una masa homogénea sino grupos de individuos entre los que había jerarquías sociales tan complejas como las de los blancos. Por otra parte, intentaba llamar la atención sobre la necesidad de luchar juntos por una igualdad y bien común que estaban mucho más lejos de la realidad de lo que las élites económicas afroamericanas se atrevían a reconocer.

4.4.4. Choque generacional.

Lorraine Hansberry nunca ocultó que la relación con sus padres, y sobre todo con su madre, fue bastante complicada. Aunque el carácter reivindicativo y activista del matrimonio Younger era más que evidente, sus ideas políticas, de las que ya hablamos anteriormente, eran tan diferentes de las de la propia Lorraine que esta tardó en entender

que aquello por lo que ella luchaba no era tan diferente de lo que buscaban sus padres y que la falta de identificación no era más que el resultado de que “Daddy really belonged to a different age, a different period” (Ross). Cuando, más adelante, analicemos la relación de Lena Younger con sus dos hijos, se darán ejemplos concretos sobre cómo en la obra se muestra el choque que se produce entre miembros de una familia de diferentes generaciones a pesar de que, al fin y al cabo, todos han luchado y/o luchan por lo mismo. Sin entrar ahora en más detalles, es necesario anunciar que este es uno de los temas presentes en la obra.

4.4.5. Dinámicas de género.

Una de las características de las obras de Hansberry que más han dado que hablar es el hecho de que, a pesar de tener pruebas de que la autora era una ferviente feminista, la mayoría de sus protagonistas principales son hombres. Así ocurre en *The Sign in Sidney Brustein's Window*, en *What Use are Flowers* y en *Les Blancs*. En gran parte, también ocurre con *The Drinking Gourd* y *A Raisin in the Sun*, ya que en ambas el personaje masculino principal compartía protagonismo con una mujer: la madre. Centrándonos en esta última obra mencionada, que es la que nos ocupa, sería interesante centrarse en analizar cómo Hansberry explora y muestra la feminidad de la mujer afroamericana a través de las tres mujeres tan diferentes que en ella aparecen.

De acuerdo con el Departamento de Empleo de los Estados Unidos, en un gran porcentaje de hogares afroamericanos la cabeza de familia era una mujer (Office of Policy Planning and Research, 12). De acuerdo con E. Franklin Frazier, “at the time of emancipation Negro women were already accustomed to playing the dominant role in family and marriage relations, and [...] this role persisted in the decades of rural life that

followed” (Office of Policy Planning, and Research, 17), para añadir justo después que esto era aún más común en las familias de zonas urbanas. La familia Younger, habiendo sido creada para representar fielmente la realidad, no podía salirse de esta estadística.

La primera vez que Lena aparece en escena lo hace reprochando que alguien esté dando portazos en casa. Lena comienza el día, y la obra, intentando poner paz, dejando muy claro que no va a permitir peleas en su casa y así evidenciando al espectador que la cabeza de familia, la matriarca, acaba de hacer su aparición. Sin embargo, conforme nos vamos adentrando en la obra nos damos cuenta de que el papel dominante que Lena ejerce en su familia se debe más a la costumbre de ser la madre, la adulto responsable, que a un planteamiento feminista. Prueba de ello es que, tras ver cómo su decisión de comprar la casa familiar ha afectado a su hijo, decide echarse a un lado y pasarle el testigo a Walter, quien ella misma reconoce que debe ser el cabeza de familia por ser hombre. Incluso cuando Walter fracasa en su cometido de cuidar de la familia y acaba perdiendo todo el dinero, es él quien sigue tomando por su cuenta decisiones tan importantes como aceptar la oferta de Lindner.

Tampoco debemos pasar por alto el poder que la fuerza arrolladora de Lena ejerce sobre todos los personajes de la obra. No hay que olvidar la generación a la que pertenece Lena y el ambiente en el que ha crecido nos dan una pista sobre el tipo de educación que recibió a lo largo de su vida. Todo lo que Lena hace es por su familia, y absolutamente todas sus aspiraciones están orientadas a que disfruten de una vida mejor, porque eso es lo que aprendió que una mujer, una madre, debe hacer. Sin embargo, lo lleva a cabo con una fuerza, determinación y seguridad que, quizá sin ella darse cuenta, la lleva a ocupar un lugar en el mundo tan por derecho propio y tan real que no podemos evitar ver una simiente feminista que será determinante para la generación de mujeres que encarna Beneatha.

Beneatha, la joven de los Younger, es una representación de la mujer intelectual afroamericana de la época: no pide permiso para expresar su opinión en cualquier ámbito, se siente dueña de sus propias palabras, pone en duda la existencia de Dios y desafía los convencionalismos sociales más cimentados. Beneatha es una mujer pobre y negra que quiere ser médico. Su forma de entender la vida hace que a veces tenga enfrentamientos con los demás adultos de la familia. Con Walter tiene sus más y sus menos, siendo los deseos de la chica de ser doctora y la incapacidad de Walter de entender esa necesidad en una mujer aquello que más les enfrenta. Beneatha no está dispuesta a aceptar las máximas que se le imponen por su feminidad sin someterlos a su juicio propio. A diferencia de Lena y Ruth, no organiza su vida mirando hacia el interior de la vida familiar, el hogar, sino hacia fuera, el mundo. No se conforma con ser esposa y madre: su prioridad es sentirse realizada y, aunque ella misma reconoce que lo más seguro es que se case algún día, “first I’m going to be a doctor” (Hansberry, *A Raisin*, 50).

El asombro de Lena y Ruth ante la poca importancia que da Beneatha al matrimonio nos recuerda mucho a la angustia que Nannie Hansberry sentía al ver que los años pasaban y Lorraine no le presentaba a ningún hombre que se postulara como futuro marido. La inclusión en la obra de dos pretendientes hace que también veamos la forma en que una mujer como Beneatha entiende las relaciones y lo que está o no dispuesta a aceptar. Por una parte tenemos a George Murchison, el más conservador de los dos. Lo primero que llama la atención es la forma en la que trata a Beneatha, más a modo de complemento que como a un ser humano. A pesar de que ambos estudian en la universidad, mientras que para George lo que él hace es de suma importancia, las aspiraciones de ser doctora de Beneatha le parecen extrañas y divertidas y se las toma con la misma seriedad que si la chica le dijera que está haciendo un curso de punto de

cruz. También le molestan las ideas políticas de Beneatha, a la que regaña, y en una ocasión llega a ordenarle que se cambie de ropa y le insiste varias veces en que lo único de lo que ella debe preocuparse es de estar guapa: “You’re a nice-looking girl...all over. That’s all you need, honey, forget the atmosphere [...] I want a nice –(groping) – simple (thoughtfully)– sophisticated girl...not a poet–“ (Hansberry, *A Raisin*, 96). No podemos saber qué fue lo que, en un principio, hizo que Beneatha se sintiera atraída por George. Sin embargo, viendo la evolución que la chica experimenta a lo largo de la obra entendemos que acabase decidiendo que no quería tener nada más que ver con él. En cualquier caso, la inclusión de George y su forma de tratar a Beneatha en la obra sirven de excelente ventana para que el espectador sea más consciente de las presiones y desigualdades que experimentaban las mujeres en sus relaciones sentimentales.

Por otro lado, tenemos al ya mencionado Joseph Asagai, el pretendiente que parece tener toda la atención de Beneatha. Sin embargo, y a pesar de lo interesante que pueda parecer el personaje y las simpatías que pueda despertar en el público –y en la autora– no debemos perder la objetividad. Aunque, desde el punto de vista político-moral Asagai resulte admirable, no deja de presentar aspectos criticables en lo tocante a su relación con Beneatha. Si bien es cierto que Asagai trata a la joven de los Younger con mucho más respeto que Murchison, no deja de tener en demasiadas ocasiones una actitud moleestamente paternalista con la chica, a la que en alguna ocasión se refiere como “Young creature of the New World” (Hansberry, *A Raisin*, 136). Varias veces Asagai se comporta como un hombre manipulador que no respeta los límites ni tiempos de Beneatha e intenta imponerle una relación en la que él marca los términos y de la que ella no se encuentra del todo segura. A pesar de que el embelesamiento y la admiración que la chica siente por su pretendiente es más que evidente, aquí también Beneatha se muestra como una mujer fuerte, decidida y con las ideas mucho más claras de lo que

parece creer Asagai y cuando él le dice que tan solo puede existir un tipo de sentimiento entre un hombre y una mujer, ella le contesta que la única razón por la que él tiene esa idea de las relaciones es porque lo que sabe lo ha aprendido de novelas escritas por hombres. Hansberry denuncia así, a través de Beneatha, que en demasiadas ocasiones las mujeres se quedaban apartadas de la lucha por los derechos civiles y que mientras los hombres afroamericanos luchaban por la igualdad con el hombre blanco, a menudo muchos de ellos seguían tratando a sus compañeras como simple apoyo, sin escuchar realmente su voz ni atender a sus necesidades.

Entre la tradicionalidad de la figura de Lena y la transgresión de Beneatha encontramos a Ruth Younger. En un principio, debido a su aparente silencio, podríamos tener la equivocada idea de que Ruth no es más que una madre y esposa sumisa más cerca de su suegra que de los clamores feministas de su cuñada. Sin embargo, Ruth nos sorprende con algo que desmonta totalmente esta teoría: ha tomado la decisión de abortar. Este personaje femenino ha descubierto que está embarazada en un momento en el que todo le es desfavorable. Cuando mira a su alrededor tan solo ve desesperanza, y en un intento tanto de librar, como la protagonista de la obra *Rachel* de Grimké, a ese nuevo retoño de una vida dura como de, a la vez, no añadir otra boca y razón de estrés a la familia, Ruth, en vez de informar de su estado, lo intenta mantener en secreto para deshacerse de él. Estas podrían ser las razones más evidentes por las que la mujer mantiene el secreto. Sin embargo, teniendo en cuenta su relación con Walter y los miedos que Lena expresa a que Ruth se acabe hartando de su marido, no sería muy descabellado pensar que está contemplando divorciarse. Ruth, sin llegar a hablar de revolución o del derecho de la mujer a recibir una educación, como hace Beneatha, protagoniza una de las acciones más revolucionarias de la obra: decidir sobre su

maternidad y su propio cuerpo sin pedir permiso a su marido. Se erige así en dueña de sí misma.

4.5. Personajes.

A pesar de las similitudes que parecen existir entre la historia de la familia Hansberry y la familia Younger –tal como se explicó en el capítulo correspondiente a la biografía de la autora–, Lorraine explicó en múltiples ocasiones que la familia de la obra no era una representación –mucho más modesta– de su familia. A pesar de ello, y como veremos a continuación, Hansberry sí que se inspiró en diferentes personas reales y circunstancias para crear el universo de *A Raisin in the Sun*. Dejando a un lado el tema de la mudanza a una casa en un barrio blanco y sus consecuencias –que, como ya hemos mencionado antes, no era una excentricidad de los Hansberry sino algo que en la época seguía ocurriendo con cierta frecuencia– hay otras casualidades algo más extrañas. Por ejemplo, según el abogado y autor Truman Gibson, Carl Hansberry una vez fue víctima de una estafa muy parecida a la que experimenta Walter Younger. Al parecer, dos hombres le hicieron creer que podía hacerse rico rápidamente invirtiendo en un negocio relacionado con el petróleo. Sin embargo, y tras descubrirse el engaño, Carl no se encontró en una situación tan desesperada como Walter, ya que, a pesar de haber invertido una gran cantidad de dinero, no se trataba de todos los ahorros de los que disponía y pronto, con su ingenio, consiguió superarlo (Gibson, 48). Imani Perry, por su parte, cree ver en el cheque de 10.000 dólares que reciben los Younger una referencia a un recuerdo de la autora, ya que esa es justo la cantidad de dinero que los Hansberry pusieron inicialmente en la fundación que crearon, The Hansberry Foundation, para luchar contra la discriminación racial (Perry, 138). Quizás, en vez de buscar identificaciones completas entre personajes y personas, deberíamos simplemente

entender y aceptar que *A Raisin in the Sun* no está basada en una historia real sino en muchas historias reales: la de los afroamericanos que habitaban en los guetos de Chicago durante el siglo XX, en ellos, en sus circunstancias, en sus luchas y en aquella necesidad que Hansberry clamaba y que hoy siguen defendiendo los Youngers de los Estados Unidos del siglo XXI: “We must come out of the ghettos of America, because the ghettos are killing us; not only our dreams...but our very bodies” (Hansberry, *To Be Young*, 131-132).

4.5.1. Lena Younger.

Cuando los espectadores vieron subir por primera vez al personaje de Lena Younger al escenario poco podían imaginar que estaban siendo testigos del surgimiento de un personaje revolucionario. Lena era quien más descolocaba a los espectadores y a la vez aquel con el que más cómodos se sentían y mejor reconocían. Se trata, pues, de un instrumento magistralmente creado por Hansberry⁵⁶ para conseguir introducir las ideas más radicales en Broadway, despertando, a la vez, una gran ternura en los espectadores blancos.

Poco de novedoso hay en el aspecto de Lena Younger si la comparamos con las demás mujeres negras de su edad que tradicionalmente han poblado la ficción estadounidense. Es una mujer que ya ha cumplido los 60 años, tiene el pelo blanco, y el cuerpo ya redondeado pero aún fuerte y enérgico. Contrastando con la blancura de su cabellera, presenta un rostro de piel oscura⁵⁷ y, en palabras de Hansberry, posee una

⁵⁶ Y fuertemente inspirado por Alice Childress, debemos recordar.

⁵⁷ El adjetivo que Hansberry usa para describir el color de Lena es “dark-brown”. Con esta descripción no se está limitando a decir que Lena es negra, característica que el lector ya puede intuir de antes, sino que no es una “light-skinned”, una mujer de piel marrón claro, sino una mujer con la piel muy oscura dentro de la gama cromática de piel de las personas afrodescendientes. Este detalle, ligado a la idea de belleza, también es revolucionario, pues aún hoy socialmente existe la lucha para intentar cambiar el ideal de

gran belleza (Hansberry, *A Raisin*, 39). Esta descripción es mucho más que la definición de su físico, porque el interior de Lena también está lleno de contrastes y sorpresas, respuestas y actitudes que, como su fuerza o su belleza, al principio no son evidentes, pero que luego se convierten en las características principales del personaje y determinantes en la obra.

Cuando se hace un repaso histórico por el papel de la madre de familia afroamericana, del que ya hemos hablado, nos damos cuenta de que, a través de Lena, Hansberry estaba también intentando introducir cambios en el mismo. En un principio podría parecer que Lena es la encarnación de la “perfección”: una mujer que, por la costumbre de cuidar de los demás, parece haberse olvidado de ella misma y tiene una determinación y unas ganas de luchar que sobrepasan a las de los demás personajes más jóvenes. Lena es una mujer mayor, trabaja fuera de casa y en su propio hogar, pero aún tiene energía para velar por su familia. Es Lena la que tras la pérdida del dinero decide que hay que seguir adelante con sus vidas y se dedica a los quehaceres diarios mientras el resto de la familia se encuentra aún intentando asimilar lo que les ha ocurrido.

En la primera escena y recién levantada ya la vemos intentando convencer a Beneatha de que se ponga su albornoz (el albornoz de Lena) ya que hace frío, privándose así ella misma de la protección que le ofrece su propia prenda de vestir para ofrecérsela a su hija. En varias ocasiones también muestra su preocupación por la delgadez de las mujeres de la familia y les insiste para que coman más. Uno de los momentos en los que más se muestra la enorme ternura de Lena es en la segunda escena del primer acto, cuando Ruth se desmaya y Lena la cuida como si estuviera tratando con un niño pequeño y frágil: le acaricia los hombros, la guía hasta el dormitorio y la

belleza que estigmatiza a las personas afroamericanas con la piel oscura y presenta a aquellas con piel clara como modelo al que aspirar.

tranquiliza diciéndole que todo saldrá bien y que para cuando despierte le tendrá preparada una comida caliente y deliciosa. Aunque es evidente que su debilidad es su nieto Travis, al que mimaba sin mesura, Lena tiene cuidados y cariño para todos; incluso para Asagai, el pretendiente de Beneatha, a quién acaba de conocer, lo cual no le impide, al enterarse de lo lejos que está el muchacho de su familia, el ejercer un poco de madre con él y pedirle que vaya de vez en cuando a dejar que le prepare una cena casera. La vida de Lena es lucha y sacrificio por aquellos que tiene a su alrededor, tanto que en su cabeza la idea de usar el dinero del seguro para su propio beneficio y diversión, como le sugiere Ruth con su “Forget about the family and have yourself a ball for once in your life” (Hansberry, *A Raisin*, 43), le resulta tan extraña que bordea la ridiculez. Lena es una mujer de valores tradicionales y por ello no cuestiona la idea de familia, aunque tenga que lidiar con un marido que, según oímos, no fue el mejor de los compañeros, o tenga que trabajar más horas para poder dar una vida mejor a ese nuevo nieto que viene en camino y con el que solo ella parece estar ilusionada.

Así como no cuestiona la idea de familia, tampoco, como muy acertadamente nos dice Cheney (Cheney, 64), lo hace con la de religión⁵⁸. Uno de los principales problemas de los que la iglesia se hacía eco era el del alcoholismo en la comunidad: hombres insatisfechos y/o desempleados que trataban de olvidar sus problemas a través del alcohol y que acababan siendo el principal quebradero de cabeza para sus familias. Por ello muestra tanto rechazo cuando Walter le pide invertir el dinero del seguro en

⁵⁸ Dios y la iglesia han tenido siempre un papel muy importante en la comunidad afroamericana. Es necesario recordar que el culto religioso del domingo era uno de los pocos momentos libres que se les concedía a los esclavos en las plantaciones. Durante estos se les permitía estar a todos juntos, conversando y celebrándose unos a otros. Más tarde, y hasta que en el Norte empezaron a surgir lugares de esparcimiento como el ya mencionado *Tea Garden* de William Alexander Brown, la iglesia seguía siendo prácticamente el único lugar donde los afroamericanos podían reunirse. Cuando pensamos en estas iglesias debemos tener en cuenta que no solo eran lugares en los que se daba a conocer la palabra de Dios sino que constituían centros culturales y políticos de los que surgieron tanto algunas de las principales tendencias musicales que hoy son mundialmente conocidas como ideas sociales y políticas como las encabezadas por el pastor Martin Luther King Jr. La iglesia era el lugar donde las personas como Lena, que no habían podido tener acceso a una educación, adquirirían conocimiento del mundo; y la Biblia el código por el que debían regir sus vidas.

una licorería⁵⁹. Lena desconfía de la legitimidad divina de todo aquello que se salga fuera de lo que entiende como “normal” y “bueno”. Esta también es la razón por la que se muestra incómoda con el dinero del cheque. Tal como ella reconoce, ese dinero no es sucio ni fácil (como le parece el de la licorería), sino un regalo de su difunto marido que este ganó para su familia sacrificando su propia vida. Sin embargo, recrimina a su familia que no dejen de preguntar por el cheque, ya que hablar de dinero por la mañana le parece poco cristiano. Es más, su actitud al recibirlo contrasta con la alegría del resto de la familia y, ante la visión de la larga suma escrita en el trozo de papel, su cara “sobers into a mask of unhappiness” (Hansberry *A Raisin*, 69) y le pide a Ruth que lo guarde en algún sitio como si, en lugar de dinero conseguido legalmente, tuviera entre manos un objeto pagano. Tras esto, se levanta para dedicarse a la humilde actividad de limpiar los platos con una energía que nos pudiera hacer pensar que está intentando pagar una penitencia⁶⁰. La aversión, o quizá miedo, de Lena hacia el dinero es tal que llega a asegurar que, si no fuese por su familia, se libraría de él donándolo a la iglesia (Hansberry, *A Raisin*, 69) y tan solo se atreve a mencionarlo cuando cree que así podrá convencer a su nuera embarazada y enferma de quedarse descansando en casa por un día (Hansberry, *A Raisin*, 43). Eso es lo único que el dinero realmente significa para Lena: bienestar para su familia; y es por esto por lo que toma, ella sola, la decisión más importante de sus vidas: comprarse una casa. A Lena no le importa el dinero, pero le importan su familia, así como la memoria y el respeto a los que ya no están. Seguramente, si el dinero lo hubieran ganado en la lotería, no se sentiría tan rota cuando

⁵⁹ En Estados Unidos, incluso hoy en día, el consumo y distribución de alcohol está muy controlado. Aunque el grado de control depende del estado en el que nos encontremos, generalmente funciona de la siguiente forma: en las tiendas y supermercados solo está permitida la venta de cerveza y vino; para comprar bebidas alcohólicas de mayor graduación hay que acudir a los “liquor stores” (aquí lo hemos traducido como “licorerías”), sobre los que el gobierno ejerce un gran control y que, generalmente, están cerrados los domingos. La edad legal para beber se sitúa en los 21 años y las tiendas y bares exigen comprobar la edad del cliente mediante algún tipo de documento legal.

⁶⁰ La idea de la penitencia se repetirá más adelante. Cuando la familia pierde el dinero, Lena llega a verlo como un castigo hacia ellos por ser avariciosos y haberse atrevido a querer adquirir algo que, en teoría, está tan fuera de su alcance como es una casa con jardín (Hansberry, *A Raisin*, 139).

Walter lo pierde. Walter padre solía decir que Dios solo le había dado sueños a los hombres negros, pero también les dio hijos para que les mereciera la pena luchar por esos sueños. Su marido tenía un sueño: sacar a sus hijos del gueto. Para hacerlo realidad, tuvo que sacrificar su propia vida. Lo hizo conscientemente. Por fin, al parecer de Lena, su muerte cobraría el sentido que él quiso que tuviera. Sin embargo, la ansiedad de Walter Lee por cumplir el suyo propio casi termina por transformar el sueño largamente aplazado en imposible. La muerte de Walter padre habría entonces sido en vano.

Como ya mencionamos al referirnos a la biografía de la autora, cuando Carl y Nannie Hansberry compraron una casa en un barrio de blancos, lo hicieron siguiendo una agenda política específica; sin embargo, esto poco o nada tiene que ver con la decisión de Lena Younger. Es seguro decir que nos podemos fiar de la palabra de Lena cuando comunica que la razón por la que compró la casa de Clybourne Park es únicamente porque fue la mejor que pudo encontrar al precio más asequible. El lector/espectador no puede más que emocionarse con la naturalidad de Lena cuando Ruth le dice asombrada que no hay gente de color en ese área y Lena responde, de una forma tan lógica que resulta todo un emblema proigualdad: “Well, I guess there’s going to be some now” (Hansberry, *A Raisin*, 93). Esta mujer, una anciana con el aspecto más dulce y amable posible, lanza a los espectadores un mensaje que a través de otros labios podría haber sonado a amenaza –¿Y qué problema hay con que haya personas de color en un lugar donde antes no las había? ¿Qué hay de extraordinario en ello? ¿Qué ocurre en la sociedad para que alguien se ofenda porque una familia decida dónde quiere comprarse una casa?– pero que en sus labios suena a verdad innegable.

Sin embargo, y a pesar de lo fácil que es encariñarse con ella, Lena, como es característico en los personajes de Hansberry, es humana, y como tal no es perfecta: le

cuesta escuchar y aceptar otras voces que no sean la suya propia, otras formas de vivir que no sean la que ella entiende como correcta. Esto la enfrenta continuamente a los demás adultos de la familia, especialmente sus hijos. La matriarca no duda en inmiscuirse en la relación entre Walter y Ruth y decirles cómo tienen que resolver sus problemas matrimoniales. Tampoco tiene reparos en decirle a Ruth cómo criar a su hijo. A pesar de que Walter y Beneatha ya son adultos, Lena se sigue refiriendo a ellos como “boy” y “girl” (esto se extiende también a su nuera, Ruth) y sigue observando de cerca cómo se expresan y comportan para reñirles como si fueran niños si no lo hacen de la forma que ella considera adecuada. Uno de los primeros conflictos materno-filiales que vemos en la obra es con Beneatha, a quien apoya en su decisión de ser doctora. Beneatha, una mujer joven, de ciencias, se atreve a negar una de las premisas más importantes para su madre: la existencia de Dios. Lena no se sienta a conversar con su hija sobre sus creencias, como lo haría casi con cualquier otro adulto. La madre se dirige hacia su hija, le da una fuerte bofetada en la cara y le hace repetir una frase que para Beneatha debe quedar a partir de ese día como una rigurosa norma legal: “in my mother’s house there is still God” (Hansberry, *A Raisin*, 51). Y se aleja de su hija dejando muy claro que, independientemente de lo adulto que uno sea, en ese hogar hay una clara estructura jerárquica: “There are some ideas we ain’t going to have in this house. Not long as I am at the head of this family” (Hansberry, *A Raisin*, 51).

Los problemas derivados de esta jerarquía son aún más complicados y crudos con Walter, un padre ya metido en la treintena, quien cada día sufre en la calle que se le niegue un papel adulto en la sociedad y que vuelve cansado y abatido a casa para encontrar a su madre riéndole y tomando decisiones por él como si fuera un niño:

Mama: (still quietly) Walter Lee- (She waits and he finally turns and looks at her) Sit down.

Walter: I'm a grown man, Mama.

Mama: Ain't nobody said you wasn't grown. But you still in my house and my presence. And as long as you are- you'll talk to your wife civil. Now sit down.

(Hansberry , *A Raisin*, 71)

Tras dar a conocer que ha comprado una casa y, viendo la actitud vencida de Walter, Lena intenta hacerle ver a su hijo que lo ha hecho todo únicamente pensando en lo que ella cree que es lo mejor para ellos. Walter, que sigue viendo en el comportamiento de su madre una muestra más de su poder sobre él y de su “todo para vosotros pero sin vosotros”, estalla en el diálogo que hará que Lena comience a cambiar su actitud hacia su familia:

Walter: (Crossing slowly to his bedroom door and finally turning there and speaking measuredly) What you need me to say you done right for? You the head of this family. You run our lives like you want to. It was your money and you did what you wanted with it. So what you need for me to say it was all right for? (Bitterly, to hurt her as deeply as he knows is possible) So you butchered up a dream of mine- you -who always talking 'bout your children's dreams...”
(Hansberry, *A Raisin*, 95)

Es realmente a partir de este momento cuando Lena comienza a escuchar, a ceder y a aprender. Lena siempre ha pensado que la labor de una madre es cuidar a sus hijos y enseñarles cómo vivir, transmitirles su sabiduría, como bien indica Sinnott (Sinnott, 69). Sin embargo, se siente frustrada porque sus hijos son ya adultos y nota que no ha conseguido convertirlos en el hombre y la mujer que cree que deberían ser: un hombre y una mujer creados “a su imagen y semejanza”. Se queja a Ruth de que hay algo que se interpone entre ella y sus hijos y no les deja entenderse, pero no se da cuenta de que ese algo no es ni más ni menos que su obsesión porque ambos quepan en unos moldes que ella misma creó para ellos quizá incluso antes de que nacieran. Pero Walter y Beneatha son dos seres humanos, adultos e individuales, que necesitan que su madre y la sociedad les permita seguir sus propios sueños y luchar por tener la vida que anhelan.

Quizás para entender a Lena haya que viajar un poco al pasado. No sabemos realmente dónde vivían Lena y su marido antes de mudarse a su piso de Chicago, pero podemos entender, por diferentes conversaciones en la obra, que migraron al Norte en busca de un futuro mejor, un lugar en el que sus hijos pudieran vivir con dignidad, sin ser víctimas de linchamientos o tener que viajar en la caja de carga de la camioneta de nadie. Hablando con Ruth, Lena recuerda con una mezcla de melancolía y frustración cómo ella y el padre de Walter se mudaron al apartamento a las dos semanas de casados y cómo eligieron los muebles con cariño a pesar de que no planeaban quedarse más de un año. Tras el año, tenían la intención de comprarse una casa en un barrio mucho más seguro que ya tenían elegido: “But Lord, child, you should know all the dreams I had ‘bout buying that house...and didn’t none of it happen” (Hansberry, *A Raisin*, 44). Lena, al igual que sus hijos, está frustrada y cansada de la vida que llevan; hasta en dos ocasiones diferentes llega a quejarse de lo que le agota subir los peldaños de la escalera que la traen de vuelta a casa, en lo que entendemos es una denuncia no tanto por un cansancio físico sino uno más espiritual, observando cómo el tiempo se le va escapando y sigue encerrada con su familia en el gueto. Ella y su marido lucharon contra viento y marea para darle a sus hijos lo que en aquellos momentos se consideraba una buena vida: una vida en libertad, en la que uno pudiera vivir en su propia casa sin miedo y cobrar un sueldo digno por su trabajo. Es quizá por todo esto por lo que a Lena le duele tanto la insatisfacción de sus hijos: siente que les falló de pequeños no pudiendo sacarlos del gueto, pero a la vez –y una vez aceptada su vida, que podría haber sido mucho peor si no hubieran emigrado– se ha adaptado a este “status quo” que sus hijos parecen ahora desafiar.

Cuando Lena le dice a Walter “You ain’t satisfied or proud of nothing we done” y él le responde “You just don’t understand, Mama, you just don’t understand”

(Hansberry, *A Raisin*, 74) podemos comprender la realidad de la que Walter quiere hacer partícipe a su madre, pero que ella no consigue entender. Ella se lamenta de que los jóvenes no aspiren exactamente a aquello a lo que los de su generación aspiraban, de que ya no estén satisfechos y de que el mundo cambie. Walter no sabe cómo explicar a su madre que ese precisamente es el problema: que el mundo realmente no cambia. Antes se perseguía la libertad, pero ya se consiguió. Ahora el siguiente paso es luchar por la igualdad de oportunidades. Aquello que Walter y Beneatha quieren es tan solo un paso más de la misma lucha, del mismo fin. De la misma forma, podríamos imaginar a la generación anterior a la de Lena preguntándose por qué ella, su marido y tantos más escapaban del Sur al Norte si ya lo habían conseguido todo, que era no vivir en la esclavitud.

Beneatha y Walter son dos adultos de mediados del siglo XX y necesitan que el mundo les escuche y les deje aspirar a lo mismo a lo que aspiran los blancos de su generación. Cuando Lena comienza a entenderlo y a apoyarlos en su lucha, la relación con sus hijos comienza a relajarse, a convertirse en una relación de mayor respeto mutuo y equilibrio. Por una parte, reconoce el derecho de Beneatha a elegir la vida que quiere llevar. Se asegura –aunque los planes acaban fallando luego– de reservar dinero para que esta pueda cumplir su sueño de ser doctora y, aunque unos días antes había puesto el grito en el cielo cuando Beneatha insinuó que estaba pensando en no casarse jamás, ahora la apoya en su decisión de no ver nunca más a George Murchison, un joven que, a todas luces, parecería el partido perfecto. Por otra parte, se sienta por primera vez con Walter dispuesta a escucharle. Reitera su amor y confianza en su hijo de una forma que nos hace darnos cuenta de que, si hasta ahora lo había estado tratando como a un niño, no había sido por falta de confianza sino por no ser del todo consciente de que su hijo desde hacía tiempo era un hombre adulto. Lena se lamenta que “I been

doing to you what the rest of the world been doing to you” (Hansberry, *A Raisin*, 106). Es decir, viven en una sociedad tan profundamente racista que incluso Lena ha sido incapaz de mantenerse ajena a la opinión que Estados Unidos tiene del hombre afroamericano. A fuerza de ver cómo la sociedad los trata como eternos niños a los que educar, ha acabado contagiándose de ello y ha estado negando a su hijo el papel de cabeza de familia que por ser el hombre adulto de la casa y padre de familia debe ocupar según las convenciones establecidas de la época. Tras esta conversación, Lena pone en sus manos el dinero que ha quedado tras comprar la casa para que él lo administre y, al final, aunque usando su influencia y guiándole en lo que es correcto, deja que sea él quien decida si acepta finalmente o no el trato con Lindner. Lena ama profundamente a sus hijos y su misión en la vida siempre ha sido protegerlos. Pero ahora ha entendido que para no perderlos tiene que dejar el bastón de mando y permitir que ellos mismos ocupen el papel principal en sus propias vidas. Su rol a partir de ahora será apoyarlos para que cumplan sus sueños, aunque en el proceso terminen terriblemente dañados.

4.5.2. Walter Younger.

De todos los personajes de la obra, Walter Lee Younger era el que más incomodaba al público de Broadway. También es, quizás, el más complejo y el que más cambios experimenta a lo largo de la trama; y con él cambia también la actitud de los espectadores/lectores, que de una escena a otra pasan de sentir enfado hacia él a compasión o de compasión a admiración. Indudablemente, estamos ante un personaje diseñado con tal realismo que exuda humanidad en cada una de sus intervenciones. Walter es un treintañero casado, padre de un hijo, vive con su familia en el diminuto apartamento de su madre en el gueto de Chicago y se gana la vida conduciendo la

limusina de un hombre blanco y rico. Tiene, por lo que su madre entiende, una buena vida: “Mama: I’m looking at you. You a good-looking boy. You got a job, a nice wife, a fine boy and–” (Hansberry, *A Raisin*, 73). Sin embargo, toda esta realidad está acabando con él, lo está matando. El aspecto que ofrece la primera vez que se muestra en escena es bastante indicativo de cómo se siente Walter: ataviado con un pijama arrugado (como una pasa al sol) y desparejado. Walter no lleva un pijama completo, y ha tenido que usar los restos que han quedado de otros pijamas para apañar algo con lo que pasar la noche. Así como hay una disparidad de estilo y patrones en su arrugado pijama, Walter se encuentra entre dos mundos que, cuando se unen, rechinan y molestan a los sentidos. En el tratado elaborado por St. Clair Drake y Horace R. Cayton sobre los afroamericanos de Chicago, los autores explicaban que dicha comunidad veía a los camareros, mayordomos o chóferes como personas en una situación más favorable que el resto ya que el estrecho contacto diario con los blancos ricos les dotaba de una visión de la vida y unas experiencias que estaban fuera del alcance del resto de afroamericanos (Drake y Cayton, 232). Walter Lee es un hombre adulto, que vive en el país del “sueño americano”, el país que repite a sus ciudadanos –especialmente a los hombres– que el límite lo pones tú, que si trabajas duro podrás conseguirlo todo, y ese “todo”, como no puede ser de otra forma en un país que lleva el capitalismo por bandera, son riquezas materiales. Además, Walter trabaja cada día rodeado de lujos, conduce un coche caro, se rodea de gente con trajes hechos a medida y los acompaña a hoteles, grandes almacenes y restaurantes de lujo; es decir, es muy consciente de la forma en la que vive cierto porcentaje de los hombres estadounidenses y el mensaje de “si no lo consigues no eres nada” ha calado demasiado hondo.

A primera vista, y haciendo una lectura muy superficial de la obra, podríamos hacernos una idea un tanto equivocada de Walter. Podría parecernos irresponsable –a

pesar de que su hijo duerme en el salón, no duda en meter en casa a un grupo de amigos y estar de charla hasta muy tarde impidiendo al pequeño Travis descansar de forma adecuada. No solo cuestiona las capacidades de su hermana Beneatha y su derecho a estudiar Medicina, sino que además se molesta porque su madre quiere destinar parte del dinero del seguro a los estudios de la chica y la acusa de intentar sacarle dinero a Lena cuando es él el único que le ha pedido ayuda económica. También se muestra envidioso de George Murchison, hasta el punto de incomodar profundamente al joven. Se enfada sobremanera cuando Lena hace algo que podría mejorar la vida de toda la familia (incluyendo a Travis), como es comprar la casa nueva, y al mismo tiempo Walter destina un dinero que no tienen a beber demasiado alcohol.

Sin embargo, nosotros también debemos seguir el consejo que Lena da a Beneatha y “When you starts measuring somebody, measure him right, child, measure him right. Make sure you done taken into account what hills and valleys he come through before he got to wherever he is” (Hansberry, *A Raisin*, 145). El sueño americano, que en apariencia está tan cerca, para él, como hombre de color, está realmente lejos y lleno de obstáculos. Walter necesita sentirse valorado por la sociedad y por su familia, necesita sentirse lo que él ha aprendido que es un hombre, y la idea de masculinidad lleva anclada el papel de protector y sostén económico de su familia. Es más, Walter se siente humillado también por su familia; no solo por su madre, que se niega a tratarle como un adulto y darle el papel de cabeza de familia que en aquella época solían tener los hombres, sino por toda la familia, que no le escucha ni se toma en serio la importancia de la aventura empresarial que quiere comenzar. Cada vez que Walter grita y exige que le escuchen es un grito desesperado pidiendo que se le respete y reconozca como adulto. Son sus complejos los que le hacen actuar de forma tan

rabiosa que incluso George Murchison reconoce su dolencia al poco de hablar con él: “You’re all wacked up with bitterness, man” (Hansberry, *A Raisin*, 85).

Hay quienes, como Cheney, han caído en la fácil tentación de ver a Walter como un hombre sediento de dinero y estatus social (Cheney, 56). A pesar de que esta acusación tiene parte de razón, a medida que ahondamos en la obra nos damos cuenta de que lo más importante para Walter es sentir el cariño y la admiración de su familia y verlos disfrutar de una vida mejor. Perry resalta cómo Hansberry se sentía frustrada ante las múltiples malinterpretaciones de las intenciones y metas del hijo de Lena (Perry, 104). Cuando se dice que Walter quiere el dinero para abrir una licorería estamos cayendo en un gran error: para lo que quiere el dinero es para ser el hombre que cree que su familia necesita, el único tipo de hombre que la deshumanizada sociedad en la que vive le ha dicho que debe ser, un hombre –nos recuerda Brown-Guillory– capaz de ofrecer a su familia ciertos lujos (Brown-Guillory, 112). Cuando Lena les comunica que ha comprado la casa, él es el único al que le afecta de forma negativa. Sus últimas esperanzas de ser un hombre han caído como una pesada losa sobre su espíritu: por una parte, ha sido su madre y no él la que ha sacado a la familia del gueto, privándole de lo que él consideraba su obligación y derecho; por otra, con la compra de la casa y la negativa de la madre a dejarle el dinero, ha desaparecido la oportunidad de comenzar el negocio como tenía planeado. Aquello que realmente duele a Walter de la situación en la que viven se expresa muy bien cuando, tras la negativa de Lena a invertir en su negocio, explota del siguiente modo:

Well, you tell that to my boy tonight when you put him to sleep on the living-room couch...(Turning to MAMA and speaking directly to her) Yeah- and tell it to my wife, Mama, tomorrow when she has to go out of here to look after somebody else’s kids. And tell it to me, Mama, every time we need a new pair of curtains and I have to watch you go out and work in somebody’s kitchen. Yeah, you tell me then! (Hansberry, *A Raisin*, 71).

De nuevo podríamos caer en el error de malinterpretar a Walter; sin la capacidad de empatizar con él podríamos llegar a creer que está intentando hacer que su madre se sienta culpable por la situación familiar; sin embargo, no olvida mencionar cuánto le duele verla sirviendo a los demás, lo que demuestra que sus intenciones no son las de hacer daño; está confesando que cada vez que ve a su familia pasando penurias no puede evitar sentirlo como un fracaso propio, una incapacidad de cuidarlos. Walter se siente decepcionado con la vida y consigo mismo y realmente cree que el dinero lo arreglará todo. Así, su actitud cambia totalmente cuando Lena, sintiendo y comprendiendo por primera vez el dolor de su hijo, pone el resto del dinero en sus manos, nombrándolo cabeza de familia. Tras recibir el dinero, Walter, profundamente emocionado más por la confianza de su madre que por el dinero en sí, se dirige a Travis, que dormita en el sofá, para hablarle del brillante futuro que le está preparando. Así, vemos a Walter, quien hacía poco se había quejado de no tener nada que ofrecer a su hijo salvo historias sobre cómo viven los blancos ricos, fantasear sobre el tipo de hombre que Travis será en el futuro y hablándole de cómo algún día podrá elegir la universidad a la que asistir: “You just name it, son...and I hand you the world” (Hansberry, *A Raisin*, 109). Ese dinero hace desaparecer el miedo más feroz de Walter: el que su hijo se sienta decepcionado por él y piense que su padre no tiene medios para cuidarlo⁶¹.

Pero también es esta sed y esta desesperación de Walter por cambiar drásticamente la vida de su familia lo que le convierte en un blanco fácil para la estafa. Cuando Ruth le dice abiertamente –a modo de reproche– que la gente con la que se quiere asociar no es trigo limpio, no es capaz de refutárselo de una forma lógica, porque él mismo no entiende el mundo en el que se está metiendo, y en vez de ello insulta a su

⁶¹ Ya en la primera escena Walter da a Travis un dinero que no se pueden permitir para que este no crea que no lo tienen.

mujer utilizando un discurso que suena a aprendido pocas horas antes: “That just goes to show you what women understand about this world...nothing happen for you in this world 'less you pay somebody off” (Hansberry, *A Raisin*, 33). Cuando se destapa la estafa, y ocurre delante de su familia, Walter cae en un pozo más profundo aún que aquel en el que se encontraba antes de recibir el dinero. Incapaz de creer que realmente ha sido engañado, se lamenta ante Bobo con una frase simple pero llena de la más terrible crudeza: “Man, not with that money” (Hansberry, *A Raisin*, 128). Esta vez lo que ha perdido no es solo dinero o la posibilidad de montar un negocio. Esta vez, además, ha perdido su adulez y su masculinidad, así como la confianza de su madre hacia él; le han dado la oportunidad de ser el cabeza de familia y les ha traicionado. El hijo mayor de Lena termina por perder la fe en la humanidad y en todo aquello que aprendió:

Talking ‘bout life, Mama. You all always telling me to see life like it is. Well -I laid in there on my back today...and I figured it out. Life just like it is. Who gets and who don’t get. (He sits down with his coat on and laughs) Mama, you know it’s all divided up. Life is. Sure enough. Between the takers and the “taken”. (He laughs) I’ve figured it out finally. (He looks around at them) Yeah. Some of us always getting “taken”. (He laughs) People like Willy Harris, they don’t never get “taken”. And you know why the rest of us do? ‘Cause we all mixed up. Mixed up bad. We get to looking ‘round for the right and the wrong; and we worry about it and cry about it and stay up nights trying to figure out ‘bout the wrong and the right of things all the time... (Hansberry, *A Raisin*, 142)

Hundido y convencido de que alcanzar el sueño americano para un hombre como él es imposible, decide rendirse y convertirse en lo único que la sociedad estadounidense realmente espera de él: un aparente Tío Tom que acepta su papel inferior y se pasa la vida sirviendo y admirando al hombre blanco y todo lo que este consigue. A lo largo de la obra constatamos que el matrimonio Younger, al igual que el formado por Carl y Nannie Hansberry, educaron a sus hijos en el orgullo y la dignidad. Sin embargo, ahora Walter, después de cómo su familia lo ha perdido todo por su culpa, siente que no tiene

derecho a ello. Desde el comienzo de la obra Walter ha estado nadando a contracorriente. Su orgullo le hacía luchar, de una forma diferente a la de Beneatha, contra el sistema establecido. Tras el último golpe, Walter se rinde, se siente vencido por el sistema y dispuesto a seguir una vida anodina y llena de dificultades dentro de este *status quo* en el que el hombre blanco tiene el poder de controlar la vida de las personas negras y las personas negras modelan sin chistar un comportamiento creado en la mente de los blancos. Por ello, decide llamar a Lindner, a quien se refiere como “The Man. Like the guys in the streets say -The Man. Captain Boss-Mistuh Charley...Old Cap’n Please Mr. Bossman...” (Hansberry, *A Raisin*, 141) y aceptar su oferta.

Es digna de mencionar una de las últimas intervenciones de Walter, por la magistralidad con la que Hansberry la consiguió desarrollar. Nos estamos refiriendo a la última conversación entre Walter y Lindner. Durante este diálogo en el que prácticamente solo habla Walter, vemos cómo poco a poco el padre de familia va evolucionando y cambiando su actitud de una forma tan radical y a la vez tan natural que sin duda se logra emocionar al espectador. A lo largo de esta conversación, a la vez que va hablando, Walter da cuenta él mismo de lo que realmente es importante en la vida. Casi como si estuviera hablando consigo mismo y reflexionando sobre la historia de su familia, Walter hace un repaso por cómo han aguantado con el máximo orgullo y dignidad durante seis generaciones. Así, se muestra por primera vez orgulloso de Beneatha, de la que dice “And that’s my sister over there and she’s going to be a doctor– and we are very proud” (Hansberry, *A Raisin*, 148). La elección de tiempo verbal muestra que Walter no alberga ya ninguna duda sobre todo el potencial que hay en Beneatha para conseguir lo que se ha propuesto y deja ver que la joven cuenta con su apoyo. El consenso crítico sobre esta escena achaca a Lena y su exigencia de que Travis

esté presente durante la conversación con Lindner el que Walter finalmente rechaza la oferta:

Mama: (Opening her eyes and looking into Walter's) No. Travis, you stay right here. And you make him understand what you doing, Walter Lee. You teach him good. Like Willy Harris taught you. You show where our five generations done come to. (Hansberry, *A Raisin*, 147)

No conviene minusvalorar la enorme importancia de este fragmento en la obra, pues realmente el tener de testigo a su hijo y el que le recuerden sus raíces tiene un efecto en Walter, dándole el valor no solo para rechazar la oferta de Lindner sino también para informarle de que la decisión de mudarse está tomada. Sin embargo, una lectura más minuciosa nos muestra el que realmente podría ser el momento en el que Walter comienza a madurar y a cuestionarse si está haciendo lo correcto. Poco antes de la llegada de Lindner, mientras intenta compartir su frustración con su familia, Walter exclama “I tell you I am a *man*— and I think my wife should wear some pearls in this world” (Hansberry, *A Raisin*, 143). A pesar de que justo después, en su última intervención antes de que llegue Lindner, Walter se muestra más abatido que nunca, Hansberry no olvida incluir la acotación “This last line hangs a good while and Walter begins to move about the room. The word ‘Man’ has penetrated his consciousness; he mumbles it to himself repeatedly between strange agitated pauses as he moves about” (Hansberry, *A Raisin*, 143). Como acierta a decir Perry, Walter no se adjudica su herencia cuando decide hacer lo que le apetece con el dinero de su padre, sino en el momento en el que realmente toma conciencia de su madurez y su humanidad y rechaza el dinero de Lindner, honrando la memoria de su propio padre y creando para su hijo ese legado que Walter padre luchó por crear para él (Perry, 139). Y, sin duda, ese momento ocurre con su “I am a *man*” (Hansberry, *A Raisin*, 143). Así, la obra llega a su fin con Lena y Ruth llenas de orgullo, mostrando su admiración por Walter, y un Walter asumiendo su nuevo papel de adulto, recordándoles que deben darse prisa con la

mudanza pues los del camión cobran por horas. Walter ha crecido y ha aprendido de sus propios errores. Brown-Guillory muy acertadamente defendía que al comienzo de la obra Walter culpa a los demás –a veces a las mujeres negras, otras a los hombres blancos– de sus fracasos y frustraciones (Brown-Guillory, 113). Ahora, tras haber tenido el dinero en sus manos y haberlo perdido, comienza a hacerse responsable de sus propios errores y a decidirse a buscarles una solución en vez de quejarse.

No hay demasiado de Carl Hansberry en Walter Younger, pero es innegable que sí hay mucho del legado del padre de la autora en este personaje representativo del hombre afroamericano medio, ya que en ellos justamente pensaba Carl Hansberry cuando luchaba fieramente por intentar que todos los hombres tuvieran las mismas oportunidades de prosperar y las mismas libertades que los hombres blancos.

4.5.3. Ruth Younger.

De todos los adultos que forman la familia Younger, Ruth es la que, en un principio, parece tener menos voz. Como bien indica Imani Perry, esto ha derivado en una falta de acercamientos críticos hacia el personaje (Perry, 141). Sin embargo, sería un gran error pasar por encima de ella y no pararse a analizar este personaje ni la importancia que tiene dentro de la familia.

Ruth es una mujer de unos 30 años, sobre quien Hansberry dice que en el pasado fue excepcionalmente guapa, pero cuyo rostro refleja ahora una gran decepción. Quizás aquí tengamos una de las razones del aparente segundo plano de Ruth. No oímos su voz hablando de su pasado y de aquello que soñaba con conseguir, como nos ocurre con Lena. De hecho, no sabemos nada sobre el pasado de Ruth: dónde nació, cómo era su familia, ni siquiera si tiene padres o hermanos. Tampoco la oímos soñar con un futuro

propio como sí oímos a Beneatha hablar sobre la facultad de Medicina o a Walter sobre negocios. Por no oírla casi ni la oímos quejarse de nada que le afecte a ella de forma individual. Pensando en Ruth podríamos estar especialmente de acuerdo con cierta generalización que hace Sinnott sobre los personajes femeninos en la obra de Hansberry, sobre los que afirma que “were well aware of the ways in which women are often forced to forego their dreams for the sake of others, and how little is expected of them as they go through life” (Sinnott, xi). Sin embargo, hay mucho más en Ruth y su silencio de lo que Sinnott, muy acertadamente, defiende: se trata de una profundidad y personalidad propia que se nos muestra de forma descarnada en algunas ocasiones. Valga como ejemplo cuando, harta de oír a Walter expresar lo insatisfecho que está con su vida, ella le espeta: “So you would rather be Mr. Arnold than be his chauffeur. So– I would rather be living in Buckingham Palace” (Hansberry, *A Raisin*, 34). Esta comparación tan alejada de sus posibilidades reales pone de manifiesto dos cosas: la primera, ya mencionada, que está profundamente decepcionada con su vida, y la segunda, que no tiene ninguna esperanza de que algo pueda cambiar.

Es precisamente esta aparente falta de sueños individuales (pasados o futuros) lo que más nos dice de Ruth; y es que, probablemente, Ruth sea el personaje más decepcionado y extenuado por el desengaño de toda la obra. La nuera de Lena Younger está tan acostumbrada a que nada salga bien que ya simplemente se dedica a realizar su trabajo en casas ajenas y, en la suya propia, cumplir con el papel que socialmente le toca: el de cuidadora. La obra comienza con el sonido de la alarma del despertador en el dormitorio que comparte el matrimonio formado por Ruth y Walter. Sin embargo, la alarma no es para Walter sino para Ruth, que es quien, de forma enérgica, se ocupa de todo. Acto seguido despierta a su hijo y a su marido calculando que tengan tiempo suficiente para asearse, desayunar y llegar a tiempo a sus destinos mañaneros. Al salir

del dormitorio por primera vez, cierra tras de sí la puerta para evitar despertar a Walter, quien puede permitirse seguir en la cama unos minutos más.

Es también Ruth la que se encarga de alimentar a su familia. Muchas son las veces en las que la vemos preparando u ofreciendo comida a Walter o Travis. Elizabeth Brown-Guillory tiene una teoría realmente interesante sobre esto. La crítica asegura que la comida simboliza las carencias emocionales y espirituales que resultan de la pérdida de los sueños. Nos pone como ejemplo la primera escena en la que Walter está intentando hablarle a Ruth sobre sus sueños empresariales y ella le interrumpe insistiéndole en que se coma los huevos del desayuno (Brown-Guillory, 67). Aunque estamos totalmente de acuerdo con la teoría de Brown-Guillory, nos parece que hay dos niveles e intenciones en esta escena. Por una parte, la metáfora más elaborada que hemos mencionado; por otra, y a nivel más realista, pone de manifiesto el papel que Ruth ha tenido que adoptar con el paso de los años como consecuencia de estar casada con un hombre que vive de los sueños: el de mujer que no puede permitirse levantar lo más mínimo sus pies del suelo, de la realidad, consciente de que, si lo hiciera, si se relajara, si se dejara llevar por las ensoñaciones y el carácter más “despreocupado” de Walter, la familia estaría en serios problemas. También esto se ve en la relación con su hijo. Cuando el niño pide los 50 centavos que le solicita el colegio para unas gorras, la madre le hace partícipe de la mala situación económica familiar y le dice que no tienen dinero para ello; sin embargo, cuando Walter se entera del problema, miente a su hijo, le da los 50 centavos más otros 50 extra para caprichos y, delante del niño, reprocha a su mujer las palabras hacia su hijo. Imaginamos que la situación de ser la que siempre pone orden en casa y de ocuparse de la parte más seria de la educación de Travis no debe ser fácil para Ruth, cansada de notar la diferente actitud que tiene el niño con ella y con Walter, a quien adora.

La comida también es la forma que tiene Ruth de expresar sus sentimientos hacia su marido. Durante la escena del desayuno, al comienzo de la obra, cuando Ruth está de mal humor porque las cosas no andan bien y Walter se comporta más como un joven inmaduro que como un hombre adulto, Ruth le pregunta cómo quiere que le sirva los huevos. Walter, no del todo consciente del estado de su esposa, le dice que le da igual siempre y cuando no sean revueltos. Nada más oír esto, Ruth se los comienza a cocinar revueltos. Es esta también la forma en la que la paciente Ruth intenta hacer ver a Walter, desde el principio de la obra, que no está bien y que él tiene mucho que ver en ello. Extrañamente, Walter ve los huevos sin percatarse de que son lo contrario a lo que le ha pedido y no parece notar nada hasta que un poco después las contestaciones y comentarios de su esposa hacen más evidente su enfado. En la escena en la que Walter regresa a casa borracho, Ruth se ofrece para prepararle café o calentarle leche. Walter rechaza ambos: “No. I don’t want no coffee. I don’t want nothing hot to drink. (Almost plaintively) Why you always trying to give me something to eat?” (Hansberry, *A Raisin*, 88), a lo que Ruth, en la que es una de sus más angustiosas y desesperadas intervenciones, le contesta: “(Standing and looking at him helplessly) What else can I give you, Walter Lee Younger?” (Hansberry, *A Raisin*, 88). Ruth siente que dentro de ella no tiene nada de valor. A fuerza de negarse a sí misma el derecho a contar con necesidades propias, ha acabado realmente creyendo que lo único que tiene para ofrecer a los demás y a su marido es comida y cuidados.

Una de las principales tramas alrededor de la figura de Ruth son sus problemas con Walter. El hastío y el tener que estar siempre atendiendo y resolviendo problemas de índole material ha ido creando un muro entre las dos personas que forman el matrimonio hasta el punto de que, sin darse cuenta, han perdido la capacidad de comunicarse. Ruth es una mujer sensata que siente cómo su marido se aleja demasiado

de la realidad, hasta el punto de temer que se meta en problemas. Pero no consigue hablar calmadamente de ello con él. En lugar de conversar, Ruth se dedica a hacerle reproches y criticar a sus amigos y sus ideas, llegando a ridiculizarlas. Walter, por su parte, es incapaz de escuchar realmente a su mujer. Sabe que está cansada, pero es él mismo el que especula sobre las decepciones de esta y se muestra enfadado por su actitud, en vez de dejar que ella misma exprese las razones de su insatisfacción:

(Rising and coming to her and standing over her) You tired, ain't you? Tired of everything. Me, the boy, the way we live- this beat-up hole-everything. Ain't you? (She doesn't look up, doesn't answer) So tired- moaning and groaning all the time, but you wouldn't do nothing to help, would you? You couldn't be on my side that long for nothing, could you? (Hansberry, *A Raisin*, 32)

La última oración de esta intervención de Walter muestra también otra de las consecuencias de esta incapacidad de comunicación: Walter está convencido de que Ruth, como su mujer, tiene la obligación de apoyarle en todas las decisiones que tome. Pero Ruth no es su madre. Pertenece a una generación que se encuentra entre la de Lena y la de Beneatha. Por ello, tiene como misión en la vida servir y cuidar de su familia incluso aunque esto signifique renunciar a sí misma. Pero por otra parte es una mujer fuerte, con sus propias ideas y cierta independencia –sin llegar a la de Beneatha. No duda en llevarle la contraria a su marido si cree que este no tiene razón y por sí misma toma decisiones durísimas como la de abortar. Adopta, pues, decisiones sobre su cuerpo, aunque estas sean para lograr lo que, en su opinión, resulta un beneficio para la parte de su familia que ya existe.

Sin embargo, hay algo en lo que Walter está muy equivocado: su mujer le apoya y defiende sus sueños, incluso aunque dude de ellos. A pesar de que le ha dicho abiertamente a Walter que no intentará ayudarle a convencer a Lena de que invierta en el negocio de la licorería, a espaldas de este sí lo hace. Llegando incluso a parafrasear a

su marido como si él fuera una autoridad en el tema, afirma: “Walter Lee say colored people ain’t never going to start getting ahead till they start gambling on some different kinds of things in the world– investments and things [...] Well –like Walter say– I spec people going to always be drinking themselves some liquor” (Hansberry, *A Raisin*, 42). Ruth sabe que el negocio que quiere montar Walter no es una buena idea y que la gente con la que se relaciona no es de fiar. Sin embargo, y ocultándoselo a su marido, quiere ayudarlo porque, tal como le confiesa a Lena, hay alguna posibilidad de que a Walter le salgan bien las cosas y que él se sienta realizado es lo único que puede salvar a Walter y a su matrimonio.

Si algo se puede decir de Ruth es que quiere a su familia y que, a pesar de los pesares, sigue enamorada de su marido. Por ello, en el tercer acto, tras la pelea entre Beneatha y Walter por la terrible situación económica en la que este les ha dejado, Ruth, tras sentir la forma en la que Walter sale de casa con un portazo, pregunta llena de miedo y ansiedad a Beneatha si le ha dicho algo terrible a su hermano. Teme que la presión y la vergüenza acaben empujando a Walter a cometer alguna locura. Al fin y a la postre, Ruth también está dolida y decepcionada por los últimos acontecimientos, quizá más que nadie, pues toda su obsesión es sacar a Travis –y al hijo que viene de camino– del gueto. Pero nada le aterra tanto como la idea de que su marido se termine de perder. Ruth quiere estar ahí para Walter y le deja claro que en ella no hay rencor hacia él, que le está esperando: “There ain’t so much between us, Walter... Not when you come to me and try to talk to me. Try to be with me... a little even” (Hansberry, *A Raisin*, 88). Cuando Walter comienza a entender y creer realmente en el amor incondicional de su esposa hacia él, cuando se da cuenta de que con ella no tiene que fingir ser un triunfador ni avergonzarse por sus fracasos pues esta le quiere tal y como

es, se destensa y ambos comienzan a hablar y los vínculos entre el matrimonio se refuerzan lo suficiente como para hacer frente a lo que vendrá.

Otro de los papeles que ejerce Ruth dentro del clan familiar es el de mediadora. Ruth no es familia de los Younger por vía sanguínea sino por matrimonio. Quizá sea esto lo que le permite tomar cierta distancia, observar la situación desde fuera e intermediar en los conflictos entre madre, hijos y hermanos. Intercede para que Beneatha y Walter se traten de una forma más cordial, haciendo lo posible también para que Lena no sepa de las rivalidades entre los dos hermanos. Así, también ejerce de mediadora entre Beneatha y Lena tras el altercado entre madre e hija por la negativa de Beneatha a aceptar la idea de Dios. La diplomacia de Ruth también le sirve con extraños. En dos ocasiones diferentes la vemos mostrar su cara más amable para que alguien de fuera tenga una buena impresión de la familia. Una de las veces es cuando con una sonrisa lleva a Beneatha a empujones hasta su dormitorio para obligarla a cambiarse de ropa antes de salir con George Murchison; la otra es la primera vez que Lindner aparece en casa. Sin duda, de toda la familia Ruth es la que se muestra más complaciente con el representante blanco, pero solo hasta que conoce las verdaderas intenciones de este. Porque la dulzura de Ruth y su silencio jamás deben interpretarse como docilidad o sumisión y, para dejarlo claro, Hansberry le otorga a ella una de las frases más victoriosas y satisfactorias de la obra: “(Looking around and coming to life) Well, for God’s sake– if the moving men are here– LET’S GET THE HELL OUT OF HERE!” (Hansberry, *A Raisin*, 149).

4.5.4. Beneatha Younger:

Si hay un personaje en la obra realmente basado en una persona específica, esa es Beneatha. Fueron diferentes las ocasiones en las que la autora reconoció que se trataba de ella misma con 20 años. A su temprana edad, Beneatha ya se siente una mujer totalmente adulta y preparada para valerse por sí misma. Por ello, el que los demás miembros de su familia la traten aún como si fuera una niña, riéndole cuando da su opinión o cuando hace alguna pregunta que remotamente esté relacionada con el sexo, le hiera profundamente en su orgullo. Es cierto que su educación le permite ver y entender antes y de forma más profunda diferentes aspectos –fue ella la primera que sospechó de las intenciones reales de Lindner la primera vez que apareció en el apartamento. Sin embargo, esto, junto a sus complejos y enormes deseos de ser tomada en serio por su familia, también le pueden hacer caer en una actitud prepotente y un tanto egoísta. Uno de los ejemplos más evidentes es cuando se entera de que Ruth está esperando un bebé. Después de que le digan que no es asunto suyo, ella, a la defensiva, espeta que por supuesto que lo es, y carga a Ruth con más angustia aún al recordarle que el piso ya es demasiado pequeño para los cinco miembros actuales de la familia. Pero Beneatha no es una persona con malas intenciones y la forma en la que muchas veces se disculpa tras haber actuado de forma errónea nos hace caer en la cuenta de que, al menos la mayoría de las veces, no lo hace con la intención de hacer daño sino como consecuencia de su personalidad apasionada e irreverente.

En la interacción con su hermano Walter, podemos entrever que entre ambos existe una relación más cimentada sobre la competencia que sobre la confianza y el cariño fraternal. Con esto no estamos defendiendo que no haya amor entre ambos sino más bien que el papel dominante que Walter, por ser hombre y mayor, ha querido ejercer sobre Beneatha ha dado lugar a una necesidad de la joven de demostrarle a su hermano que está más capacitada que él y que su voz merece ser más oída y respetada

que la suya. Por ello, la vemos intentando ridiculizar los sueños de su hermano y fustigándolo con duras palabras cuando lo ve hundido; la familia lo ha perdido todo porque él siente que es quien debe tomar las decisiones y ella, acomplejada también, no va a dejar pasar la oportunidad de intentar recordarle que no está más capacitado que ella para dicha tarea.

Cegada por las pequeñas cuitas hacia su hermano, es incapaz de ver que tienen mucho más en común de lo que ella querría, pues ambos andan perdidos e intentando encontrarse a sí mismos. Si bien Walter lo hace a través del emprendimiento, Beneatha va dando tumbos de un hobby a otro sin conseguir que ninguno llegue a satisfacerla lo suficiente como para esforzarse y centrarse realmente en él. Beneatha, como Walter, se encuentra entre dos mundos: uno, aquel más común para la mujer afroamericana media, la vida de mujer pobre del gueto en los años 50, un mundo en el que la mujer debe ser poco más que el reflejo de su marido y fiel cuidadora de su familia. Por otra parte, es la mujer joven e inteligente que cada día, al poner sus pies en la universidad, disfruta de un estatus social y un ambiente inimaginable para sus vecinos. Beneatha, a diferencia de Walter, es miembro activo de cada uno de estos dos ambientes y su mayor error quizá sea no entender que ambas realidades forman parte de ella y que necesita permitirse ser las dos Beneathas –la del gueto y la del mundo académico– sin sentirse avergonzada por la primera ni intentar imponer la segunda a su familia. Sin embargo, y a pesar de lo que pudiera hacernos creer en un principio, Beneatha, como también Cheney defiende, no es una persona egoísta (Cheney, 64) ni que persiga la admiración y el reconocimiento de los demás: en su deseo de ser doctora no impera ninguna necesidad de sentirse mejor que sus vecinos ni ser aclamada como heroína, sino una voluntad genuina de darse a los demás y ayudar así, de manera altruista, a la comunidad, tal como descubrimos mientras

la chica le habla a Asagai del momento en el que, siendo niña, toma la decisión de ser médico.

Relacionados con Beneatha hay en la obra otros dos personajes a través de los cuáles no solo conocemos mejor a la hija de Lena sino que, además, sirven a Hansberry para reflejar los dos tipos de hombre negro y universitario que nos podíamos encontrar en el Chicago de los cincuenta. Uno de ellos es George Murchison, un chico burgués, esnob, de familia rica y quien presta especial atención a su indumentaria. Una muy observadora Brown-Guillory defiende que el interés del chico por la moda nos viene definido por cómo Hansberry hace especial hincapié en describir sus ropas (Brown-Guillory, 118). A los ojos de muchas personas, entre ellas Ruth, George, por su aspecto y su riqueza, encarna al hombre perfecto; sin embargo, Beneatha, una joven idealista y que busca mucho más en un hombre, lo considera superficial e insufrible, y es que, según ella, “the only people in the world who are more snobbish than rich white people are rich colored people” (Hansberry, *A Raisin*, 49) Ciertamente, el poco tiempo que Murchison está sobre el escenario es suficiente para que el público corrobore las palabras de Beneatha. Ya no solo nos referimos a su, ya mencionada, degradante forma de tratar a la chica sino también a detalles como el de mencionar Nueva York y sus teatros sin venir a cuento para dar la imagen de hombre culto, moderno y cosmopolita e impresionar a Ruth, o la forma en la que intenta ridiculizar a Walter en su propia casa cuando este defiende la importancia cultural de Chicago.

Es curioso cómo es Walter Lee, probablemente la persona más opuesta a Murchison en toda la obra, quien, además en pleno estado de embriaguez, es capaz de ver más claramente al chico. Walter le espeta: “And you– ain’t you bitter, man? Ain’t you just about had it yet? Don’t you see no stars gleaming that you can’t reach out and grab? You happy?– You contented son-of-a-bich- you happy?” (Hansberry, *A Raisin*,

85). Tristemente, estas palabras de Walter han sido minusvaloradas y se han estado obviando durante años, sin pararse a analizar lo que realmente significan. Walter ha conseguido entender las razones por las que George se muestra tan arrogante, las razones que le llevan a obsesionarse con su aspecto y el de los que vayan a aparecer en público con él, así como la razón por la que aprovecha cualquier excusa –o él mismo la crea– para mostrar una exagerada superioridad ante afroamericanos en una situación peor que la suya y por qué se muestra tan crispado cuando Beneatha, al hablar de las raíces, explica que para la sociedad ellos nunca serán como los blancos: sabe muy bien que no importa cuánto dinero tenga, cuánto viaje o cuánto título universitario posea, los blancos siempre le considerarán un ser inferior, un ciudadano de segunda.

En el otro lado encontramos a Joseph Asagai, un migrante nigeriano que se encuentra estudiando en la misma universidad que Beneatha. Para crear el personaje de Asagai, que ella misma confesó que era su personaje favorito de toda la obra (Cheney, 60), Hansberry se inspiró en diferentes amigos africanos de la universidad y en alumnos de su tío Leo Hansberry. Asagai es un joven intelectual e idealista quien ha ido a los Estados Unidos únicamente con la idea de formarse, pues su futuro está en África. Aunque ya hemos hablado bastante del joven tanto en el apartado sobre África y las raíces como en el que explorábamos la femineidad de las mujeres Younger, es necesario llamar la atención sobre una escena en la que este aparece, ya que es quizás de las conversaciones más magistralmente moldeadas por Hansberry. Mediante el intercambio entre Asagai y Beneatha –la segunda vez que el chico acude a la residencia de los Younger y en la que ella le cuenta que Walter ha perdido el dinero– Hansberry conecta algo individual y familiar (el desastre económico de los Younger) con algo universal: la revolución por los derechos civiles. Beneatha se lamenta de que no tiene sentido luchar por lo que es justo ya que en cualquier momento alguien puede llegar y destrozar lo que

costó años conseguir. Asagai defiende que lo importante no es luchar pensando en el futuro sino en el presente. Debe lucharse, en su opinión, para conseguir lo que se quiere, lo que se necesita ahora; lo que ocurra en el futuro será la lucha de otro momento, pero no podemos quedarnos quietos sufriendo injusticias por miedo a que vuelvan a aparecer con otras formas en el futuro. Aunque nos parece que la definición que Sinnott hace de Beneatha como inconsistente (Sinnott, 69) puede resultar un tanto alejada de la realidad, hay que admitir que la hija de Lena tiene, al menos hasta que pierden el dinero, una idea bastante infantil –Perry la describe agudamente como “sophomoric” (Perry, 140)– y romantizada sobre la lucha por la dignidad y la igualdad en la que el progreso siempre es positivo, hacia adelante, y en el que aquello que se consigue ya perdura para siempre. Asagai, más realista y políticamente maduro, sabe que no es así. El joven defiende que la lucha por la igualdad es más una línea infinita de la cuál tan solo ves el pequeño fragmento que tienes justo delante y que la revolución por la igualdad es una lucha eterna en la que a veces hay regresión o que hay que redefinir constantemente porque el concepto de lo que es necesario y correcto es cambiante y voluble.

4.5.5. Travis, Señora Johnson, Lindner y Walter padre.

Aunque el papel activo de estos tres personajes es bastante limitado y, por tanto, en la mayoría de los ensayos y análisis se les ha eludido, creemos que los tres tienen ciertas características que deben ser explicadas, aunque sea escuetamente, para ayudar al lector poco familiarizado con la obra de Lorraine Hansberry a entender las razones por las que la autora los creó de una forma específica.

Al contrario de lo que muchos críticos pudieran insinuar al ignorarlo en sus estudios, Travis Younger no es solo un instrumento usado por la autora para reforzar la

idea de herencia y familia en la obra; es más que el elemento que usa Lena Younger para conseguir que su hijo conecte con su propio padre y madure. Travis tiene importancia por sí mismo.

El benjamín de los Younger es el niño del gueto que tanto admiraba y envidiaba Hansberry de pequeña: aquellos niños que iban al colegio o salían a la calle a jugar (mientras ella los observaba desde casa) con la llave de casa colgada del cuello. Durante los pocos momentos en que Travis aparece en la obra, lo vemos jugando a perseguir ratas en la calle⁶² o pidiéndole a sus padres que le dejen ir a la puerta del supermercado a cargar bolsas para extraños con objeto de obtener el dinero que tiene que llevar al colegio; y lo pide con una seguridad que indica que no es la primera vez que el niño, de diez u once años, recurre a esta forma de conseguir dinero para sus gastos.

Travis es varón y aún no es un adolescente, pero ya está en la edad en la que levanta suspicacias de la gente blanca racista cuando lo ve deambulando por el parking de un supermercado o por un parque. El público blanco de Broadway sin duda alguna reconoció al personaje, porque se habían cruzado con muchos Travis a lo largo de su vida sin hacerse preguntas. Ahora, en *A Raisin in the Sun* lo ven también dentro de casa, rodeado por una familia que lo adora igual que ellos a sus hijos, y el verlo todavía refunfuñar como el niño pequeño que sigue siendo, creyéndose ilusionado las fantasías de su padre, fallando en su intento de hacerse la cama, soportando estoicamente las regañinas de su madre o jugando con su padre, llevan a la conclusión de que Travis, al igual que todos esos niños afroamericanos que en algún momento les han ofrecido su ayuda en la puerta del supermercado, no son una amenaza: son solo seres humanos infantiles y, como sus hijos, merecen que se les trate como tales.

⁶² Este dato no aparece en todas las ediciones de la obra, como luego veremos.

Sin embargo, Travis pronto empezará a crecer, se convertirá en un adolescente y aunque, por ahora, vive aún protegido por su familia y casi ajeno a lo que significa ser afroamericano en los Estados Unidos, en unos años será visto como alguien de quien abusar o a quien temer. Cuando Hansberry escribe que “Travis puts down his books with a great sigh of oppression” (Hansberry, *A Raisin*, 29) debemos entender que ni el hecho de que sean libros lo que suelte ni la elección de la palabra “oppression” son casuales.

A pesar de que la señora Johnson fue eliminada de la producción original para acortar la duración del espectáculo, así como de las primeras versiones de la obra y de alguna otra que aún se puede conseguir hoy día, tiene un papel realmente importante, que es el de ponernos en antecedentes sobre qué está ocurriendo con los afroamericanos que se mudan a barrios de blancos, ayudándonos a entender mejor el riesgo al que se enfrentarán los Younger y las amenazas de Karl Lindner. Aunque la evidente envidia de la señora Johnson en algún momento pueda hacernos sentir rabia, también tiene un segundo papel igualmente importante en la obra: el humor. Debemos entender que, para cuando aparece, el público ya está bastante sobrecogido con la historia personal de los Younger y aún no sabe que pronto conocerán a Lindner y algo más adelante la historia se volverá más angustiosa con la pérdida del dinero. Por ello, Hansberry debió pensar que este era un buen momento para permitir que el público se riera y destensara un poco. Así, la vemos anunciando que su intención al pasarse por casa de los Younger es ayudarlos con la mudanza como buena vecina, aunque lo único que hace es intentarles sonsacar todo tipo de información de lo más privada –casi sentimos su decepción cuando le confirman que la razón por la que Beneatha está en la cama no es porque esté embarazada– y no podemos evitar soltar una carcajada cuando, a pesar de que repite que no puede quedarse porque tiene mucho que hacer, no deja de acomodarse en casa de los

Younger e insinuar que le sirvan café o pastel. Sin embargo, incluso en alguien con una vida tan aparentemente vacía como la de Johnson también hay espacio para las reivindicaciones, y lo hace criticando la sociedad en la que viven y llegando a comparar la situación de Chicago con la del Mississippi. Se muestra de ese modo que incluso una señora de barrio aburrida como Johnson reconoce la desigualdad y no está dispuesta a tolerarla.

El tercer personaje de este apartado es Karl Lindner, el único de toda la obra que no pertenece a la comunidad de los Younger, ya que representa la supremacía blanca. Este hombre ha sido elegido por sus vecinos para ofrecer una considerable suma de dinero a los Younger a cambio de que estos no se muden a su barrio. Irónicamente, la asociación de vecinos se llama Clybourne Park Improvement Association, y entre estas medidas de “improvement” está la de no permitir que personas de color vivan entre ellos. La llegada de Lindner al apartamento provoca primero curiosidad. A la familia les extraña ver a un hombre blanco en su puerta; luego, antes de transformarse en enfurecimiento, esa curiosidad se vuelve deleite cuando el representante les comunica que en su barrio son conscientes de que cada vez que gente de color se ha mudado a barrios de blancos han ocurrido una serie de accidentes y que en su comunidad están intentando hacer todo lo posible para evitarlo. Los Younger se sienten especialmente satisfechos cuando el representante hace hincapié en la necesidad de que la gente hable y se ponga en el lugar del otro para vivir a gusto. Lo que no se imaginaban en ese momento era que con esta última frase, pronunciada casi con timidez y dulzura, Lindner no está hablando de comprensión mutua sino que está exigiendo a los Younger que entiendan y respeten los deseos de los vecinos blancos de no querer a afroamericanos en su barrio. Como muy acertadamente señalaba Amiri Baraka:

Yet the man, Lindner, explains him/them self, and there is even a hint

of compassion for Lindner the man as he bumbles on in outrageous innocence of all he is actually saying –that “innocence” for which Americans are famous, which begs you to love and understand me for hating you, the innocence that kills. (Baraka, 17)

Sin dejar de referirse a Walter, un hombre adulto al que no conoce y con quien está intentando hacer negocio, como “son” o “hijo”, intenta excusar su petición asegurando que no tiene nada que ver con la raza y que “our Negro families are happier when they live in their own communities” (Hansberry, *A Raisin*, 118). No podemos dejar de obviar la increíble carga racista que conlleva ese “OUR Negro families” que nos traslada a tiempos esclavistas o esa costumbre tan de supremacista de decidir por los afroamericanos qué es lo mejor para ellos y que, si en el pasado defendía que eran más felices como esclavos ya que no tenían capacidad para vivir de forma independiente, ahora aquí se transforma en un “son más felices dentro de las comunidades negras”, aunque esto, como ya vemos, conlleve unas condiciones de vida altamente insalubres. Con Lindner, Hansberry intentaba poner al espectador blanco delante de un espejo, ayudándole a analizar sus propias actitudes hacia los afroamericanos e intentar que aquellos que defendían que en Chicago ya no existía el racismo se dieran cuenta de que este seguía amenazando la vida de los afroamericanos, aunque no vieran constantemente personas de color colgadas de árboles, porque, como comenta Beneatha a Lena, “they don’t do it like that any more” (Hansberry, *A Raisin*, 121).

A pesar de que Walter padre no aparece físicamente en la obra, gran parte de la trama gira en torno a él, por lo que es necesario dedicar algunas palabras a este personaje. Quizás, en vez de decir que gran parte de la trama gira en torno a él, lo más acertado sería decir que la trama justamente es posible gracias a él: es el dinero que el seguro ha entregado a la familia tras su muerte lo que crea la historia. Esto es algo que debemos tener en mente mientras leemos la obra, ya que ese dinero siempre llevará

anclado el peso de la muerte del padre. Por ello, el que Walter pierda el dinero supone una tragedia doblemente dolorosa: Walter no solo ha dejado sin recursos a su familia sino que también ha perdido aquello que costó la salud a su padre, matándolo metafóricamente por segunda vez, haciendo que todo el esfuerzo y trabajo de su vida hayan sido en vano. Así es como debemos entender su grito “THAT MONEY IS MADE OUT OF MY FATHER’S FLESH” (Hansberry, *A Raisin*, 128). Gracias a Lena sabemos que Walter padre trabajó sin descanso hasta acelerar su propia muerte, tan solo pensando en dejar un legado y una comodidad financiera a su familia:

I seen...him...night after night...come in...and look at that rug...and then look at me...the red showing in his eyes...the veins moving in his head...I seen him grow thin and old before he was forty...working and working and working like somebody’s old horse...killing himself...and you- you give it all away in a day- (Hansberry, *A Raisin*, 129)

Para bien o para mal, el dinero no es la única herencia que Walter padre ha dejado a su familia: su sombra es demasiado alargada y el romanticismo e idealización de los que solemos rodear a las personas fallecidas a veces crea expectativas irreales hacia los que quedan. En este caso, afectan de forma muy especial a Walter Lee, por ser el único hombre de la familia. A lo largo de la obra vemos a Lena constantemente comparando a su hijo con su marido y exigiéndole que sea como él, que sea “your father’s son” (Hansberry, *A Raisin*, 75), y a Walter sufriendo al entender en las palabras de su madre que no está a la altura de su progenitor, que es una vergüenza para su memoria. Sin embargo, conforme avanza la obra descubrimos algo más sobre Walter padre. Es la propia Lena la que confiesa que era un hombre difícil, testarudo y que fue infiel; son características desagradables que, por ejemplo, no posee Walter Lee. Sin embargo, algo que sí parecen tener ambos en común es la insatisfacción con su vida y la frustración y la vergüenza al sentir que están fallando a su familia. Lena se refiere a su marido como “a fine man– just couldn’t never catch up with his dreams, that’s all”

(Hansberry, *A Raisin*, 46) y que “He always said a man’s hands was made to make things, or to turn the earth with– not to drive nobody’s car for ‘em– or– (she looks at her own hands) carry they slop jars” (Hansberry, *A Raisin*, 103), a pesar de que justamente se enfada con su hijo por ser incapaz de aceptar y ser feliz con su vida. Si miramos la vida de Walter padre y Walter Lee podemos realmente ver un paralelismo que tan solo parece romperse con la muerte del primero. Fue Walter padre –según Lena– el que dijo “Seem like God didn’t see fit to give the black man nothing but dreams– but he did give us children to make them dreams seem worth while” (Hansberry, *A Raisin*, 45-46). No deja de ser paradójico que sea Walter Lee, el hijo con quien comparte nombre, a través del dinero que costó la vida al padre, el que por fin tenga la capacidad de hacer realidad un sueño que llevaba retrasándose más de 40 años: sacar a la familia Younger del gueto.

4.6. Técnica dramática.

Hansberry tenía razones de peso para diseñar tanto a sus personajes como su obra de una forma muy realista y tradicional, respetuosa con las convenciones sociales y teatrales. Esto también afecta a la estructura de la obra, pese a que Hansberry desde el principio supo que iba a ser criticada por su estructura tradicional, lineal y en apariencia simple. Así, *A Raisin in the Sun* está dividida en tres actos, de los cuales, como ya hemos mencionado antes, el primero se divide en dos escenas, el segundo en tres y el último se compone únicamente de una. Como también hemos comentado, esta estructura “anticuada” no era ni más ni menos que una estrategia muy bien ideada por la autora para conseguir transmitir ideas poco convencionales sin que el público blanco se sintiera descolocado. En *A Raisin in the Sun* no hay ensoñaciones –como veremos por ejemplo en *The Sign in Sidney Brustein’s Window*–, tampoco elementos mágicos –como en *Les Blancs*– y ni siquiera hay flashbacks o voces en off que nos transmitan los

pensamientos de los personajes. El realismo con el que la autora creó la obra también se refleja en la técnica usada en la representación.

La obra está diseñada de forma que, como en la vida real, tengamos que estar pendientes de los movimientos de los personajes, su postura física, el tono de su voz y sus aspavientos para entender cómo se están sintiendo. Al tratarse de una obra que tiene mucho que ver con la decepción y la frustración, se nos hace necesario conocer tanto los sueños y aspiraciones presentes de sus protagonistas como las pasadas. Sin embargo, esto que en otras obras de la época —e incluso anteriores, caso de *Death of a Salesman*— se realiza por medio de lo que algunos críticos entendieron como flashbacks⁶³, en *A Raisin in the Sun* se lleva a cabo mediante la comunicación oral entre los personajes dentro de la intimidad y calidez del hogar.

Hansberry también respeta las unidades de tiempo, acción y lugar: todo transcurre en la habitación central del apartamento de los Younger en el South Side de Chicago, y solo ocasionalmente nos “trasladamos” al dormitorio de Walter y Ruth. Anne Cheney se atreve a defender que la autora pretendería así conseguir lo que ella denomina “unity of impression”, haciendo que nos centremos en los problemas emocionales de los Younger (Cheney, 58). A pesar de que, ciertamente, la estructura de la obra nos ayuda a centrarnos en los personajes en sí y en sus problemas, dudamos que la autora conscientemente eligiera este tipo de estructura clásica únicamente con esa intención. La obra tiene la complejidad de ir de lo individual (los Younger) a lo más colectivo (los afroamericanos) y es necesario un complejo procedimiento de extrapolación por parte del espectador para verlo. Como ya hemos mencionado, la elección de esta estructura clásica tendría más bien como objeto facilitar al espectador

⁶³ Para mayor información sobre los mal llamados *flash-backs* en *Death of a Salesman*, consúltese la introducción crítica del Dr. Ramón Espejo Romero a esta obra de Miller, donde demuestra que las ensoñaciones de Willy Loman no son en realidad flashbacks sino escenificaciones del mundo subjetivo del protagonista.

tanto la comprensión de todas las ideas innovadoras que introduce la autora como ese ejercicio de extrapolación que no deja de requerir cierto esfuerzo. Recurrir a técnicas más innovadoras podría romper la concentración del espectador, evitando que realizara así su análisis de forma eficiente.

4.6.1. La luz.

Como hemos mencionado anteriormente, la luz es uno de los recursos que Lorraine Hansberry usa para comunicar mejor los sentimientos y emociones de los personajes. A pesar de que la oscuridad suele simbolizar problemas y una existencia desoladora, la de la casa de los Younger al comienzo de la obra no es la de una larga y solitaria noche sino una oscuridad matutina, oscuridad que dará comienzo al día, a la vida, como aquella del Antiguo Testamento, un día que no comienza de la forma más brillante para los habitantes de este apartamento del South Side de Chicago pero que trae consigo la esperanza de que un poco más tarde se haga la luz y esta traiga consigo la calidez.

La primera que se acerca a la ventana es Ruth, quien se limita a levantar la persiana sin llegar a abrir la ventana, permitiendo así que penetre una luz débil e indirecta a través de los cristales. También Walter, el segundo personaje que aparece sobre el escenario, se acerca esa mañana a la ventana. Cuando se dirige, cigarro en mano, a ella, el espectador espera lo más lógico: que la abra para expulsar el humo del tabaco al exterior. Sin embargo, Walter se limita a mirar a través de los cristales cerrados, viciando aún más la pequeña sala con el humo del cigarrillo. Aun así, la poca luz indirecta que recibe parece tener una influencia en él, ya que, tras permanecer unos segundos tras la ventana, de repente se olvida de su mal humor matutino, del estrés y

sus desavenencias con su esposa hasta el punto de que comienza a halagarla e intentar seducirla. Esta actitud cariñosa contrasta con la de Ruth, alejada de la ventana y centrada en los quehaceres mañaneros, incapaz de escapar de la oscuridad del hogar y los problemas a pesar de que esa esperanza que la luz representa es lo que más ansía para ella y su familia.

Tendremos que esperar a la aparición de Lena Younger para ver abierta la ventana y que esa luz penetre aún débil pero con un poco más de realidad en el apartamento. Las referencias a las ventanas y la luz no se limitan al interior del viejo hogar de los Younger. Cuando en el segundo acto Lena les comunica que ha comprado la casa, Ruth le pregunta de forma grave, esperanzadora y acariciándose el vientre si la casa es muy luminosa. Este gesto, acompañado de las veces que los personajes miran a través de su pequeña ventana, añade a la obra una triple simbología: por una parte, el significado más extendido y defendido, entre otros por Brown-Guillory: la luz representa esa pequeña porción de esperanza que empuja a los afroamericanos a seguir luchando por su libertad (Brown-Guillory, 66). Por otra parte, no podemos negar el simbolismo de esta luz representando la esperanza de que los Younger consigan salir del gueto en el que viven. Finalmente, nos introduce el papel de Lena, quien abrió la ventana del apartamento y ha comprado una casa muy luminosa, como la facilitadora de una vida mejor no solo para ella sino para toda la familia.

4.6.2. La música.

A pesar de que *A Raisin in the Sun* tenía poco o nada que ver con aquellos musicales “de negros” a los que estaba acostumbrado el público de Broadway, Lorraine Hansberry, entendiéndolo como una forma más de transmitir emociones, no pudo

resistirse a incluir música en su obra. Como hemos mencionado anteriormente, la autora era una de esas personas afroamericanas ligadas al mundo de la cultura que apostaba por la exaltación panafricanista y la promoción de la cultura africana y afroamericana como un bien cultural del que los afroamericanos debían sentirse orgullosos; por ello, quizás, es destacable comentar que toda la música que está presente en la obra es afroamericana o directamente africana: blues, música tradicional nigeriana y espirituales.⁶⁴

El carácter realista que posee la obra hace que también la inclusión de este elemento se realice de la forma más natural. Tanto en obras contemporáneas a *A Raisin in the Sun* como en otras anteriores no es extraña la inclusión de piezas musicales. Sin embargo, era común utilizarlo de forma más innovadora, convirtiéndolo en un mensaje privado entre el director o autor de la obra y el público, quienes, al escuchar una melodía, imperceptible muchas veces para los personajes, sabían que algo estaba a punto de ocurrir. No es este el caso de *A Raisin in the Sun*. Toda forma musical que está presente en la pieza procede o bien de algún aparato que uno de los personajes acciona o de la garganta de uno de ellos. De todas, el blues parece ser el la que más les gusta escuchar a la familia y son varias las ocasiones en las que los vemos disfrutando de él. Está presente, por ejemplo, mientras realizan trabajos físicos en el apartamento, y también durante la limpieza del hogar en la segunda escena del primer acto. A veces se usa como banda sonora real que añade dramatismo a una determinada escena. Así, en la segunda escena del segundo acto, Walter se hará acompañar de un blues radiofónico mientras explica a su familia qué ha estado realmente haciendo durante los días que no ha acudido a su puesto de trabajo. Durante esa escena, la mente de Walter escapa de la realidad y se sumerge, con ayuda del blues, en un mundo casi onírico, a la vez que refleja lo mucho que una persona que no necesita trabajar puede disfrutar de los placeres

⁶⁴ Es el nombre que recibe el tipo de música religiosa típica de las iglesias afroamericanas.

de la vida. Esta ensoñación termina a la vez que el blues cuando Lena, que se acaba de dar cuenta de lo perdido que está su hijo, apaga la radio para, por primera vez, mostrarle su total confianza en él⁶⁵.

La música o falta de ella es usada por la autora para transmitir mejor el estado anímico de los personajes. Valga como ejemplo la primera escena del primer acto, cuando Lena se da cuenta de que algo debe de andar muy mal con Ruth ya que, a diferencia de lo que es habitual, no está cantando mientras plancha. Justo después, le pide que entone un espiritual específico, sin darse cuenta de que su nuera no podrá cumplir su petición pues yace desmayada en el suelo. Esto contrastaría con la actitud de Ruth al comienzo de la escena tres del segundo acto, día en el que tienen pensado mudarse. Antes incluso de que suba el telón ya podemos oírla cantando precisamente y por propia elección aquella canción espiritual que su suegra le había pedido en el acto primero y que tiene como parte de su letra la ilustrativa frase “Oh, Lord, I don’t feel no ways tired!” (Hansberry, *A Raisin*, 110). No es Ruth la única que entona un espiritual para mostrar su alegría. También durante la escena tres del segundo acto Walter, que ya ha asumido su papel de cabeza de familia y se siente más que emocionado por haber comenzado los trámites para su negocio, entona, o más bien recita, un “I got wings...You got wings...All God’s children got wings” (Hansberry, *A Raisin*, 122), fragmento que repite mientras se acerca alegre a la puerta en la que espera encontrar a Willy y Bobo, aún sin tener idea de que esas alas de las que presume en su canción están a punto de ser amputadas.

Hansberry era una mujer muy aficionada al humor y que tenía la capacidad de ponerlo en escena de una forma tan elegante y refinada que no siempre era entendido por el público. Sabemos que esto fue un problema para la comprensión de *The Sign in*

⁶⁵ El momento en el que se apaga o comienza la música puede variar de una edición a otra.

Sidney Brustein's Window; sin embargo, no sabemos si una escena de *A Raisin in the Sun* en particular que está relacionada con la música consiguió provocar carcajadas entre el público o pasó desapercibida. El segundo acto se abre con Ruth escuchando “good loud blues” (Hansberry, *A Raisin*, 76) mientras plancha. En esos momentos Beneatha hace su aparición, ataviada con el conjunto nigeriano que le ha regalado Asagai y, de forma bastante exhibicionista, seria y formal se acerca al fonógrafo y al grito de “Enough of this assimilationist junk” (Hansberry, *A Raisin*, 76) cambia el blues que escuchaba Ruth por el disco de música nigeriana que también le ha regalado su pretendiente. Aquí el radicalismo de Beneatha, que ha entrado en contacto por primera vez con la cultura nigeriana, se lleva a tal extremo que resulta risible. Tan solo alguien tan radical y culturalmente ingenua como Beneatha podría considerar el blues como música asimilacionista y además degradarla para favorecer una música extranjera que hasta hace poco ella misma desconocía.

4.6.3. El lenguaje.

Una de las grandes cuestiones a las que los escritores afroamericanos se han tenido que enfrentar es el uso del lenguaje. Debido a tener que adaptarse a un idioma que no era el suyo y a la falta de instrucción académica, los esclavos acabaron desarrollando un dialecto del inglés americano que aún hoy, aunque de forma muy diferente, persiste en la sociedad estadounidense y al que se le ha dado formalmente el nombre de dialecto ebónico. Cuando los primeros personajes negros –ya fuesen interpretados por actores blancos o negros– comenzaron a hacer su aparición en los infames *minstrel shows*, estos realizaban una imitación exagerada del “habla de los negros” que despertaba las carcajadas de los espectadores blancos. Tristemente, en la mente de los espectadores quedó grabada una relación directa entre este acento y

situaciones humillantes disfrazadas de chiste fácil. Más tarde, los autores afroamericanos se vieron en una importante disyuntiva en la que debían elegir entre representar a sus personajes con acento ebónico y arriesgarse a que los espectadores no se tomaran en serio la obra o renunciar a la fidelidad dramática y hacer que sus personajes hablaran con acento neutro. Por ello, para autores más recientes y comprometidos como Hansberry, proveer de suficientes matices lingüísticos y representar el dialecto de cada personaje no era solo esencial sino también una cuestión política: dejar de estigmatizar el acento ebónico y devolverle la dignidad que aquellos primeros productores blancos le habían arrebatado. Si bien no es este el lugar para debatir sobre la presencia, influencia y distribución social y/o demográfica del inglés ebónico –además de ya haber extensa bibliografía sobre el tema⁶⁶– sí que se hace necesario prestar atención al habla de los personajes por lo que esto nos pueda decir de ellos.

Comenzaremos con Walter, Ruth y Travis, quienes presentan en su forma de hablar las características más típicas del ebónico de la época, como la doble negación, cierta falta de concordancia entre sujeto y verbo o la eliminación de verbos auxiliares al realizar preguntas o usar tiempos compuestos. Estas características son aún más evidentes en Lena, quien pertenece a una generación anterior y, además, posiblemente, ha tenido menos exposición formal a la lengua que el resto de la familia y por ello presenta un dialecto que es “as careless as her carriage is precise –she is inclined to slur everything” (Hansberry 1, 39). La forma en la que estos personajes hablan contrasta claramente con el dialecto de Beneatha, del que Hansberry explica que

is a mixture of many things; it is different from the rest of the family’s insofar as education has permeated her sense of English – and perhaps the Midwest rather than the South has finally – at last –

⁶⁶ Para más información, véase Green 2002.

won out in her inflection; but not altogether, because over all of it is a soft slurring and transformed use of vowels which is the decided influence of the Southside. (Hansberry, *A Raisin*, 35)

Así, en su forma de expresarse podemos apreciar la complejidad del mundo en el que vive Beneatha. Su acento no solo carece de los grandes rasgos del ebónico que comparten el resto de su familia, sino que tampoco es un dialecto pleno del Medio Oeste. La chica mezcla ambos dialectos, aunque tiende a favorecer este último. El hecho de que esté más influenciada por este acento del Medio Oeste se puede deber a la aportación de profesores y compañeros que procedan de zonas más “neutras” de Illinois. Sin embargo, lo más seguro es que Beneatha, como muchos de sus compañeros negros, lo haya ido adoptando por gozar este de un mayor prestigio social que el ebónico. Algo que resulta de gran interés es que la joven, a diferencia del esnob George Murchison, no ha abandonado del todo el dialecto ebónico que se deja oír en los momentos en los que se encuentra charlando con miembros de su familia.

Ya que mencionamos a Murchison, es justo prestar también atención al otro pretendiente de Beneatha, Asagai, dado que en el habla de este personaje se encuentra uno de los grandes enigmas sobre la obra que aún no hemos podido resolver. Asagai es un hombre nigeriano joven y culto. Es cierto que no sabemos cuánto tiempo lleva viviendo en Estados Unidos, pero sí sabemos que toda su familia vive en Nigeria y que él los visita cuando tiene ocasión. Por lo tanto, intuimos que el joven ha vivido casi toda su existencia en Nigeria y que su forma de expresarse coincide con el típico inglés neutro que se suele enseñar en las escuelas y centros de idiomas extranjeros. No deja de llamarnos la atención por ello que, salvo alguna expresión suelta, el idioma propio de su país parezca no tener ninguna influencia en la forma de hablar del chico hasta el punto

de que no presenta ningún tipo de acento ni características especiales al expresarse, ni la autora ha incluido ninguna anotación al respecto como ha hecho con otros personajes⁶⁷.

Es innegable que la forma en la que nos expresamos marca la información que obtenemos sobre la vida personal de los demás. Hansberry no quiso pasar por alto esta realidad y la presenta tanto de una forma indirecta cada vez que habla un personaje como de una forma tan directa como dramática. Son dos las ocasiones en las que Walter cambia su acento como forma de transmitir variaciones en el nivel social. Una de ellas es cuando se enoja con George Murchison y lo acusa de creerse mejor que él: “I see you all all the time –with the books tucked under your arms– going to your (British A–mimic) ‘clahsses’” (Hansberry, *A Raisin*, 84). La otra ocurre hacia el final de la obra, cuando, frustrado y roto, anuncia que va a renunciar a toda su dignidad y orgullo y a ponerse en contacto con Lindner, a quien se refiere como “the white man”, y a comportarse como los blancos esperan que se comporte un negro. Acto seguido, interpreta delante de su familia el papel que piensa imitar delante de Lindner, haciendo una “imitation of the slow-witted movie stereotype” (Hansberry, *A Raisin*, 144) e imitando el habla de los antiguos esclavos.

4.6.4. El simbolismo: la planta.

No podemos terminar el análisis sin hacer referencia al que quizá sea el objeto simbólico más importante de la obra y que, cómo no, está relacionado con la matriarca de los Younger: la planta. Una de las primeras acciones de Lena al principio del tercer acto, cuando todo parece perdido, es ir hacia la pequeña ventana y comprobar el estado de su planta. La planta ocupa un lugar privilegiado en el hogar de los Younger: la

⁶⁷ A pesar de esto, en las versiones cinematográficas, especialmente en la de 1989, el personaje de Asagai sí que muestra acento extranjero.

ventana por donde entran los únicos rayos de luz natural en la casa. Sin embargo, esta luz no es suficiente, a pesar de que la planta, excepcionalmente fuerte, sobrevive. Pero no consigue florecer ni crecer con toda la salud y belleza con la que podría hacerlo.

Es muy fácil ver la relación entre esta planta –que la propia Lena asegura que le sirve como forma de expresión y cuya obstinación le recuerda a sus propios hijos– y la familia Younger. Asombrada por el afán de supervivencia de la pequeña planta, Lena comenta a Ruth: “ain’t never had enough sunshine or nothing- and look at it...” (Hansberry, *A Raisin*, 52). Y eso mismo es lo que ocurre con su familia –y, por extensión, con el pueblo afroamericano en Estados Unidos: demuestran día a día su fuerza y voluntad de seguir adelante.

La propia Lena reconoce también que, aunque todas estas características le han permitido a la planta –y a los afroamericanos– seguir vivos hasta ahora, si las condiciones de su alrededor no cambian pronto, nunca volverá a florecer. La planta es una representación de los sueños aplazados de los que hablaba James Baldwin en su poema y quizás también de lo que una pesimista Brown-Guillory identificaba como el sufrimiento y la desilusión que los afroamericanos pobres experimentan viviendo en el gueto (Brown-Guillory, 66). ¿Cuánto tiempo podrá aguantar esa planta sin luz, sin mejores condiciones, atrapada en un lugar hostil? Por ello, porque la planta representa a la familia, nadie más que Lena podría ocuparse de cuidarla.

Pero la planta también representa los sueños individuales aplazados de Lena. Recordemos que su sueño siempre fue vivir en una casa con jardín, que tras casarse Walter padre y ella habían planeado mudarse del apartamento al cabo de un año pero que, a pesar de tener elegido su futuro hogar, tuvieron que ir aplazándolo hasta llegar a la situación que tenemos en la obra. Podemos imaginar a una Lena vencida, haciéndose con la pequeña planta porque ha acabado convencida de que su sueño es un imposible y

esta maceta es lo más cerca que estará jamás de tener un jardín. Sin embargo, vemos cómo finalmente la espera llega a su fin y Lena consigue sacar a su familia del gueto para instalarse en una casa con jardín. El jardín, defiende Mary Anderson, es un símbolo que transmite que la casa es el lugar en el que la familia podrá crecer y florecer y que por ello resulta perfecto que los Younger regalen a Lena un juego de herramientas de jardinería y un sombrero, que simbolizan las herramientas que Lena necesitará para cuidarlos y ayudarlos a conseguir sus sueños (Anderson, 93-94).

A pesar de que parte de estas ideas de Anderson se puedan considerar como un tanto ingenuas –parece implicar que los problemas de los Younger terminan con la mudanza– no podemos dejar de ver y sentirnos sorprendidos porque sea su propia familia, la que tantas veces se ha mostrado molesta por el papel dominante de la madre, la que le regale las herramientas. Quizás, ahora que Lena ha cambiado su actitud hacia los suyos, ellos mismos quieran premiarla por ello y recordarle que, aunque los papeles y las relaciones dentro del núcleo familiar han cambiado, ella, símbolo del amor incondicional y la fortaleza, sigue siendo la única capaz de cuidarles y aconsejarles mientras ellos eligen su propio camino. A pesar de las diferentes teorías sobre el significado de la planta,⁶⁸ el lector/espectador no puede evitar sentir una extraña angustia cuando la familia sale de casa por última vez dejando la planta olvidada sobre la mesa, angustia que desaparece cuando Lena vuelve a entrar para recuperarla justo antes de que termine la obra.

4.7. Nuestra versión de *A Raisin in the Sun*.

La versión de *A Raisin in the Sun* que vamos a traducir y trabajar en esta tesis se corresponde a la obra en papel editada por Robert Nemiroff y publicada en la editorial

⁶⁸ Una muy certera Elizabeth Brown-Guillory defiende que el que Lena se obstine con llevarse su planta a su nuevo hogar significa que el agotamiento que supone para ellos vivir en Estados Unidos no termina con la mudanza sino que meramente cambia de lugar (Brown-Guillory, 96).

Random House en 1994. Esta edición se hace acompañar por una introducción de Nemiroff fechada en 1988 a través de la cual se promete al lector que tiene la versión más completa de la obra, tal como la creó Hansberry. Desde que la autora escribiera *A Raisin in the Sun*, esta ha sufrido diferentes cambios atendiendo a veces al medio en el que se mostraba y a otras razones diversas que abordaremos más abajo. Por ello, si el lector de la tesis ha visto alguna representación antigua o moderna de la obra o alguna de las películas que de ella se hicieron, o incluso si ha leído alguna edición diferente, es posible que encuentre en esta traducción escenas que no existen en aquellas versiones, o bien, escenas y conversaciones que existen, pero un tanto cambiadas.

Una de las diferencias que podemos observar entre la edición que trabajamos en esta tesis y otras, así como el texto representado en 1959, es la escena en la que la vecina, la señora Johnson, visita a la familia Younger. Durante las primeras representaciones pensaron que esta escena alargaba la obra y no aportaba demasiado, por lo que decidieron eliminarla. Sin embargo, como ya comentamos anteriormente, sí se añadió a partir de la nueva producción que Robert Nemiroff llevó a los escenarios para celebrar el 25 aniversario del estreno de la obra en Broadway. Otra escena recortada, aunque por razones diferentes, es aquella en la que Beneatha se quita el turbante de la cabeza para mostrar a Ruth y George Murchison que se ha cortado el pelo y lo lleva natural. Como el propio Nemiroff explicó, en 1959 la moda afro no había calado aún y la gran mayoría de las mujeres afroamericanas llevaban el pelo alisado. La intención de Hansberry con esta escena era mostrar la belleza natural de la mujer negra y transmitir el mensaje de que debían abrazar aquello que las diferenciaba y las hacía únicas. Sin embargo, según Nemiroff, cuando unos días antes del estreno Diana Sands, la actriz que interpretaba a Beneatha, apareció con el pelo cortado, todos se dieron cuenta enseguida de que la actriz había elegido un tipo de afro que no favorecía en

absoluto sus facciones, que requerían un afro más voluminoso. El resultado, en vez de apoyar la belleza natural del pelo de la mujer afroamericana, parecía defender todo lo contrario. Por ello, se decidió eliminar la escena (Nemiroff, 6).⁶⁹

Ya hemos visto que hubo bastantes malentendidos y confusiones con la obra, y quizá por ello, cuando a Hansberry le ofrecieron llevar *A Raisin in the Sun* al cine y le permitieron encargarse del guión, tal como hemos comentado anteriormente, Hansberry decidió incluir algunas escenas adicionales que facilitaran al espectador la comprensión de la complejidad de la obra. La autora quería que la película comenzara con una escena en el gueto en el que vivían los Younger. Además, incluía dos escenas adicionales de Lena –una en la que se la veía con su jefe y otra en la que, enfadada con la mala calidad de los alimentos en las tiendas de su zona, se dirige a un barrio de blancos a comprar, lugar en el que la tratan mal por ser afroamericana. También incluía una escena que seguiría a la huida de Walter de casa. En ella, el padre de familia deambula por las calles de Chicago hasta que se para a escuchar a un nacionalista afroamericano que les habla de política e igualdad (Perry, 115). Sin embargo, los productores no aceptaron estas escenas y las eliminaron de la película. Así, de la misma forma que nuevos montajes han rescatado ciertas escenas que se eliminaron en las primeras representaciones, en el 2008 se estrenó una versión cinematográfica que incluía aquellas escenas eliminadas de la versión de 1961.

⁶⁹ Cuando un texto teatral requiere un corte de pelo, lo normal es que el actor o la actriz tenga ese corte desde el principio de la obra y anteriormente a esa escena haya estado usando peluca.

5. Teatro afroamericano en España.

A pesar de que ni *A Raisin in the Sun* ni ninguna otra obra de Hansberry ha sido traducida ni representada en España, creemos necesario incluir un apartado en el que se haga repaso por la presencia y el impacto del teatro afroamericano en este país. El lector podrá comprobar cuán escasa ha sido la presencia de este tipo de teatro en España y podrá entender mejor una de las razones por las cuales estimamos necesario realizar esta tesis.

Durante el Siglo de Oro español, surge en los escenarios un tipo de personaje que se caracterizaba por ser negro –normalmente un esclavo– y que, a pesar de ser adulto, se comportaba como un niño grande, simple y torpe. Según Baltasar Fra Molinero, este personaje sería, para bien o para mal, de una importancia considerable en la historia del teatro americano, ya que en él podría encontrarse la semilla que unos 300 años después se desarrollaría hasta convertirse en el famoso e infame *minstrel show* (Fra Molinero, 53).

Sin embargo, y aunque bastante más tarde el teatro español también se vería influido por el teatro de los Estados Unidos, el teatro afroamericano real, aquel escrito por afroamericanos, ha sido bastante ignorado sobre los escenarios españoles y en el mundo de la investigación literaria en nuestro país. Al hecho de que a día de hoy las investigaciones sobre este tipo de teatro son terriblemente escasas se le suma que rara vez se han traducido sus obras o se han llevado a escena. Esto, según la crítica Evelyn Scaramella, no sería exclusivo del mundo del teatro ya que, a pesar de que muchos directores cinematográficos españoles, así como escritores, exploraron la escena de los autores y músicos afroamericanos del Harlem Renaissance y se dejaron influir por ellos,

muy pocos, sorprendentemente, decidieron traducir literatura afroamericana en España (Scaramella, 23). En este apartado trataremos brevemente de exponer aquellas pocas obras de teatro escritas por afroamericanos que, a través de una traducción a veces bastante libre, han llegado a nuestro país. Dado que un espectador o lector no siempre es consciente del origen de las obras representadas, también se incluirán obras y espectáculos no escritos por afroamericanos pero que los tienen de protagonistas. Así tendremos una idea más completa sobre la imagen del afroamericano con la que se ha estado alimentando al espectador español de teatro del siglo XX.

Como cabría esperar, la primera y más popular obra sobre afroamericanos que llegó a España fue la célebre y polémica *La cabaña del tío Tom* (*Uncle Tom's Cabin*) de Harriet Beecher Stowe, o, al menos, tal como Espejo Romero aclara, esto es lo que se asume (Espejo, 29). En España se dio a conocer bajo el nombre de *La cabaña del tío Tom o la esclavitud de los negros* y se estrenó en Madrid en 1911. Se cree que se siguió representando por diferentes ciudades españolas hasta 1913. El encargado de la adaptación al castellano fue Ramón Valladares y Saavedra (1824-1901). Sin embargo, todo apunta a que el autor no utilizó la novela de Stowe para su adaptación sino que, más bien, recurrió a la comodidad de alguna versión teatralizada americana (Espejo, 29). Por ello, la primera imagen que el espectador español de teatro moderno tendría del afroamericano no distaría mucho de la de sus compatriotas del Siglo de Oro. Aunque es cierto que vemos a algunos personajes sufriendo ante la tortura e injusticia, la idea predominante que la obra defiende es que el afroamericano es un ser infantil y simple que, siempre y cuando no se le trate demasiado mal, disfruta sirviendo, obedeciendo y dejándose manejar por el hombre blanco.

En el año 1932 el periodista y escritor Cristóbal de Castro (1874-1953) publica, junto a su hijo Horacio, una recopilación de obras de teatro sobre afroamericanos llamada *Teatro burlesco de los negros*. En ella encontraríamos *Las praderas verdes* (*The Green Pastures*) del conocidísimo Marc Connelly y tres obras breves que Cristóbal de Castro denomina “sketchts [sic.] negros” y que serían *El fantasma de la señora Pepper, num.1*, *Jumbo Jum*, y *Colgando la ropa*. Sin embargo, poca luz arrojarían estas obras sobre la situación real y la vida de los afroamericanos en los Estados Unidos.

Es cierto que en su introducción el autor comenta la situación de injusticia en la que los afroamericanos se encuentran en su país; sin embargo, lo hace de una forma tan superficial y romantizada que el lector español medio de la época muy difícilmente podría hacerse una imagen real de la desigualdad y la lucha de esta comunidad. Además, posiblemente para justificar la elección de *Las praderas verdes*, así como para promocionar su libro como obra genuinamente afroamericana, asegura que el “teatro de los negros” tiene su origen en los templos baptistas de los Estados Unidos y consiste sobre todo en farsas bíblicas. Es importante que recordemos que Connelly es un autor blanco y su obra, por lo tanto, no sería una fiel representación de lo que ocurre en estos templos, tal como De Castro parece querer hacer creer al lector, sino aquello que un autor blanco imagina que ocurre en una iglesia negra. De Castro aprovecha también su papel de editor de su propia obra para ensalzar las aptitudes creativas de Connelly, de quién dice que, al igual que Eugenio O’Neill [Eugene O’Neill], crea “farsas complejas y sutiles” (De Castro, 9) llenas de “finura sentimental” (De Castro, 10) que poco tienen que ver con el “drama llorón y sutil” (De Castro, 9) de Harriet Beecher Stowe. A pesar de lo dicho, habría, al menos, que agradecer al editor que en ninguna de las obras que componen *Teatro burlesco de los negros* trate de hacer una adaptación al castellano del

dialecto que los personajes afroamericanos emplean en las obras originales en inglés y que, a todas luces, acabaría teniendo un resultado burdo y ofensivo.

Sobre la autoría de *Jumbo Jum* no hay datos cien por cien fiables, así como tampoco los hay sobre su fecha de creación. Según De Castro, la obra pertenece a un autor llamado Heribert Powell. Lo que sí sabemos, gracias a los apuntes en la obra original, es que se estrenó en el Tremont Theatre de Boston, en 1842 y estuvo en escena hasta, al menos, 1856 y que J. B. Wright, el subdirector del Boston Theatre en aquel momento, se encargó de las anotaciones y los arreglos. Además, el afamado actor y guionista blanco Thomas D. Rice (1808-1860), famoso por dar vida al grotesco personaje Jim Crow, interpretó el papel de Jumbo Jum al menos en tres ocasiones diferentes: en la ya mencionada en el Tremont Theatre (1842), en el National Theatre (Boston) (1842) y en el Bowery Theatre (1853).

En la obra encontraríamos dos tramas diferentes. En una de ellas conocemos a Mr. Gobbleton, un señor rico y maduro quien, tras la muerte de su mujer, quiere forzar a la joven Adelaide, su protegida, a casarse con él. Esta hará todo lo posible por escapar de las garras de su guardián y así poder casarse con el joven del que está enamorada. La trama se resolverá con la inesperada vuelta de la mujer de Gobbleton, quien, a pesar de insistir en que su marido intentó asesinarla, hace las paces con este y le obliga además a que dé su bendición al matrimonio de Adelaide con su joven enamorado. Esta trama está acompañada por las situaciones absurdas y cómicas creadas por Jumbo Jum. Este personaje responde básicamente al prototipo del *minstrel show* tan explotado en la época: un hombre negro, torpe, inocente y simple. La peculiaridad de Jumbo Jum estaría en que es incapaz de entender el lenguaje figurado y toma todas las instrucciones de su

señor al pie de la letra, creando situaciones de lo más absurdas y sacando de quicio al resto de personajes.

El hecho de que la obra se llame *Jumbo Jum*, a pesar de que las idas y venidas del sirviente tan solo son un acompañamiento humorístico con el que destensar de vez en cuando la trama principal, nos ayuda bastante a hacernos una idea sobre lo popular que era el *minstrel show* en la época y el poder de convocatoria que tenía. La versión de Horacio De Castro es una traducción bastante fiel a la original, aunque no siempre demasiado acertada. Por ello, no solo se pierde algún “chiste”, sino que además se omiten algunos matices culturales importantes que muestran el papel que se daba al afroamericano y los prejuicios que tenía que soportar. Como muestra, varias veces en la obra original *Jumbo Jum* se refiere a sí mismo como “child” a pesar de que es un hombre adulto. Sin embargo, De Castro, en vez de elegir palabras como “niño” o el popular “chico” decide recurrir a vocablos como “infeliz”.

En el caso de “El fantasma de la señora Pepper número 1” y de “Colgando la ropa”, Espejo Romero llegó a la conclusión de que, a pesar de que los De Castro apuntan a Lewis C. Tees como autor de la primera obra y a Katherine E. Smedley y Anny Buzy Palmer como autoras de la segunda, lo más probable es que fueran inventadas por los mismos De Castro (Espejo Romero, 322). De hecho, la primera tiene una trama que guarda cierto parecido con la de *Jumbo Jum*. Ebenezeer Pepper se encuentra feliz preparando su boda con la que será su segunda esposa tras haber dado por muerta a la primera. Sin embargo, su primera esposa se hace pasar por fantasma para vengarse de la pareja. Finalmente, la trama se desvela; la primera esposa, a la que se refieren como “Señora Pepper núm.1”, perdona a su esposo por no haber insistido en

buscarla y haberla dado por muerta tan fácilmente, y la segunda esposa, Señora Pepper núm.2, decide rehacer su vida casándose con otro hombre.

En el caso de “Colgando la ropa” somos testigos de una conversación entre dos mujeres afroamericanas, Onyx y Emma, mientras que una de ellas, Onyx, tiende la ropa. El punto cómico del sketch estaría en que ambas mujeres parecen ser buenas amigas pero, a la vez que conversan, cada una de ellas hace murmuraciones sobre la otra. Aunque ninguna de las obras llegó a ser representada, sí hubo conversaciones por parte del Teatro Popular para representar *Las praderas verdes* en Madrid al comienzo de la Guerra Civil (Espejo Romero, 320). Es realmente una pena que habiendo obras escritas por afroamericanos y que representaban con dignidad y de forma fehaciente la realidad y la lucha de este pueblo, los De Castro se decantaran por piezas que, como comenta Espejo Romero, no hacen más que expandir en España todos aquellos prejuicios y estereotipos que los afroamericanos ya sufrían en los Estados Unidos (Espejo Romero, 323).

En 1942 Julio Gómez de la Serna edita la obra *Constelación negra*. Se trataba de un volumen que recogía diferentes obras de ficción que, a diferencia del editado por los De Castro, sí serían traducciones de obras escritas por autores afroamericanos. Gomez de la Serna se inspiró para ello en la *Anthology of American Negro Literature*, publicada por V.F. Calverton en 1929. Entre los textos incluidos en *Constelación Negra* encontramos una obra de teatro, “Penachos”. Sería la traducción de la ya mencionada *Plumes* (1927), de Georgia Douglas Johnson (1880-1966). A pesar de que una traducción fiel de esta obra podría haber aportado mucho al panorama español y haber expuesto al espectador español medio por primera vez de una forma clara y realista a la situación del afroamericano en los Estados Unidos, la traducción de Gómez de la Serna

nunca se llegó a representar. Es importante recordar que España se encontraba en sus primeros años de dictadura. Desde el año 1939 el totalitarismo era extremo y toda producción cultural se sometía a las normas ideológicas de la dictadura, lo cual se traducía en que rara vez se llevaba a escena nada cuya finalidad no fuese alabar al Movimiento Nacional. Tampoco hay que pasar por alto que, hasta mediados de los años 50, la situación económica del país era peor que terrible y pocas eran las personas que se podían permitir acudir a una sala de teatro. Así, tristemente, los únicos que pudieron beneficiarse de la perspectiva que arrojaba esta interesante obra sobre la realidad afroamericana fueron aquellos que consiguieron tener acceso a una copia de la obra editada en papel.

Mayor suerte tendría *The Emperor Jones*, de Eugene O'Neill (1888-1953). En 1949, una época algo menos autárquica, el TEU de Murcia decide llevar a escena la obra. Para ello, usaron la traducción de 1929 de Ricardo Baeza y se pusieron en las manos del director Alberto González Vergel. La representación, como Espejo indica, tuvo tanto éxito que el grupo llegó a viajar a Madrid, financiado por el ayuntamiento de Murcia para subirse a las tablas del teatro de la Gran Vía (Espejo, 295). En 1950 volvería a representarse de nuevo en Murcia.

En 1935, Langston Hughes, como ya mencionamos anteriormente, batió récords en la historia del teatro afroamericano en los Estados Unidos con su obra *Mulatto*; y, tal como comenta Espejo Romero, la obra seguiría ocupando ese lugar de privilegio hasta la aparición de *A Raisin in the Sun* (Espejo Romero, 712).

La obra de Hughes se estrenó en España 28 años después bajo el nombre de *Mulato*. En abril de 1963 tendría su debut en Madrid –donde duró menos de una semana sobre los escenarios– y un mes más tarde en Barcelona. Tras estas representaciones se

volvería a producir dos años después de la mano de un grupo de teatro universitario de Salamanca, y aquí terminaría el triste recorrido de la obra en España. Para ser justos con el autor, es importante recalcar que, tal como defiende Espejo Romero, la traducción que de ella hizo Alfonso Sastre resultó en una obra a la que se había restado la parte más humana y sentimental para aumentar la carga política.

Quizás, al estar destinada a un público español, bastante desconocedor de la dramática situación de los afroamericanos en los Estados Unidos, Sastre creyó necesario incluir más ejemplos explícitos de lo que Hughes había usado en la obra original. Así, para dar a conocer las leyes del Jim Crow, vemos al joven Robert, protagonista de la obra, siendo expulsado dos veces de distintos lugares públicos; la primera, del vagón para blancos del tren, y más tarde de un bar en el que ha entrado para tomar una cerveza. En la obra original sabemos que Robert ha tenido un percance en la oficina de correos debido a que se han negado a devolverle el dinero de una mercancía que le han entregado rota. Sastre, sin embargo, decide convertir lo que era una conversación entre Norwood y su amigo Higgins en una escena en sí. Otro ejemplo más sería la relación entre el Coronel Norwood y Sally, una de las hijas que el rico terrateniente ha tenido con Cora, madre de Robert. A pesar de que el Coronel se niega a reconocer que los hijos de Cora son suyos, vemos cómo los favorece sobre el resto de trabajadores. Aparte de haberles permitido ir a la escuela, en la obra original llega a mostrar cierto interés limpio y paterno hacia Sally. Pero Sastre cambia esta relación e insinúa en Norwood cierto interés sexual hacia la joven. Quizás pensara que la relación entre Norwood y Cora no exponía de forma suficientemente clara para el público español la explotación y abuso sexual de los hombres blancos hacia sus sirvientas negras.

Además, en la versión española vemos cómo Higgins intenta convencer a Norwood de que se afilie al Ku Klux Klan y le comenta de manera jocosa que una práctica común en el Sur es que los señores blancos buscaran tener hijos con sus esclavas para así criar niños y tener más mano de obra gratis en las plantaciones. Esto es una afirmación falsa y muy alejada de la realidad, que, por supuesto, Hughes no incluyó en su obra. Los hijos fruto de los blancos con sus esclavas siempre eran un accidente derivado de las violaciones y eran considerados una aberración y una vergüenza por parte de los padres biológicos y sus familias. De hecho, entre las personas de color, los que peor suerte solían correr eran los mulatos, ya que en muchas ocasiones eran maltratados y humillados tanto por los blancos como por los negros.

La muerte del protagonista al final de la obra también cambia en la versión de Sastre. En el texto de Hughes, el joven Robert manifiesta que está demasiado cansado y se retira para suicidarse sobre la cama de su madre. El cansancio de Robert va mucho más allá de un cansancio físico por haber estado horas corriendo por el bosque: es el cansancio del afroamericano, producto de siglos de opresión y vejaciones, de una lucha que parece no tener fin y que, aún en la época en la que Hughes escribió la obra, parecía dar poco fruto a pesar de todo el sacrificio invertido. Debemos recordar que en los años 60 el público español aún tiene muy poco conocimiento de la historia, especialmente la historia reciente, del pueblo afroamericano. Quizás por esta razón Sastre debió pensar que no entendería el cansancio de Robert y se sentiría decepcionado por lo que, por desconocimiento, podría considerarse una rendición demasiado temprana, fácil e incluso cobarde. El Robert de la edición española muere fuera de la casa luchando por su supervivencia.

Haciendo un gran esfuerzo, podemos llegar entender las razones que llevaron a Sastre a modificar abiertamente una obra magistral como la de Hughes. Sin embargo, resulta una versión un tanto fría y mecánica que ha perdido casi toda la carga dramática y la humanidad del *Mulatto* original. El resultado fue tan decepcionante que ni siquiera el tener entre su elenco al popular actor cubano René Muñoz, quien gozaba del cariño de los españoles por su interpretación de Fray Escoba, logró salvarla. Dada la enorme diferencia entre la obra original y la versión de Sastre, cabe incluso preguntarse si realmente podemos considerar *Mulato*⁷⁰ una obra escrita por un autor afroamericano o si sería más bien atribuible a Sastre, inspirada en la de Hughes.

Otra importante figura del teatro y activismo afroamericano que consiguió que una de sus obras fuese representada en España fue Leroi Jones (1934-2014). Jones, quien más tarde cambiaría su nombre por el de Amiri Baraka, fue un escritor, poeta, dramaturgo, ensayista y crítico muy conocido por su activismo social y político, especialmente tras la muerte de Malcolm X, a quien admiraba profundamente. En diciembre de 1964 Jones estrenaría *The Slave* en St. Mark's Playhouse, fuera de los circuitos de Broadway, hecho lógico si tenemos en cuenta tanto el nivel intelectual de la obra como el tono políticamente revolucionario. El protagonista de la obra, Walker, está inspirado en el mismo Jones y se puede ver una clara relación entre la vida de ambos. Walker, como Jones, solía ser un activista que promovía la igualdad y la lucha pacífica que en la vida real abanderaba Martin Luther King. Sin embargo, poco a poco se fue sintiendo cada vez más atraído por la nueva corriente más radical de la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos y, al igual que el autor, acabó secundando la actividad violenta y el odio hacia los blancos, defendiendo, como Malcolm X durante buena parte de su vida, que las personas de color eran una raza superior. Walker, al

⁷⁰ Aquí nos referimos a la obra en español en contraste con *Mulatto*, que sería la original.

igual que Jones, se divorció de su esposa blanca con la que tenía hijos. Durante la obra, Walker habla de la necesidad de salvar a sus hijos de su madre blanca. El punto más impactante llegaría cuando el público descubre que la idea que Walker tiene de “salvar a sus hijos” es en realidad asesinarlos⁷¹.

The Slave, bajo el nombre de *El esclavo*⁷², se estrenaría en el Corral de Comedias de Valladolid y luego pasaría por diferentes ciudades y festivales, llegando a representarse, tal como Espejo Romero explica, en el teatro Marquina, en Madrid. Con esta obra se muestra por primera vez en España la lucha más radical por los derechos civiles de los afroamericanos. Tal como Espejo Romero defiende, debió causar bastante sensación a pesar de que el ya mencionado tono intelectual de las conversaciones entre los personajes debió de complicar su comprensión por parte de aquellos espectadores menos cultivados. En 1969, tras representarse en Gijón, un periódico local alabó la trama, aunque criticó que no se hubiera usado un escenario de mayor tamaño y que los recursos y equipamiento fuesen escasos. Toda la trama en sí tiene lugar en el salón de una casa acomodada. Sin embargo, ciertos efectos son necesarios puesto que son varias las veces en las que la casa se ve sacudida por la violencia de las bombas, llegando incluso, al final, a destruirse parte del salón. También Marquerie, como Espejo Romero nos recuerda, tuvo palabras hacia la obra, en su caso bastante negativas. Aparte de criticar el exceso de violencia, defendió que no era una obra relevante ya que la historia que contaba no tenía ninguna relación con la realidad española (Espejo Romero, 1170).

Mención aparte dentro de este apartado merece el espectáculo *América Negra* (1972), creado por Lornan Grayson y Vicente Romero y dirigido por Antonio Díaz

⁷¹ Algunos miembros de los movimientos más radicales, tanto de supremacía blanca como negra, veían en los mulatos una aberración y un insulto a la pureza de su raza. Jones nunca atentó contra la vida de los hijos que tuvo con su primera esposa, pero sí se desentendió de ellos cuando dio un giro más radical a su vida.

⁷² Traducción de Fernando Herrero y Carmelo Romero.

Merat. Se trataba de un espectáculo musical sobre Guinea Ecuatorial en el que llegaron a actuar el popular grupo Mocedades. A pesar de que en un principio poco tiene que ver con el teatro afroamericano, decidimos mencionarlo en este apartado ya que incluía la lectura de textos de Langston Hughes y Martin Luther King. Así, termina la corta lista de obras por y/o sobre afroamericanos que han llegado a España, algunas de las cuales, como ya hemos visto, ni siquiera llegaron a representarse.

Como se puede observar, el público español ha tenido un contacto muy limitado con el teatro afroamericano. En los últimos años, los acontecimientos políticos y sociales que han estado ocurriendo en Estados Unidos han hecho que diferentes editoriales muestren más interés por traducir y editar novelas escritas por afroamericanos. Sin embargo, este interés no se ha visto reflejado en el mundo del teatro. Con la elaboración de esta tesis intentamos escribir un nuevo capítulo en esta historia. El que se sigan realizando investigaciones tanto sobre este tipo de teatro en general como sobre autores y obras en particular es esencial para que nuevas obras, tanto antiguas como contemporáneas, lleguen a los teatros españoles. Así, el espectador se podrá beneficiar no solo de maravillosos momentos artísticos y culturales, sino también obtener un mayor y más completo conocimiento sobre la historia y la realidad de la sociedad estadounidense.

Una pasa al sol

ACTO PRIMERO

ESCENA UNO

La sala de estar de los YOUNGER podría ser una habitación cómoda y bien organizada si no fuera por una serie de indestructibles contradicciones en su estado. El mobiliario es previsible y ordinario y su característica principal es que claramente ha tenido que amoldarse a las vidas de demasiada gente durante demasiados años; y está cansado⁷³. Aun así, podemos ver que en algún momento, en una época que probablemente nadie de la familia recuerda ya (excepto quizás MAMÁ), el mobiliario de esta habitación fue realmente seleccionado con cuidado, cariño e incluso con esperanza; y lo trajeron a este apartamento y lo organizaron con gusto y orgullo⁷⁴.

De esto hace mucho. Ahora el estampado del tapizado del sofá, que en otros tiempos causaba admiración, tiene que luchar por dejarse ver bajo montones de tapetes de crochet y fundas de sofá que han acabado siendo más importantes que el estampado en sí. Y aquí o allá vemos una mesa o una silla que han movido para ocultar un trozo raído de moqueta; pero la moqueta se rebela, mostrando su cansancio, con una uniformidad deprimente, en cualquier otro punto de su superficie.

El cansancio, de hecho, ha conquistado la habitación. En todo se han sentado, todo ha sido pulido, lavado, usado, restregado demasiado. Toda pretensión, excepto la de vivir, ha desaparecido hace mucho tiempo de la atmósfera de esta habitación.

⁷³ Palabras como “tired” o “weariness” se usan en esta parte de la obra varias veces para describir los muebles o la decoración de la casa. La autora hace uso de la personificación para adelantarnos el estado de ánimo de la familia que habita el apartamento.

⁷⁴ Más adelante sabremos que Lena y Walter padre fueron los primeros Younger en habitar este apartamento, y, por lo tanto, fueron ellos los que eligieron los muebles y la decoración. Se establecieron aquí la semana después de casarse, recién llegados del Sur. Efectivamente, llegaron ilusionados y esperanzados, pero con la idea de mudarse a una casa con jardín al año. Por lo tanto, debemos entender esta acotación de Hansberry como una muestra del orgullo que sentían Lena y su marido por haber escapado del Sur y la esperanza de empezar una nueva vida llena de posibilidades más que por haber encontrado el hogar de sus sueños. Seguramente se esmeraron en la decoración porque planeaban llevarse los muebles a esa casa que iban a comprar.

Asimismo, una parte de esta habitación, porque no es realmente una habitación en sí, aunque el contrato del casero así lo considere, se inclina hacia atrás para crear una pequeña cocina donde la familia prepara la comida que toman en la sala de estar, que también hace de comedor. La única ventana que hay para estas “dos” habitaciones se encuentra en la zona de la cocina. La única luz natural de la que puede disfrutar la familia durante el día es solo la que consigue penetrar a través de esta pequeña ventana.

A la izquierda, una puerta da a la habitación que comparten MAMÁ y su hija, BENEATHA. En el lado derecho, enfrente, hay una segunda habitación (que en otra época fue probablemente un comedor) que hace de dormitorio de WALTER y su esposa, RUTH⁷⁵.

Fecha: Algún momento entre la II Guerra Mundial y el presente⁷⁶.

Lugar: El Southside⁷⁷ de Chicago.

Al alzarse el telón: Hay una oscuridad matutina en la sala de estar⁷⁸. TRAVIS duerme en el sofá-cama en el centro. Un despertador suena desde la habitación de la derecha, y justo después RUTH entra desde esa habitación y cierra la puerta tras ella. Cruza medio dormida hacia la ventana. En su camino, al pasar junto a su hijo, se inclina y lo zarandea un poco. Al llegar junto a la ventana levanta la persiana y la luz

⁷⁵ Como explicamos en la introducción a la obra, a pesar de lo que nos pueda parecer el apartamento, no era ni de lejos una *kitchenette* de las más pequeñas ya que, aun sin considerar la zona de la cocina como habitación, contaría con tres habitaciones. Eran muy comunes las *kitchenettes* de dos habitaciones o incluso una sola que hacía de sala de estar, comedor, cocina y dormitorio.

⁷⁶ En el apartado reservado al análisis de la obra demostramos que el marco temporal de la obra se situaría entre 1945 y 1955.

⁷⁷ A pesar de que lo correcto es “South Side”, aquí respetaremos la elección de la autora, quien se decanta por unir “south” y “side” creando una sola palabra, quizá para transmitir la idea de un lugar físico muy específico, homogéneo y diferenciado dentro de Chicago.

⁷⁸ Esta oscuridad matutina lleva asociada la idea de una luz débil. Esta iluminación marca el comienzo de un día natural, pero a la vez nos transmite la esperanza de que, de una forma metafórica, la luz y la calidez lleguen pronto a sus vidas.

matinal oscura del Southside entra débilmente. Llena de agua una cacerola y la pone a hervir. Llama al chico, entre bostezos, con un tono de voz ligeramente amortiguado.

RUTH tiene unos 30 años. Podemos ver que en algún momento fue una chica guapa, podríamos decir incluso que excepcionalmente guapa, pero ahora es evidente que la vida no ha sido lo que esperaba y la decepción ha empezado a hacerse evidente en su rostro. En unos años, incluso antes de que cumpla 35, será considerada por los que la rodean como una “mujer asentada”.

Cruza hasta su hijo y le da un zarandeo más enérgico, entusiasta y definitivo.

RUTH. ¡Venga, muchacho, son las siete y media! (Su hijo finalmente se sienta, con un estupor somnoliento.) ¡Te digo que te espabiles, Travis! ¡No eres el único en el mundo que tiene que usar el baño! (El niño, un muchachito fuerte y guapo de diez u once años, se levanta de la cama a rastras y, casi con los ojos pegados, coge sus toallas y la “ropa de hoy” de los cajones y el armario y sale hacia el baño, que está fuera, en el pasillo, y que comparten con la otra familia o familias de la misma planta. RUTH cruza hacia la puerta de la habitación de la derecha, la abre y llama a su marido.) ¡Walter Lee!... ¡Son las siete y media pasadas! ¡Quiero verte espabilando ya! (Espera.) ¡Más te valdría irte levantando, eh! Son más de las siete y media, te aviso. (Espera de nuevo.) ¡Vale, sigue ahí tumbado y verás cómo Travis terminará, entrará el señor Johnson y te pondrás a quejarte y a maldecir como un loco! ¡Y, además, llegarás tarde! (Espera, con la paciencia ya agotada.) Walter Lee, ¡es hora de que te LEVANTES!

Espera otro segundo y se prepara para entrar en la habitación, pero se detiene cuando ve que su marido ha comenzado a levantarse. Entonces cierra la puerta y vuelve a la zona de la cocina. Se pasa un paño húmedo por la cara y los dedos por el pelo despeinado, sin grandes resultados, y se ata un delantal sobre la bata de estar por

casa. Se abre la puerta del dormitorio de la derecha y su marido aparece en pijama en el quicio. La parte de arriba y de abajo del pijama no combinan. WALTER es un joven esbelto y dinámico de unos 35 años. Tiene tendencia a moverse de forma rápida y nerviosa y el hábito de hablar de forma errática –y siempre hay en su voz un tono de crítica.

WALTER. ¿Ya ha salido?

RUTH. ¿Cómo que si ya ha salido? Casi ni ha entrado aún.

WALTER (*Deambulando, aún más dispuesto a dormir que a empezar un nuevo día*). Bueno, ¿entonces a qué venía todo ese griterío, si ni siquiera puedo entrar en el baño todavía? (*Se detiene pensativo.*) ¿El cheque llega hoy?⁷⁹

RUTH. Dijeron⁸⁰ el sábado y hoy es viernes y, ¡por Dios!, espero que no te vayas a poner a hablarme de dinero tan temprano recién levantado, porque de verdad que no quiero oírlo.

WALTER. ¿Te pasa algo esta mañana?

⁷⁹ Esta es la primera referencia al dinero de la herencia que tenemos en la obra y no es casualidad que salga de la boca de Walter. Así, la autora nos muestra la desesperación de este personaje, que realmente cree que todos sus problemas se solucionarán con dinero.

⁸⁰ Una de las razones por las que se tildó a *A Raisin* de inconsistente fue por el cheque de 10000 dólares de los que la familia Younger fueron beneficiarios tras la muerte del padre ¿Cómo una compañía de seguros iba a entregar semejante cantidad de dinero a una familia pobre tras la muerte no accidental –entendemos– de uno de sus miembros? Podemos deducir que, seguramente, las personas que en aquel momento intentaron poner en duda la consistencia de la obra eran críticos blancos que poco o nada sabían sobre la planificación familiar en los hogares de los afroamericanos pobres. Imani Perry defiende que, dado que una gran cantidad de la clase trabajadora negra del Chicago del siglo XX se dedicaba al servicio doméstico –limpiadoras, cocineras, chófer–, era extraño que sus jefes los tuvieran afiliados a la Seguridad Social. Por ello, lo más común era que incluso las familias más pobres hicieran un enorme esfuerzo por contratar y pagar cada mes un seguro privado, tanto para proteger la economía familiar en caso de muerte como para asegurarse algún sustento una vez que la edad ya no les permitiera seguir trabajando. Según las investigaciones de Perry, en los años 50 del siglo XX tan sólo en Bronzeville –el barrio de mayoría negra más grande de Chicago –había al menos media docena de empresas aseguradoras. La empresa de seguros más popular de Bronzeville era Supreme Liberty and Life, con la que miles de trabajadores afroamericanos tenían contratada póliza de seguro y cuyo dueño, casualmente, era amigo de la familia Hansberry (Perry, 113).

RUTH. No, pero es que tengo más sueño que el demonio. ¿Cómo quieres los huevos?

WALTER. Menos revueltos... (RUTH comienza a hacer huevos revueltos.)⁸¹
¿Ha llegado el periódico? (RUTH señala impaciente el ejemplar enrollado del Tribune⁸² que hay sobre la mesa, y él lo coge, lo desenrolla y echa un vistazo a la portada.) Ayer pusieron otra bomba⁸³.

RUTH (*Indiferencia máxima*). ¿Sí?

WALTER (*Levantando la vista*). ¿Qué te pasa?

RUTH. No me pasa nada. Y deja ya de preguntármelo.

WALTER. No es para ponerse así. (*Ausente de nuevo. Leyendo las noticias del día*). Pone que el coronel McCormick⁸⁴ está enfermo.

RUTH (*Fingiendo un interés manifestamente falso*). ¿De verdad? Pobrecito.⁸⁵

⁸¹ Más que como una falta de atención de Ruth a su marido, nos podemos tomar este gesto como una muestra más de los problemas de comunicación entre ambos. Cuando Walter le pregunta si le ocurre algo, ella, en vez de hablar sobre sus problemas, niega que haya ninguno y se inventa alguna excusa. Acto seguido, se venga de esta forma tan doméstica intentando sabotear el desayuno de Walter.

⁸² Se refiere al *Chicago Tribune*. Fundado en 1847, sigue siendo uno de los periódicos más relevantes hoy día en Estados Unidos.

⁸³ Todo parece indicar que se trata de un ataque racista. En el Norte, donde la segregación era ilegal, los racistas blancos tenían otros métodos para mantener a los afroamericanos lejos de sus barrios. Cuando una familia afroamericana que habitaba en un “barrio blanco” ignoraba las continuas amenazas por parte de sus vecinos blancos, estos podían llegar a utilizar la violencia de la forma más cruenta. Poner una bomba en casa de familias afroamericanas era un recurso bastante extendido. La pasividad con la que tanto Walter como Ruth reaccionan a la noticia y el hecho de que Walter no necesita dar más datos a su mujer sobre el ataque demuestra tanto lo comunes que estos eran como el agotamiento que la situación ya provocaba en el afroamericano medio. Hansberry nos anticipa así la problemática que pronto afectará a los Younger y que será el hilo conductor de la obra.

⁸⁴ Oficial del ejército y político republicano de Chicago. Gracias a este dato que nos lee Walter sobre el coronel conseguimos situar temporalmente la obra. Para más información sobre McCormick o la ambientación temporal de *A Raisin*, consultar el capítulo referente al análisis de la obra.

⁸⁵ Otra muestra más de los problemas de comunicación entre Ruth y Walter es que Ruth es incapaz de transmitir de una forma sana a su marido que está demasiado preocupada y emocionalmente agotada como para interesarse por la vida o desgracias de nadie que no pertenezca al entorno familiar. Con su respuesta sarcástica, Ruth intenta que Walter se dé cuenta por sí mismo y deje de molestarla con asuntos que no le importan ni le afectan personalmente.

WALTER (*Suspirando y mirando el reloj*). Ay, ¡madre mía! (*Espera.*) ¿Qué es lo que hace ese muchacho en el baño tanto tiempo? Va a tener que empezar a levantarse antes. No puedo llegar tarde al trabajo porque él se ponga a tontear ahí dentro.

RUTH (*Girándose hacia él*). ¡Oh, no! ¡Él no va a levantarse más temprano ni nada por el estilo! No es culpa suya si no puede acostarse antes por las noches porque hay un puñado de payasos inútiles y tarados que vienen y se sientan a hablar tonterías hasta más de las diez de la noche en lo que se supone que es su dormitorio...

WALTER. Por eso estás como las fieras, ¿verdad? Estás segura de que lo que yo tenga que hablar con mis amigos no puede ser importante, ¿no?

*Se levanta y coge un cigarro del bolso de RUTH, que está sobre la mesa. Cruza hasta la pequeña ventana y mira hacia la calle, fumando y disfrutando profundamente este primer cigarro*⁸⁶.

RUTH (*De una forma mecánica, como una queja que es demasiado habitual como para merecer mucho énfasis*). ¿Por qué siempre tienes que fumar antes de desayunar?

WALTER (*Mirando por la ventana*). Mira a todos esos ahí abajo... Corriendo y trotando para ir al trabajo... (*Se vuelve hacia su esposa y la observa trajinando junto a la hornilla, y entonces, de repente:*) Te ves joven esta mañana, nena.

RUTH (*Indiferente*). ¿Sí?

WALTER. Solo un momento... mientras revolvías los huevos. Solo fue un segundo... se te veía muy joven de nuevo. (*Se acerca a ella; ella se aleja. Ahora de forma seca:*) Se fue... ya te ves otra vez como siempre.

⁸⁶ Es importante no obviar la importancia que tiene el que Walter haya sacado el cigarro del bolso de Ruth. Incluso en estos momentos de crisis conyugal, Ruth es, de forma indirecta, quien provee o trata de proveer a Walter de momentos de paz y tranquilidad. Más adelante veremos más ejemplos de esto.

RUTH. Mira, como no te calles y me dejes en paz...

WALTER (*Mirando hacia la calle de nuevo*)⁸⁷. Lo primero que un hombre tiene que aprender en esta vida es a no seducir a ninguna mujer de color por la mañana temprano. Todas vosotras sois maaaaaala gente a las ocho de la mañana.⁸⁸

TRAVIS *aparece tras la puerta que da al pasillo, casi completamente vestido y ya bastante despierto. Lleva las toallas y el pijama sobre los hombros. Abre la puerta y le hace señales a su padre para que vaya corriendo al baño.*

TRAVIS (*Vigilando el baño*). ¡Papi, venga!⁸⁹

WALTER *coge sus artículos de aseo y se precipita hacia el baño.*

RUTH. Siéntate y tómate el desayuno, Travis.

TRAVIS. Mamá, es viernes. (*Alegremente:*) El cheque llega mañana, ¿verdad?⁹⁰

RUTH. Deja de pensar tanto en el dinero y cómete el desayuno.

⁸⁷ La ventana actúa como un objeto de evasión, permitiendo a los personajes a veces soñar, a veces olvidar la tensión dentro del hogar. En este caso, Walter, que acaba de ser rechazado por su esposa, mira a través de ella para coger fuerzas para decirle algo que sabe que podría provocar una reacción negativa. El estar junto a la ventana, con la vista clavada en el exterior, le permite, a su vez, tomar cierta distancia tanto con el conflicto como con las propias palabras que va a pronunciar.

⁸⁸ Walter no olvida especificar que está hablando de las mujeres de color, no de las mujeres en general. No es la única vez que veremos a Walter haciendo algún comentario racista contra su propia gente y en especial contra las mujeres afroamericanas. Hansberry muestra así la complejidad del racismo: ni siquiera los propios afroamericanos consiguen escapar de los prejuicios. El considerar a la mujer afroamericana como mal encarada, poco cariñosa e incluso áspera tanto con sus parejas como en su forma de moverse por el mundo es uno de estos prejuicios que además podemos encontrar en bastantes obras de ficción, en muchas ocasiones con intenciones cómicas. La profundidad y el realismo que Hansberry usa para diseñar a sus personajes sirve también para romper este estereotipo: Ruth no es una mujer desagradable ni incapaz de cariño y dulzura. Actúa de esta forma específica por razones de peso. Su vida en las circunstancias actuales es tan complicada que, como es natural, no está de humor para zalamerías.

⁸⁹ Hansberry no se olvida de mostrar el estrés cotidiano de vivir en las *kitchenettes*, que en muchas ocasiones va ligado a las cosas más pequeñas. Travis acaba de salir del baño y lo vigila desde la puerta del hogar mientras mete prisa a su padre porque ya, desde tan pequeño, entiende que si un vecino llega antes su padre tendrá que esperar otro turno y llegará tarde al trabajo, con la consecuente llamada de atención por parte del jefe.

⁹⁰ El que el pequeño Travis esté tan al corriente tanto de cuándo llega el cheque como de lo que representa para el bienestar de la familia muestra cuánto se ha debido hablar en el hogar de ese dinero.

TRAVIS (*Comiendo*). Esta mañana es cuando se supone que tenemos que llevar los 50 céntimos al colegio.

RUTH. Bueno, pues yo ahora no tengo 50 céntimos.

TRAVIS. La maestra dijo que teníamos que llevarlos.

RUTH. Me da igual lo que diga la maestra. No los tengo. Cómete el desayuno, Travis.

TRAVIS. Estoy comiendo.

RUTH. ¡Cállate ya y come!

El chico la mira enfadado por su falta de comprensión, y come de mala gana.

TRAVIS. ¿Crees que la abuela los tendrá?

RUTH. ¡No! Y quiero que dejes de pedirle dinero a tu abuela. ¿Te has enterado?

TRAVIS (*Enfadado*). ¡Jooooo! ¡No se lo pido, es ella la que me lo da porque sí a veces!

RUTH. ¡Travis Willard Younger! Estoy ya bastante harta esta mañana como para andar...

TRAVIS. A lo mejor papi...

RUTH. ¡Travis!

El chico se calla de forma abrupta. Ambos se quedan callados y tensos durante unos segundos.

TRAVIS (*Inmediatamente*). ¿Podría entonces ir a la puerta del supermercado después de clase un rato a cargar bolsas de la compra?⁹¹

RUTH. Te he dicho que te calles. (TRAVIS *deja caer la cuchara violentamente en el bol de cereales, y, enfadado, descansa la cabeza sobre los puños.*) Si ya has terminado de comer, puedes ir a hacerte la cama⁹².

El niño obedece fríamente, cruza la habitación mecánicamente hasta la cama y dobla, más mal que bien, la ropa de cama, haciendo un montón. Después, enfadado, coge los libros y la gorra.

TRAVIS (*Enfurruido y guardando de forma poco natural las distancias con su madre*). Me voy.

RUTH (*Levantando la vista de la hornilla para inspeccionar al niño de forma mecánica*). Ven aquí. (*Él cruza hacia ella y ella se fija en su cabeza.*) ¡Si no coges un peine y te arreglas esta cabeza, verás! (TRAVIS *deja en el suelo los libros con un gran suspiro que denota opresión y va hasta el espejo. Su madre murmura comentarios sobre la cabezonería del niño.*) ¡Anda que estar a punto de salir de aquí con la cabeza así, como si un grupo de pollos hubieran dormido encima...! Es que de verdad que no sé de dónde has sacado esa forma de ser tan *descuibezona*⁹³...Y coge la chaqueta. Parece que esta mañana hace frío.

TRAVIS (*Con el pelo visiblemente cepillado y la chaqueta*). Me voy.

⁹¹ Travis, a pesar de su corta edad, es un niño resolutivo con una gran capacidad para resolver por sí mismo pequeños problemas diarios que le ayuden a subsistir. A través de él Hansberry muestra la admiración que, desde pequeña, sentía por aquellos niños del gueto a los que veía jugando libremente en las calles o realizando pequeños trabajos con la llave de su apartamento colgada alrededor del cuello.

⁹² Dentro del matrimonio queda claro que es Ruth quien se encarga de la educación de Travis regañándole, poniéndole límites y no cayendo en sus infantiles chantajes emocionales. Este desigual reparto de roles dentro de la familia pone en un lugar difícil a Ruth con respecto a su más que permisivo esposo. Y se ve reflejado en la diferente relación que tiene el niño con cada uno de sus progenitores.

⁹³ En el original “slubborn”, palabra creada que probablemente combina “slovenly” (desaliñado o descuidado) y “stubborn” (cabezón). Aquí también hemos usado un compuesto inventado uniendo estas dos palabras, respetando la elección de Hansberry en su obra original.

RUTH. Coge dinero para el billete y la leche... (*moviendo un dedo*)... y ni un centavo para gorras, ¿me has oído?

TRAVIS (*Con educación pero huraño*). Sí, señora.

Se gira enfadado, dispuesto a irse. Su madre lo observa mientras él, frustrado, se dirige hacia la puerta de forma casi cómica. Cuando ella le hable, su voz sonará burlona pero dulce.

RUTH (*burlona; imitando a TRAVIS*). Oh, mamá a veces me vuelve loco. ¡No sé qué hacer! (*Espera y prosigue tras él a la vez que él se queda completamente inmóvil delante de la puerta:*) ¡Esta mañana no le daría a esta mujer un beso de despedida por nada del mundo! (*El chico finalmente se gira y pone los ojos en blanco, sabiendo que el ambiente ha cambiado y se le ha absuelto; sin embargo, aún no se acerca a su madre.*) ¡Por absolutamente nada del mundo! (*Ella finalmente se ríe de forma muy sonora y alarga los brazos para abrazar al niño y se nota que es una forma de interactuar muy practicada y antigua entre ambos. Él se acerca y deja que lo abrace con cariño, pero sigue manteniendo en su rostro una mueca rígida de masculinidad*⁹⁴. *Ella se separa finalmente, lo mira y le acaricia la cara con los dedos. Con gran ternura:*) Y esto, ¿de quién es este hombrecito tan enfadado?⁹⁵

TRAVIS (*La masculinidad y la hosquedad finalmente comienzan a desvanecerse*). ¡Joooo, mamá!

⁹⁴ Hansberry presenta la palabra “masculinidad” no exenta de ciertas connotaciones negativas (frialdad, rigidez). Esto contrasta con la idea de dignidad, madurez y respeto a uno mismo que observamos en su uso de la palabra “hombre”.

⁹⁵ Esta Ruth cariñosa y bromista contrasta con la mujer que hemos visto hasta ahora, mostrándonos la realidad con la que Hansberry diseñó a sus personajes. A pesar de la dura situación en la que se encuentra y de sentirse la máxima responsable de preparar a su hijo para la vida, Ruth, madre, no se olvida de dar a su hijo también este tipo de información que el joven Travis necesita para crecer sano: saber que su madre le quiere.

RUTH (*Imitándolo*). ¡Joooo, mamá! (*Ella lo empuja jugueteando pero con decisión hacia la puerta.*) Vete ya o llegarás tarde.

TRAVIS (*A pesar del cariño, vuelve la agresividad*). Mamá, por favor, ¿podría ir a cargar bolsas de la compra?

RUTH. Cielo, está empezando a hacer mucho frío por la noche.

WALTER (*llegando del baño y fingiendo sacar una pistola de una funda imaginaria y disparar a su hijo*). ¿Qué es lo que quiere?

RUTH. Ir a la puerta del supermercado a cargar bolsas de la compra después de clase.

WALTER. Bueno, pues déjale...⁹⁶

TRAVIS (*Inmediatamente, a su aliado*). Tengo que hacerlo, ella no me quiere dar los 50 centavos...

WALTER (*A su esposa*). ¿Por qué no?

RUTH (*Tajante y con ríntintín*). Porque no lo tenemos.

WALTER (*A RUTH*). ¿Por qué le cuentas esas cosas al niño?⁹⁷ (*Metiéndose las manos en los bolsillos del pantalón y dándose bastante importancia.*) Aquí tienes, hijo... (*Le da la moneda al niño sin quitarle los ojos de encima a su mujer.* TRAVIS *coge la moneda, feliz.*)

⁹⁶ Como mencionamos anteriormente, se observa un gran contraste entre el papel como progenitor de Walter y el de Ruth. Mientras Ruth tiende a ser quien pone los límites, Walter consiente, a veces de una forma irresponsable. En este ejemplo, intenta convencer a su esposa de que deje al chico pasar la tarde-noche a las puertas del supermercado sin pararse a reflexionar sobre el peligro que puede suponer para la salud de un niño pasarse unas horas expuesto a las inclemencias del clima chicagüense.

⁹⁷ Mientras que Ruth intenta educar a Travis siendo consciente de la economía familiar, ayudándole así a madurar y a valorar las cosas, preparándolo para una madurez responsable, Walter le oculta la realidad y le da caprichos que no se pueden permitir (como veremos un poco más adelante). La reacción de Walter viene, en parte, dada por el miedo a que su hijo crezca pensando que su padre es un fracasado y que no es lo que en la época se consideraba “suficiente hombre”.

TRAVIS. Gracias, papi.

Se dirige hacia la salida. RUTH los mira a ambos muy enfadada. WALTER permanece inmóvil, manteniéndole la mirada a su mujer de forma desafiante, y de repente, asaltado por una nueva idea, se vuelve a meter la mano en el bolsillo.

WALTER (*Sin ni siquiera mirar a su hijo, y contemplando de forma desafiante a su esposa*). De hecho, aquí tienes otros 50 centavos... ¡Cómprate algo de fruta... o cógete un taxi para ir a la escuela o algo!

TRAVIS. ¡Tomaaaaaa!

Salta sobre su padre y le abraza la cintura con las piernas. Se miran el uno al otro con gran cariño; despacio, WALTER LEE echa un vistazo por detrás del chico, coge al vuelo los violentos rayos que salen de los ojos de su esposa y gira la cabeza como si le hubieran disparado.

WALTER. Venga, tienes que bajar ya, hombre, y irte a la escuela.

TRAVIS (*En la puerta*). Vale, hasta luego.

Sale.

WALTER (*Aún mirando hacia la puerta, señalando con orgullo*). Ese es mi chico. (*RUTH lo mira con asco y se gira para seguir con lo que estaba haciendo.*)
¿Sabes qué estaba pensando esta mañana en el baño?

RUTH. No.

WALTER. ¡Cómo puede ser que siempre seas tan agradable!

RUTH. ¿Qué razones tengo para ser agradable?

WALTER. ¿Quieres saber lo que estaba pensando esta mañana en el baño sí o no?

RUTH. Ya sé en qué estabas pensando⁹⁸.

WALTER (*Ignorándola*)⁹⁹. Pensaba en lo que Willy Harris y yo estuvimos hablando anoche.

RUTH (*Inmediatamente, una muletilla*). Willy Harris es un bocazas inútil.

WALTER. Todo el que habla conmigo tiene que ser un bocazas inútil, ¿verdad? ¿Y tú qué sabes de quién es un bocazas inútil? Charlie Atkins era un “bocazas inútil” también, ¿verdad? Cuando quería que me metiera con él en el negocio de la tintorería. Y ahora... gana 100000 dólares al año. ¡100000 al año! ¡Y tú lo sigues llamando bocazas!

RUTH (*Amarga*). Oh, Walter Lee...¹⁰⁰

Se cubre la cabeza con los brazos, apoyándolos sobre la mesa.

WALTER (*levantándose y acercándose a ella, observándola*). Estás cansada, ¿verdad? Cansada de todo. De mí, del niño, de la forma en la que vivimos... de este agujero destartado... de todo ¿verdad? (*Ella no levanta la vista y no responde*). Tan cansada... quejándote y refunfuñando todo el rato, pero no harías nada para ayudar ¿verdad? No podrías ponerte de mi lado de ninguna forma, ¿verdad?

⁹⁸ Tanto esta respuesta de Ruth como su reacción tras oír lo que Walter tiene que decirle nos muestra que las ideas de grandeza y riqueza de Walter no son algo nuevo sino una ensoñación constante de la que él suele hablar casi como si siempre estuviera a punto de hacerse realidad.

⁹⁹ En este caso, a priori nos podría parecer que Walter está tan metido en su propio mundo y siente tanta necesidad de compartir aquello que le hace ilusión que no se da cuenta, o no quiere darse cuenta, de que su mujer no está interesada en escucharle. Sin embargo, esta idea está muy lejos de la realidad. Walter esta vez tiene un plan, una idea nueva y para llevarla a cabo necesita la colaboración de su esposa. No es que no se dé cuenta de que Ruth no quiere saber nada del tema; la realidad es que elige ignorarla porque necesita convencerla para que le ayude.

¹⁰⁰ Ruth podría estar expresando tanto rencor hacia Walter por seguir echándole en cara algo que pasó ya hace tiempo como resentimiento hacia sí misma por no haber creído en su marido en aquel momento y haberle impedido unirse a un fructífero negocio. Aun así, no parece confiar en el criterio de su esposo ni en su socio en esta nueva aventura.

RUTH. Walter, por favor, déjame en paz.

WALTER. Todo hombre necesita a una mujer que lo apoye...

RUTH. Walter...

WALTER. Mamá te escucharía a ti¹⁰¹. Tú sabes que te escucha a ti más que a mí o a Bennie. Confía más en ti. Lo único que tienes que hacer es cuando te sientes con ella a tomar café cualquier mañana y a hablar de las cosas que habláis y... (*Se sienta junto a su mujer y le muestra de forma muy gráfica cuál debería ser el tono y la forma que emplee en ello*)... tú simplemente le das sorbos al café y hablas como quien no quiere la cosa, como si hubieras estado pensando sobre ese trato que Walter Lee tiene tantas ganas de hacer, sobre la tienda y todo eso, y das otro sorbo de café, como si lo que le estás contando no fuera tan importante. Y, sin darte cuenta, ella se pondrá a escucharte y a hacerte preguntas y cuando yo llegue a casa ya le cuento todos los detalles. Esto no ha sido cosa de una ocurrencia de una noche, nena. Quiero decir, hemos estado haciendo cuentas y planeándolo, yo y Willy y Bobo.

RUTH (*Frunciendo el ceño*). ¿Bobo?

WALTER. Sí. Verás, esta pequeña licorería que tenemos pensada sale por 75000 y calculamos que la inversión inicial va a ser de unos 30000, ¿vale? Eso son 10000 cada uno. Por supuesto, hay unos 200 que te toca pagar para no pasarte la vida esperando a que esos payasos te aprueben la licencia...

RUTH. Vamos, ¿un trapicheo?

¹⁰¹ Walter demuestra tanto su determinación como su obsesión por conseguir su “sueño americano”. A pesar de que llevan toda la mañana discutiendo y cualquiera vería que no es el mejor momento para pedirle a su esposa un favor como que interceda por él delante de Lena, elige seguir con los planes que había concebido.

WALTER (*Frunciendo el ceño con impaciencia*). No lo llames así. ¿Ves? Eso demuestra lo que las mujeres entienden del mundo. ¡Nena, en este mundo no ocurre absolutamente nada a no ser que untes a alguien!¹⁰²

RUTH. ¡Walter, déjame en paz! (*Levanta la cabeza y lo mira vehementemente. Luego dice, en voz baja:*) Cómete los huevos, se te van a enfriar.

WALTER (*Incorporándose y mirando hacia otro lado*). Ya está. Así son las cosas. El hombre le dice a su mujer: Tengo un sueño. Su mujer dice: Cómete los huevos. (*Triste, pero con más fuerza:*) El hombre dice: ¡Tengo que agarrar este mundo, nena! Y la mujer dirá: Cómete los huevos y vete a trabajar. (*Ahora apasionadamente:*) El hombre dice: ¡Tengo que cambiar mi vida, me estoy asfixiando, me estoy muriendo, nena! Y su mujer dice: (*con una angustia profunda que le hace dejar caer los puños sobre los muslos:*) ¡Se te están enfriando los huevos!

RUTH (*en voz baja*). Walter, ese dinero no es nuestro.

WALTER (*Haciendo oídos sordos y sin ni siquiera mirarla*). Esta mañana, estaba mirando por la ventana¹⁰³ y dándole vueltas... Tengo 35 años. He estado casado 11 años y tengo un hijo que duerme en la sala de estar... (*en voz muy baja*)... y todo lo que puedo ofrecerle son historias sobre cómo viven los blancos ricos...¹⁰⁴

¹⁰² Es curioso cómo Walter intenta convencer a Ruth de que es él quien entiende cómo funciona el mundo y los negocios, pero tan solo repite un mensaje que alguien a quien él cree más capaz, Bobo o Willy, le ha contado poco antes. Ante la desconfianza de su esposa y la crítica indirecta sobre la legalidad y seguridad del negocio, Walter, que realmente no sabe nada de este complejo mundo, se queda sin argumentos de peso para defenderlo y la ataca, acusándola de ser incapaz de entender nada del mundo fuera del hogar porque es mujer. Probablemente Walter está repitiendo lo que Bobo o Willy le han dicho a él para convencerle de poner el dinero, creyendo que ella quedará tan convencida y entusiasmada como él. De lo que parece no darse cuenta es de que hay una gran diferencia entre ambos: el sentido común y la desesperación por triunfar, que hacen que Walter no valore los pasos del proyecto de una forma objetiva y pausada y lo transforman una víctima fácil.

¹⁰³ De nuevo se nos muestra la ventana como elemento que les ayuda a tomar distancia con la realidad y a pensar y analizar la situación.

¹⁰⁴ Aquí queda muy claro que Walter, a diferencia de lo que en ocasiones se le ha achacado, no quiere el dinero únicamente por la satisfacción de ser rico e importante, sino más por garantizar una dignidad y seguridad a su familia, especialmente a su hijo.

RUTH. Cómete los huevos, Walter.

WALTER (*Golpea la mesa y se incorpora de un salto*). ¡QUE LE DEN A LOS HUEVOS! ¡QUE LE DEN A TODOS LOS HUEVOS DEL MUNDO!

RUTH. Entonces vete al trabajo.

WALTER (*Mirándola*). ¿Ves? Te estoy intentando hablar de mí mismo... (*moviendo la cabeza de forma repetitiva:*)... y todo lo que sabes decir es cómete los huevos y vete a trabajar.

RUTH (*cansada*). Cielo, nunca dices nada nuevo. Te escucho cada día, cada noche y cada mañana, y nunca dices nada nuevo. (*Encogiéndose de hombros.*) Que tú preferirías ser el señor Arnold antes que su chófer. Bueno, y yo preferiría vivir en Buckingham Palace.

WALTER. Eso es lo malo de las mujeres de color del mundo... No saben apoyar a sus hombres ni hacerles sentir que son alguien. Que pueden hacer algo.

RUTH (*Seca, pero con intención de herir*). Es que *hay* hombres de color que hacen cosas.¹⁰⁵

WALTER. No gracias a las mujeres de color.

RUTH. Bueno, como soy una mujer de color, supongo que no puedo evitarlo.

Se levanta, coge la tabla de planchar, la prepara y echa mano a una enorme pila de ropa seca áspera. La rocía para prepararla para el planchado y a continuación hace una bola.

¹⁰⁵ Ruth no entra en las acusaciones racistas de Walter. Con este comentario y con la ironía de su próximo comentario nos deja ver que, a diferencia de Walter, no cree que la raza predisponga a una forma de ser o relacionarse y que quizás lo que cada uno consiga o no dependa más de las propias decisiones individuales.

WALTER (*balbuceando*). ¡Somos un grupo de hombres atados a una raza de mujeres con la mente pequeña!

Entra su hermana BENEATHA. Tiene unos 20 años y es tan delgada y dinámica como su hermano. No es tan guapa como su cuñada, pero su cara delgada y casi que diríamos intelectual tiene una belleza propia. Lleva puesto un camisón de franela rojo brillante y su grueso pelo le envuelve, desordenado, toda la cabeza¹⁰⁶. Su forma de expresarse es una mezcla de muchas cosas; es diferente del resto de la familia dado que la educación que ha recibido ha calado en su inglés, y quizá el acento del Medio Oeste ha (finalmente) vencido al acento sureño; pero no es un acento del Medio Oeste del todo, porque sobre él se puede apreciar un farfalleo y un uso de las vocales que es definitivamente influencia del Southside. Atraviesa la habitación sin mirar ni a RUTH ni a WALTER, va hasta la puerta principal y mira, un poco cegada, hacia el baño. Se da cuenta de que se le han adelantado los Johnson. Cierra la puerta con una ira somnolienta y cruza hasta la mesa, donde se sienta un poco derrotada.

BENEATHA. Voy a empezar a cronometrar a esa gente.

WALTER. Deberías levantarte antes.

BENEATHA (*Con la cara entre las manos, sigue luchando contra las ganas de volverse a la cama.*) ¿De verdad? ¿Qué te parece al amanecer? ¿Dónde está el periódico?

¹⁰⁶ En el original la autora dice sobre el cabello de Beneatha que “her thick hair stands wildly about her head.” En la traducción se pierden las connotaciones de “stands” y “wildly”, que convierte el pelo de Beneatha en una metáfora del carácter rebelde y desafiante de la chica. También hace que prestemos especial atención al pelo del personaje, ya que será un factor importante en la obra y llegaría a causar cierto impacto en la forma en la que en la época se entendía la belleza de la mujer negra.

WALTER (*alcanzándole el periódico desde el otro lado de la mesa a la vez que la observa de forma casi clínica, como si nunca antes la hubiera visto*). Vaya chavala fea que eres a estas horas.

BENEATHA (*seca*). Buenos días a todo el mundo.

WALTER (*sin venir a cuento*). ¿Cómo va la escuela?

BENEATHA (*con el mismo humor*)¹⁰⁷. Maravillosa. Maravillosa. ¿Y sabes qué? Lo mejor es la biología. (*Mirando a Walter:*) Ayer diseccioné algo que era clavadito a ti.

WALTER. Creía que a lo mejor habías cambiado de idea y tal.¹⁰⁸

BENEATHA (*con agudeza e impaciencia*). ¿Y qué es lo que respondí ayer por la mañana y el día anterior?

RUTH (*desde la tabla de planchar, como si fuera mucho más mayor y le resbalara ya todo*). No seas tan desagradable, Bennie.

BENEATHA (*sigue hablándole a su hermano*). ¡Y el día anterior, y el otro anterior!

WALTER (*a la defensiva*). Me preocupo por ti. ¿Hay algo malo en eso? No hay muchas chicas que decidan...

WALTER y BENEATHA (*al unísono*). “ser doctoras.” (*Silencio*).

WALTER. ¿Hemos calculado ya cuánto va a costar la facultad de Medicina?¹⁰⁹

¹⁰⁷ De igual forma que Ruth ya conocía las intenciones de su marido cuando comenzó a hablarle de que había estado ideando algo en el baño, Beneatha sabe que Walter no está en absoluto interesado en su vida académica y que le pregunta para comenzar de nuevo una conversación que ya han tenido muchas veces y sobre la que ella tiene un punto de vista muy claro.

¹⁰⁸ Walter no se enfada ante el insulto de su hermana. Podría ser porque no quiere calentar la conversación demasiado rápido o porque está tan concentrado en sí mismo y en lo que quiere decirle y conseguir de ella que ni siquiera la ha escuchado. Los problemas de comunicación de Walter no son, como podemos ver, únicamente con su esposa.

RUTH. Walter Lee, ¿por qué no dejas a la chica en paz y te largas ya al trabajo?

BENEATHA (*sale hacia el baño y golpea la puerta*). ¡Venga, aligérate, por favor!

Vuelve a entrar en la sala de estar.

WALTER (*mirando a su hermana atentamente*). Sabes que el cheque llega mañana.

BENEATHA (*girándose hacia él con una agudeza muy propia*). Ese dinero es de Mamá, Walter, y es ella la que tiene que decidir qué hacer con él. Me da igual si quiere comprarse una casa, un cohete espacial o simplemente clavarlo en algún lugar y mirarlo. Es suyo. No nuestro, *suyo*.

WALTER (*amargamente*). ¡Qué bonito queda eso! Te tomas muy en serio los intereses de tu madre, ¿verdad, chica? Eres una chica tan buena... pero si Mamá tiene ese dinero, siempre puede coger unos pocos miles y ayudarte con la escuela, ¿verdad?

BENEATHA. ¡Nunca le he pedido a nadie que haga nada por mí!

WALTER. ¡No! Y la línea que separa el pedirlo y simplemente aceptarlo cuando surge es muy grande y ancha, ¿verdad?

BENEATHA (*con furia*). ¡¿Qué quieres de mí, Hermano?! ¡¿Que deje la universidad o que me caiga muerta, cuál?!

¹⁰⁹ En su momento, tal como nos recuerda Imani Perry, el crítico Harold Cruse puso en duda la coherencia de la obra haciendo comentarios sobre cómo podía una chica como Beneatha permitirse estudiar en la universidad –especialmente teniendo en cuenta el alto precio de los estudios superiores en los Estados Unidos. Sobre esto no hay ninguna explicación contundente. Sin embargo, Imani Perry comenta que puede ser que Hansberry imaginara a Beneatha como estudiante de la University of Illinois’s Navy Pier (Perry, 113). Dicha universidad, que se creó en 1946 para ofrecer educación y cuidados a los veteranos de la II Guerra Mundial, ofrecía programas de dos años a gente con pocos recursos que fuera primera generación de estudiantes universitarios en su familia, incluyendo inmigrantes. También ofrecía la posibilidad de un traspaso a la University of Illinois at Urbana-Champaign –una de las 37 universidades públicas originales que Abraham Lincoln creó tras 1862– si los estudiantes tenían éxito en sus estudios. Ambos centros eran famosos no solo porque proveían de educación a personas de pocos recursos sino también por su especialización en todo tipo de estudios relacionados con la salud humana.

WALTER. Lo único que quiero es que dejes de hacerte la santa. Yo y Ruth hemos hecho algunos sacrificios por ti. ¿Por qué no puedes tú hacer algo por la familia?

RUTH. Walter, no me metas.

WALTER. Ya estás dentro. ¿No te has levantado durante los últimos tres años y te has ido a trabajar en una cocina de por ahí para ayudar a que tenga ropa que ponerse?

RUTH. Oh, Walter... eso no es justo...

WALTER. No es que nadie espere que te arrodilles y digas: gracias, hermano; gracias, Ruth: gracias, Mamá... y gracias, Travis, por llevar el mismo par de zapatos durante dos semestres.

BENEATHA (*dejándose caer sobre sus propias rodillas*). Vale, lo hago, ¿vale? ¡Gracias a todos! ¡Y perdonadme si alguna vez he querido ser algo! (*Yéndose hacia WALTER, arrodillada*;) ¡PERDÓNAME, PERDÓNAME, PERDÓNAME!

RUTH. ¡Por favor, parad! Vuestra madre os va a oír.

WALTER. ¿Quién demonios te dijo que tenías que ser médico? Si tantas ganas tienes de andar haciendo el tonto con los enfermos, pues métete a enfermera como hacen otras mujeres, o cástate y cállate...¹¹⁰

BENEATHA. Bueno, finalmente conseguiste decirlo... Te ha costado tres años, pero finalmente conseguiste decirlo. Walter, déjalo; déjame en paz, el dinero es de Mamá.

¹¹⁰ Es llamativo que sea Walter, quien tanto habla de la necesidad y el derecho de cumplir los sueños de uno, quien no consiga entender que Beneatha tenga los suyos propios e intente luchar por ellos. Aquí Hansberry intentaba llamar la atención sobre la doble discriminación a la que se enfrentaba la mujer afroamericana, quien no solo se veía limitada en la sociedad por su raza sino también dentro de la comunidad afroamericana por ser mujer. Diversas intelectuales afroamericanas se hicieron eco de esta problemática y denunciaron que sus compañeros activistas a menudo las menospreciaban y les negaban la voz y el lugar tal como los hombres blancos hacían con ellos por ser negros. Para Walter el cumplir sus sueños y que le reconozcan su sitio en la sociedad es una necesidad, cuestión de vida o muerte; el de Beneatha es un capricho, casi una broma.

WALTER. ¡También era mi padre!

BENEATHA. ¿Y qué? También era el mío, y el abuelo de Travis... pero el dinero del seguro pertenece a Mamá. Meterte conmigo no va a hacer que ella te lo dé para que lo inviertas en una licorería. (*En voz baja, dejándose caer en una silla:*) Y yo, por una vez digo: ¡que Dios bendiga a Mama por ello!

WALTER (*a RUTH*). ¿Ves? ¿Lo escuchaste? ¡¿Lo escuchaste?!

RUTH. Cielo, por favor, vete a trabajar.

WALTER. Nunca me va a entender nadie en esta casa.

BENEATHA. Porque estás como una cabra.

WALTER. ¿Quién está como una cabra?

BENEATHA. ¡Tú! Tú estás como una cabra. Estás loco, chico.

WALTER (*mirando a su esposa y a su hermana desde la puerta, muy triste*). La raza de gente más atrasada del mundo, es un hecho.

BENEATHA (*girándose despacio en la silla*). Y luego están todos esos profetas que nos guiarían desde tierras salvajes... (*WALTER sale dando un portazo.*)... ¡hacia las ciénagas!

RUTH. Bennie, ¿por qué siempre tienes que andar metiéndote con tu hermano? ¿No puedes ser un poco más amable de vez en cuando? (*Se abre la puerta. Entra*

WALTER. *Juguetea con la gorra, comienza a hablar, se aclara la garganta, mira a todos lados menos a RUTH. Finalmente:*)

WALTER (a RUTH). Necesito dinero para el billete.¹¹¹

RUTH (*lo mira y se enternece; bromeando, pero con ternura*¹¹²). ¿50 céntimos?
(*Va hacia su bolso y coge dinero.*) Toma. ¡Cógete un taxi!

Sale WALTER. Entra MAMÁ. *Es una mujer de sesenta y poco, rellena y fuerte. Es una de esas mujeres que poseen cierta elegancia y belleza, pero que la llevan de forma tan sutil que toma cierto tiempo verla. Su cara marrón oscuro está rodeada por el blanco intenso de su cabello, y, siendo una mujer que se ha adaptado a muchas cosas en la vida y que ha superado muchas más, su cara está llena de fuerza. Tiene, se ve, un tipo de ingenio y fe que hacen que sus ojos se mantengan iluminados y llenos de interés y expectación. Es, en una palabra, una mujer bella. Su porte es quizá más parecido al porte noble de las mujeres de Hereros¹¹³ en el sudoeste de África –como si imaginara que, cuando camina, aún cargase con una cesta o una vasija sobre su cabeza¹¹⁴. Su habla, por otra parte, es tan descuidada como preciso es su porte –tiene tendencia a mascullarlo todo¹¹⁵– pero su voz, más que baja, es simplemente suave.*

MAMÁ. ¿Quién anda pegando portazos aquí a estas horas?¹¹⁶

¹¹¹ Walter necesita dinero para el billete del transporte porque, en su intento de mantener a Travis ignorante de la precariedad económica de la familia, le dio el dinero que le quedaba.

¹¹² Es de las pocas ocasiones en las que vemos a Ruth tratar con ternura y buen humor a Walter. Quizá influya la pelea entre Walter y Beneatha y la tristeza con la que Walter se despidió un momento antes. A pesar de los problemas y de las discusiones, Ruth ama a Walter y le une a él algo especial que hace que, a lo largo de la obra, prevea antes que nadie que Walter necesita ayuda o que incluso podría estar en peligro.

¹¹³ Grupo étnico que habita en diferentes zonas del sur de África, especialmente en Namibia, aunque también en Botsuana y Angola.

¹¹⁴ Hansberry nos introduce por primera vez el tema de África con Mamá. Gran admiradora de la historia y cultura africana y de la necesidad de enseñarla a los niños afroamericanos en los colegios, Hansberry identifica el continente “madre” de los afroamericanos con Lena, la madre y abuela de la obra, la persona que cuida al resto de personajes y del que la mayoría descende. Además, ya vimos que en la obra de Hansberry África tiene connotaciones positivas.

¹¹⁵ Lena comparte esta característica con su hijo, Walter.

¹¹⁶ Desde su primera intervención Hansberry ya nos muestra una de las principales características de Lena, que será también clave para la trama familiar: su estatus de cabeza de familia. Lena entra en escena poniendo orden, exigiendo que se le informe y a la vez dejando claro que no va a permitir tal comportamiento en su casa.

Cruza la habitación, va hacia la ventana, la abre, y mete dentro una planta pequeña y débil que crece tercamente en una macetita sobre el alféizar. Palpa la tierra y la vuelve a sacar.

RUTH. Ha sido Walter Lee. Él y Bennie estaban otra vez enzarzados.

MAMÁ. Mis hijos y su temperamento. Señor, si a esta plantita vieja no le llega más sol del que le ha estado llegando, no va a ver otra primavera¹¹⁷. (*Se gira, dando la espalda a la ventana.*) ¿Qué te ocurre esta mañana, Ruth?¹¹⁸ Se te ve bastante pachucha. ¿Piensas planchar todas esas cosas? Déjame algunas, que ya les meteré mano esta tarde. Bennie, cielo, hay demasiada corriente para que estés ahí sentada medio desnuda ¿Dónde está tu bata?

BENEATHA. En la lavadora.

MAMÁ. Bueno, ve a por la mía y póntela.

BENEATHA. No tengo frío, Mamá, de verdad.

MAMÁ. Lo sé, pero estás tan delgada¹¹⁹...

BENEATHA (*irritada*). Mamá, no tengo frío.

MAMÁ (*Viendo cómo TRAVIS ha dejado el sofá-cama*). Válgame Dios, mira esa pobre cama. Dios lo bendiga, al menos lo intenta, ¿no?

¹¹⁷ Nótese cómo la autora vincula a los hijos de Lena con la planta. Los hijos de Lena, como la planta, tienen fuerza y temperamento; pero también, como la planta, necesitan urgentes cambios, más luz y más esperanza para no perderse.

¹¹⁸ Como ha ocurrido antes con otros miembros de la familia, el mirar o estar cerca de la ventana permite a los personajes alejarse de la realidad más inmediata y poder analizar la situación desde fuera. Sin embargo, como en este caso, esto les lleva a veces a no ver aquello que tienen más cerca. En este caso, hasta que Lena no ha dado la espalda a la ventana no se ha percatado de que Ruth está enferma o de que Beneatha lleva poca ropa para el frío que hace.

¹¹⁹ Lena intenta imponer sus creencias y su forma de ver la vida. Durante las próximas conversaciones con Beneatha y Ruth, se inmiscuirá para decirle a Ruth cómo cuidar de su hijo o aquí intentando que Beneatha se abrigue a pesar de que la chica le asegura que no tiene frío. El hecho de que lo hace con voz suave y llena de cariño y buenas intenciones no cambia el que está tratando a dos mujeres adultas como si fueran niñas pequeñas. Por las respuestas de ambas y la irritabilidad que expresan podemos ver que esto no es una excepción que está ocurriendo hoy sino que es lo común en esa casa.

Se va hacia la cama que TRAVIS ha hecho de mala manera.

RUTH. No, no se esfuerza para nada porque sabe que vas a ir detrás de él arreglándolo todo. Por eso ya no sabe hacer nada. Has malcriado demasiado a ese chico.

MAMÁ (*doblando la ropa de cama*). Bueno, es un niño pequeño. No tiene por qué saber hacer las faenas de la casa. Mi bebé, eso es lo que es. ¿Qué le has preparado para desayunar esta mañana?

RUTH (*enfadada*). ¡Alimento a mi hijo, Lena!

MAMÁ. No me estoy entrometiendo. (*Por lo bajo; entrometiéndose*.) Es que me di cuenta de que toda la semana pasada estuvo desayunando cereales fríos, y cuando empieza a hacer tanto frío en otoño los niños deben tomar gachas o algo calentito antes de salir a la calle...

RUTH (*furiosa*). Le he dado avena caliente... ¡¿Está eso bien?!

MAMÁ. No me estoy entrometiendo. (*Pausa*.) ¿Le pusiste mucha mantequilla? (*RUTH la mira enfadada y no contesta*.) Le gustan con mucha mantequilla.

RUTH (*exasperada*). Lena...

MAMÁ (*a BENEATHA*). MAMÁ *tiene tendencia a desviar la conversación a veces*). ¿Por qué estabais tú y tu hermano armando jaleo esta mañana?

BENEATHA. Nada importante, Mamá.

Se levanta y sale a mirar el baño, el cual, aparentemente, está libre. Coge toallas y sale a toda prisa.

MAMÁ. ¿Por qué se estaban peleando?

RUTH. Lo sabes tan bien como yo.

MAMÁ (*sacudiendo la cabeza*). ¿El Hermano¹²⁰ sigue con una preocupación enfermiza por ese dinero?

RUTH. Bien sabes que sí.

MAMÁ. ¿Desayunaste?

RUTH. Un poco de café.

MAMÁ. Chica, más te vale que empieces a comer y a cuidarte mejor. Estás casi tan delgada como Travis.

RUTH. Lena...

MAMÁ. ¿Hum?

RUTH. ¿Qué vas a hacer con él?

MAMÁ. Mira, no empieces, niña. Es demasiado temprano para hablar de dinero. No es cristiano.

RUTH. Es que está empeinado en esa tienda...

MAMÁ. ¿Te refieres a esa licorería en la que Willy Harris quiere que invierta?¹²¹

RUTH. Sí...

MAMÁ. No somos gente de negocio, Ruth. Somos gente normal.

¹²⁰ En el original, Mamá usa "Brother" refiriéndose a Walter, a pesar de que está hablando con Ruth. En más de una ocasión alguien que no es Beneatha se referirá a Walter con esa misma palabra, que hemos traducido como "el Hermano" respetando la mayúscula del original. Este uso viene de la forma en la que en la iglesia se refieren unos a otros, sean o no de la misma familia. En la época de *A Raisin* también se usaba el término entre personas perteneciente a ciertas organizaciones o credos políticos.

¹²¹ Mientras que Ruth parece querer quitarle importancia al tipo de negocio que es y se refiere a él tan solo como "tienda", Mama recalca que es una licorería. Para ella, es un matiz muy importante que lo cambia todo.

RUTH. Nadie es gente de negocio hasta que se mete en negocios. Walter Lee dice que la gente de color nunca va a progresar hasta que empiece a apostar por diferentes cosas... inversiones y tal.¹²²

MAMÁ. ¿Qué te ha dado, chica? Walter Lee finalmente te ha convencido de lo de las inversiones.

RUTH. No. Mamá, está pasando algo entre Walter y yo. No sé lo que es, pero necesita algo... algo que yo ya no puedo darle. Necesita esta oportunidad, Lena.

MAMÁ (*frunciendo el ceño*). Pero alcohol, cielo...

RUTH. Bueno, como dice Walter, supongo que el alcohol siempre va a beberse...

MAMÁ. Bueno, si se bebe o no no es de mi incumbencia. Pero el meterme en el negocio de vendérselo yo sí lo es, y no quiero esa carga a estas alturas de mi vida. (*Deteniéndose de repente y estudiando a su nuera:*) Ruth Younger, ¿qué te ocurre hoy? Parece como si fueras a derrumbarte ahí mismo.

RUTH. Estoy cansada.

MAMÁ. Entonces es mejor que te quedes en casa y no vayas a trabajar hoy.

RUTH. No puedo quedarme. Ella llamaría a la agencia y se pondría a gritarles, “¡Mi chica no ha venido hoy, envidad a alguien! ¡Mi chica no ha venido!” Oh, le daría un ataque...

MAMÁ. Bueno, pues que le dé. Voy a llamar y a decirles que tienes la gripe...

¹²² Vemos un cambio radical del discurso de Ruth. Si antes, con Walter, rechazaba totalmente la idea de la licorería, ahora parece defenderla ante Lena. Sin embargo, no debemos interpretar esto como una muestra de que el discurso de Walter ha convencido a Ruth. Muy pronto nos daremos cuenta de que Ruth realmente está desesperada por los problemas que tiene con su marido y, a pesar de que sabe que la licorería es una mala idea, intenta convencer a Lena de que le preste el dinero con la ilusión de que eso, tal vez, ayudará a Walter a sentirse mejor y salvará su matrimonio.

RUTH (*riéndose*). ¿Por qué la gripe?

MAMÁ. Porque les sonará respetable. Es algo que los blancos también cogen. Saben lo que es la gripe. Si no, pensarán que te han cosido a cuchilladas o algo así cuando les digas que estás enferma.

RUTH. Tengo que ir. Necesitamos el dinero.

MAMÁ. Por la forma en la que mis niños¹²³ hablan últimamente de dinero cualquiera pensaría que os estáis muriendo de hambre. Hija, mañana nos llega un gran cheque enorme¹²⁴.

RUTH (*de forma sincera, pero también haciéndose la santurróna*). Bueno, ese dinero es tuyo. No tiene nada que ver conmigo. Todos nos sentimos igual... Walter y Bennie y yo... incluso Travis.

MAMÁ (*pensativamente, y de repente, como ausente*). 10000 dólares...

RUTH. Desde luego es maravilloso.

MAMÁ. 10000 dólares.

RUTH. ¿Sabe qué debería hacer, doña Lena? Debería irse de viaje a algún sitio. A Europa o Sudamérica o a algún lugar...

MAMÁ (*escandalizándose ante tal idea*). ¡Venga ya, niña!

RUTH. En serio. ¡Haz las maletas y vete! Vete lejos y pásatelo bien. Olvídate de la familia y pásatelo bomba por una vez en la vida...

¹²³ A pesar de que Ruth no es hija de Lena, esta la incluye dentro de lo que ella llama “sus hijos”. Su nuera es una más para ella. Una de las ideas de las que Hansberry quería hablar al mundo era de la fuerte unión dentro de la familia afroamericana, ejemplificado en la relación de Ruth con Beneatha y, sobre todo, con Lena.

¹²⁴ Poco antes Lena se negaba a hablar de dinero e inversiones porque le parecía “poco cristiano”. Sin embargo, ahora no duda en hablar de forma muy positiva de ello para convencer a Ruth de que se quede en casa cuidándose. Esto es para lo único que Lena considera decente el dinero, para asegurar una vida mejor, más saludable y segura a su familia.

MAMÁ (*seca*). Hablas como si estuviera ya a punto de morirme. ¿Quién vendría conmigo? ¿Qué pensarían de mí si me vieran sola por Europa?

RUTH. ¡Leñe! Aquí las mujeres blancas lo hacen siempre. Les parece lo más normal hacer las maletas y meterse en uno de esos grandes barcos de vapor y ¡Fushhhh! allá que se van, hija.

MAMÁ. Algo me dice que no soy una blanca rica.

RUTH. Bueno... entonces, ¿qué vas a hacer?

MAMÁ. No lo he decidido del todo. (*Pensativa. Ahora habla con énfasis*). Una parte hay que apartarla para Beneatha y sus estudios, y nadie puede tocarla. Nadie. (*Espera algunos segundos, intentando decidirse a decir algo y mirando a RUTH un poco tentativamente antes de seguir.*) He estado pensando que quizá podría dar la entrada para una casita de dos plantas en algún sitio, con un jardín donde Travis pueda jugar en verano, si usamos parte del seguro para la entrada y todos echamos una mano. Yo quizá podría coger trabajo por las mañanas, unos cuantos días a la semana...

RUTH (*observando a su suegra furtivamente y concentrándose en la plancha, ansiosa por animarla a hacerlo pero sin que se note*). Bueno, el Señor sabe que hemos invertido suficiente dinero en esta ratonera¹²⁵ como para pagar cuatro casas...

MAMÁ (*elevando la vista al oír “ratonera” y luego mirando a su alrededor, reclinándose y suspirando, súbitamente pensativa*). “Ratonera”... sí, eso es lo que es. (*Sonriendo.*) Recuerdo perfectamente el día en el que yo y Walter padre nos mudamos. Solo llevábamos casados dos semanas y habíamos planeado no vivir aquí más de un

¹²⁵ En el original “rat trap”. El simbolismo de las ratas está bastante presente en la obra de Hansberry. Algunos autores como Imani Perry defienden que lo hace como crítica a Richard Wright y la imagen que da de los afroamericanos en *Native Son* (Perry, 124).

año. (*Sacude la cabeza pensando en el sueño fallido*)¹²⁶. Íbamos a ir apartando dinero, poco a poco, ¿sabes?, y comprarnos algo en Morgan Park¹²⁷. Hasta habíamos elegido una casa. (*Riéndose un poco*). Hoy día está bastante desmejorada. Pero Señor, hija mía, si supieras todo lo que soñé con comprar esa casa, arreglarla y hacerme un pequeño jardín en la parte de atrás... (*Se detiene y deja de sonreír.*) Y nada se cumplió.

Deja caer las manos con un gesto de futilidad.

RUTH (*sin dejar de mirar hacia abajo, planchando*). Sí, a veces la vida puede ser un tonel de decepciones.

MAMÁ. Cielo, Walter padre solía llegar por las noches y desplomarse en ese sofá de ahí y se quedaba mirando la moqueta, y me miraba a mí, y luego a la moqueta, y luego a mí otra vez, y yo entonces ya sabía que estaba mal... muy mal. (*Después de una segunda pausa, muy larga y pensativa; viendo una época pasada que solo ella puede ver:*) Y entonces, Señor, cuando perdí a aquel bebé, el pequeño Claude, llegué a pensar que también iba a perder a Walter padre. ¡Oh, ese hombre sufrió tanto! Era un hombre que amaba locamente a sus hijos.

RUTH. Nada puede destrozarte tanto como perder a tu bebé.

MAMÁ. Supongo que por eso trabajó sin descanso hasta matarse. Como si estuviera luchando él solo en una guerra contra este mundo, el mundo que se llevó a su bebé.

RUTH. Sin duda era un buen hombre. Siempre me gustó el señor Younger.

¹²⁶ En el original “dissolved dream”, el sueño americano que, como en el poema de Hughes que da título a la obra, se va posponiendo eternamente hasta quedar como “una pasa al sol”.

¹²⁷ Área situada en el South Side de Chicago. Tradicionalmente, sus vecinos –generalmente de clase media– han sido mayoritariamente de raza negra.

MAMÁ. ¡Estaba loco por sus hijos! Dios sabe que Walter Younger tenía muchas cosas malas: cabezón, tacaño, un poco suelto con las mujeres... tenía muchas cosas malas. Pero no hay duda de que quería a sus hijos. Siempre queriendo que tuvieran algo... que fueran algo. Supongo que de ahí saca el Hermano todas estas ideas. Walter padre solía decir, y se le humedecían los ojos a veces, echando la cabeza hacia atrás con las lágrimas amontonadas en sus ojos, y decía: “Parece que lo único que Dios quiso darle al hombre negro fue sueños, pero nos dio hijos para darle valor a esos sueños.” (Sonríe.) Sabía hablar con palabras así, ¿sabes?

RUTH. Sí, claro que sabía. Era un buen hombre, el señor Younger.

MAMÁ. Sí, un buen hombre... solo que nunca pudo cumplir sus sueños, eso es todo.

BENEATHA *entra cepillándose el pelo y mirando al techo, desde donde ha empezado a oírse el sonido de una aspiradora.*

BENEATHA. ¿Qué puede haber tan sucio en la moqueta de esa mujer que tiene que pasar la aspiradora cada día?

RUTH. Ojalá cierta muchachita de por aquí que podría nombrar tomara ejemplo e hiciera lo mismo en cierta moqueta de cierto apartamento que también podría nombrar.

BENEATHA (*encogiéndose de hombros*). ¡¿Cuánta limpieza necesita una casa, por Dios?!

MAMÁ (*no le gusta que se use el nombre del Señor de esa manera*). ¡Bennie!

RUTH. ¡Escúchala, escucha!

BENEATHA. ¡Oh, Dios!

MAMÁ. Si vuelves a usar el nombre del Señor una vez más...

BENEATHA (*un poco quejumbrosa*). Oh, Mamá...

RUTH. ¡Fresca! ¡Esta chica es más fresca que las lechugas!

BENEATHA (*seca*). Bueno, si la lechuga pierde su color¹²⁸...

MAMÁ. Ya vale. No voy a dejar que andes por aquí nombrando al Señor en vano, ¿me oíste?

BENEATHA. ¿Cómo me las he apañado para chocar contra todo el mundo solo por entrar en una habitación?

RUTH. Si no fueras tan fresca...

BENEATHA. Ruth, tengo 22 años.

MAMÁ. ¿A qué hora volverás hoy de la facultad?

BENEATHA. Más o menos tarde. (*Con entusiasmo*). Madeline va a empezar hoy a darme clases de guitarra.

MAMÁ y RUTH *levantan la vista con la misma expresión en la mirada.*

MAMÁ. ¿Clases de qué?

BENEATHA. De guitarra.

RUTH. ¡Ay, Padre!

MAMÁ. ¿Cómo se te ha ocurrido ponerte a aprender a tocar la guitarra?

¹²⁸ En el original se acusa a Beneatha de ser “fresh as salt”. Sin embargo, esa expresión no tendría sentido en castellano, por lo que se ha optado por “más fresca que las lechugas”. Ante las palabras de su cuñada, Beneatha responde “if the salt loses its savor”. La reacción enojada de Mama se debe a que las palabras de Beneatha coinciden con las de la Biblia: “Ye are the salt of the earth: but if the salt have lost his savour, wherewith shall it be salted?” (*King James Bible, Matthew 5:13*)

BENEATHA. Me apetece, eso es todo.

MAMÁ (*sonriendo*). Ay, niña ¿es que ya no sabes qué hacer? ¿Cuánto tiempo va a pasar hasta que te canses también de esto... como te cansaste de aquel grupito de teatro al que te apuntaste el año pasado? (*Mirando a RUTH.*) ¿Y qué fue el año anterior?

RUTH. ¡El club de montar a caballo para el que se compró aquella ropa que le costó 55 dólares y que lleva desde entonces colgada en el armario!

MAMÁ (*a BENEATHA*). ¿Por qué tienes que andar saltando de una cosa a otra, nena?

BENEATHA (*bruscamente*). Solo quiero aprender a tocar la guitarra ¿Qué tiene de malo?

MAMÁ. Nadie está intentando quitarte la idea. Solo es que a veces me pregunto por qué estás siempre saltando de una cosa a otra. Nunca has hecho nada con ese equipo fotográfico que trajiste a casa...

BENEATHA. ¡No voy dando saltos! Yo... yo experimento con diferentes formas de expresarme...¹²⁹

RUTH. ¿Montando a caballo?

BENEATHA. La gente tiene que expresarse de alguna forma.

MAMÁ. ¿Qué es lo que quieres expresar?

¹²⁹ El personaje de Beneatha, al igual que la joven Hansberry –en quien está basado el personaje– experimenta un vacío y una necesidad de expresarse y sentirse realizada que le hace cambiar constantemente de hobbies y, en el caso de Hansberry, también de carrera. A la vez, no podemos obviar el tono irónico y cómico de la conversación, mediante el cual la autora parece reírse de su propia inquietud e inconstancia juvenil.

BENEATHA (*enfadada*). ¡A mí misma! (MAMÁ y RUTH *se miran la una a la otra y estallan en risas estridentes.*) No os preocupéis; no esperaba que lo entenderais.

MAMÁ (*para cambiar de tema*). ¿Con quién vas a salir mañana por la noche?

BENEATHA (*con desagrado*). Con George Murchison otra vez.

MAMÁ (*encantada*). Oh... ¿Estás encariñándote de él?

RUTH. En mi opinión, esta niña solo sabe encariñarse de sí misma... (*Por lo bajo*)... ¡Expresarse a ella misma!

Se ríen.

BENEATHA. Bah, George está bien, Mamá. O sea que me gusta lo suficiente como para salir con él y esas cosas, pero...

RUTH (*como travesura*). ¿Qué significa *y esas cosas*?

BENEATHA. Métete en tus asuntos.

MAMÁ. Deja de meterte con ella, Ruth. (*Se ríe. Después, mira de forma repentina y suspicaz a su hija, a la vez que se da la vuelta en la silla como dándole énfasis:*) ¿QUÉ significa?

BENEATHA (*desganada*). No sé... que nunca iría en serio con George. Es tan superficial...

RUTH. Superficial... ¿A qué te refieres con que es superficial? ¡Es rico!

MAMÁ. Calla, Ruth.

BENEATHA. Ya sé que es rico. Él también sabe que es rico.

RUTH. Bueno, ¿qué otras cualidades necesita tener un hombre para satisfacerte, pequeña?

BENEATHA. Es imposible que lo entiendas. Es imposible que alguien que se casó con Walter lo entienda¹³⁰.

MAMÁ (*enfadada*). ¿Qué forma es esa de hablar de tu hermano?

BENEATHA. El Hermano es un flipado. Aceptémoslo.

MAMÁ (*a RUTH, con impotencia*). ¿Qué es un flipado?

RUTH (*encantada de añadir leña al fuego*). Quiere decir que está loco.

BENEATHA. Loco no. El Hermano no está loco todavía... De momento es un neurótico rematado.

MAMÁ. ¡Cierra esa boca!

BENEATHA. Y en cuanto a George... Bueno. George es guapo, tiene un coche bonito y me lleva a sitios bonitos y, como dice mi cuñada, probablemente sea el chico más rico que jamás conoceré y a veces me gusta... pero si los Younger están sentados esperando a ver si su pequeña Bennie va a unir a la familia con los Murchison, están perdiendo el tiempo.

RUTH. ¿Quieres decir que no te casarías con George Murchison si algún día te lo pidiera? ¿Esa cosita bonita y rica? Cielo, yo ya sabía que eras rara...

¹³⁰ Más que como un intento de vengarse de su cuñada por sus burlas o de menospreciar a su hermano, esta afirmación de Beneatha es seguramente un arrebatado de sinceridad, además de una muestra del complejo de superioridad y arrogancia que la chica a veces muestra. Ruth y su hermano le parecen gente simple que se conforman con cubrir las necesidades básicas y todo aquello que puede ofrecer el dinero. Beneatha presume de intelectualidad y de un mundo interior más complejo. De nuevo, Hansberry se ríe así de ella misma y de otros intelectuales, jóvenes o no, que derrochan esnobismo y arrogancia.

BENEATHA. No, no me casaría con él si todo lo que sintiera por él fuese lo que siento ahora. Además, a la familia de George no le gustaría.

MAMÁ. ¿Por qué no?

BENEATHA. Oh, Mamá, los Murchison son gente de color de Dios-mío-ricos-ricos-de verdad, y los únicos en el mundo más esnob que los blancos ricos son los ricos de color¹³¹. Yo creía que todo el mundo lo sabía. Conozco a la señora Murchison. ¡Es un espectáculo!

MAMÁ. No puedes sentir desagrado por la gente solo porque les va bien, cielo.

BENEATHA. ¿Por qué no? Tiene el mismo sentido que el que no te guste la gente porque es pobre, y mucha gente lo hace.

RUTH (*con aires de una sabiduría inconmensurable. A MAMÁ*). Bueno, ya se le irán pasando algunas de estas cosas...

BENEATHA. ¿Se me irán pasando? ¿De qué estás hablando, Ruth? Mira, voy a ser médico. Por ahora no me preocupa con quién me voy a casar... si es que algún día me caso.

MAMÁ y RUTH. ¡¿Cómo?!¹³²

MAMÁ. Oye, Bennie...

¹³¹ La inclusión de George Murchison en la obra sirve a Hansberry para mostrar las diferentes y complejas jerarquías que existían en la comunidad afroamericana.

¹³² La reacción de Mamá y Ruth podría estar basada en la propia vida de la autora. Al parecer, conforme Hansberry cumplía años, una de las mayores preocupaciones de la madre y hermana de la autora era el que la joven dramaturga no parecía mostrar ningún interés real en encontrar a un hombre con el que casarse. Es posible que su fallido matrimonio con Robert Nemiroff estuviera en gran parte motivado por la presión que Hansberry sintió por parte de su familia para que “sentara la cabeza”.

BENEATHA. Bah, seguramente lo haré... pero primero me voy a hacer doctora, y, por cierto, a George eso le parece bastante gracioso. No me importa. ¡Voy a ser doctora y más vale que todo el mundo por aquí lo entienda!

MAMÁ (*amablemente*). Por supuesto que vas a ser doctora, cielo, si Dios quiere.

BENEATHA (*seca*). Dios no tiene nada que ver con esto.

MAMÁ. Beneatha... eso no era necesario, para nada.

BENEATHA. Bueno, tampoco lo es Dios. Estoy harta de oír hablar de Dios.

MAMÁ. ¡Beneatha!

BENEATHA. ¡Es lo que pienso! Es que estoy cansada de oír hablar de Dios todo el tiempo. ¿Qué tiene él que ver con nada? ¿Es acaso el que me paga la matrícula?

MAMÁ. Estás a punto de llevarte un guantazo en esa cara tan fresca.

RUTH. ¡Eso es justo lo que le hace falta!

BENEATHA. ¿Por qué? ¿Por qué no puedo decir lo que quiero como hacéis los demás?

MAMÁ. No es bonito que una chica vaya diciendo esas cosas. No te hemos educado así. Yo y tu padre nos molestamos en llevaros a ti y al Hermano a la iglesia cada domingo.

BENEATHA. Mamá, no lo entiendes. Es una cuestión de ideas, y Dios es una idea que no acepto. No tiene importancia. No voy a salir a hacer cosas inmorales o cometer crímenes porque no crea en Dios. Ni siquiera pienso en ello. Es solo que me cansa oír cómo se le adjudica todo lo que la raza humana consigue con su tenacidad y

esfuerzo. ¡No existe ningún maldito Dios, lo único que hay es el hombre y él es el que hace los milagros!¹³³

MAMÁ *asimila las palabras de BENEATHA, observa a su hija, se levanta despacio, se dirige hacia ella y le da una potente bofetada en la cara. Después solo hay silencio y la hija agacha la mirada ante su madre. MAMÁ parece muy alta ante ella*¹³⁴.

MAMÁ. Y ahora repite conmigo: en la casa de mi madre sigue estando Dios. (*Hay una pausa larga y BENEATHA mira fijamente al suelo sin decir ni una palabra. MAMÁ repite la frase con precisión y una emoción controlada.*) En la casa de mi madre sigue estando Dios.

BENEATHA. En la casa de mi madre sigue estando Dios.

Una pausa larga.

MAMÁ (*alejándose de BENEATHA, demasiado afectada como para irse con una pose triunfal. Se para y se gira hacia su hija*). Hay ciertas ideas que no vamos a permitir en esta casa. Al menos mientras yo sea la cabeza de familia.

BENEATHA. Sí, señora.

MAMÁ *sale de la habitación.*

¹³³ El personaje de Beneatha se nos presenta como una mujer joven, atrapada entre dos mundos. Por una parte, el ambiente universitario con sus ideas nuevas y liberales; por otra parte, el ambiente tradicional de casa. La chica demuestra en varias ocasiones que no sabe realmente cómo separar uno del otro y acaba cayendo en gestos que algunos considerarían de pura arrogancia cuando no irrespetuosa, como ocurre en esta escena. La forma de hablar de Beneatha, junto con el vocabulario que usa, nos hace pensar más en un debate escolar que en una conversación natural con su anciana madre semianalfabeta y su cuñada. Beneatha se limita a defender su propio punto de vista, muy segura de su superioridad intelectual y de la veracidad de sus ideas, sin pararse a pensar en el daño que estas palabras puedan causar a su madre. Pide constantemente respeto, pero en ocasiones da muestras de falta de empatía; no siempre se para a pensar en lo que significa el respeto para los demás.

¹³⁴ De nuevo, observamos un eco de la vida de Hansberry. La autora siempre habló sobre cómo la seguridad y el porte que solía tener su madre la convencieron de que era una mujer realmente alta, cuando en realidad tan solo medía alrededor de 1,60 metros. En el momento de ejercer su autoridad, Mamá crece ante los ojos de Beneatha, quien se siente, a su lado, muy pequeña.

RUTH (*casi con gentileza y profunda comprensión*). Crees que eres una mujer, Bennie, pero aún eres una niña pequeña. Lo que hiciste fue infantil, así que se te ha tratado como a una niña.

BENEATHA. Ya veo. (*Despacio.*) También veo que a todo el mundo le parece bien que Mamá se comporte como una tirana. ¡Pero ni toda la tiranía del mundo pondrá un Dios en el cielo!

Coge sus libros y sale. Pausa.

RUTH (*va hasta la puerta de MAMÁ*). Dice que lo siente¹³⁵.

MAMÁ (*saliendo, yendo hasta su planta*). Me asustan, Ruth. Mis hijos.

RUTH. Tienes buenos hijos, Lena. Se les va a veces la olla, pero son buenos.

MAMÁ. No. Hay algo que se ha metido entre nosotros y que no nos deja entendernos y no sé lo que es. Uno está casi perdiendo la cabeza por andar siempre pensando en el dinero y la otra ha empezado a hablar de cosas que no consigo entender de ninguna manera. ¿Qué es lo que está cambiando, Ruth?

RUTH (*dulcemente, como si fuera mayor de lo que es*). Anda... no te pongas tan seria. Lo único que pasa es que tienes unos hijos temperamentales y hace falta una mujer fuerte como tú para controlarlos.

MAMÁ (*mirando a su planta y rociándola con un poco de agua*). Son bastante temperamentales, mis hijos. Tengo que admitir que tienen temperamento... Bennie y

¹³⁵ Esta declaración, como vemos, es completamente falsa. En ningún momento Beneatha ha manifestado sentirlo. No es la primera vez que Ruth intercede entre los miembros de la familia para intentar calmar los ánimos entre ellos y mantenerlos unidos. No deja de llamar la atención que sea Ruth, el único miembro que es parte de la familia por unión política y no de sangre y de cuya familia no sabemos nada, la que parece tener más mano y la que más se esfuerza para mantener a la familia Younger unida.

Walter. Como esta plantita vieja que nunca ha tenido demasiado sol ni nada... y mírala...

Le da la espalda a RUTH, quien ha tenido que dejar de planchar y se apoya contra algo y se pasa el dorso de la mano por la frente.

RUTH (*intentando que MAMÁ no se dé cuenta*). A ti... sin duda... te encanta esa cosita vieja, ¿verdad?

MAMÁ. Bueno, siempre quise tener un jardín como los que solía ver a veces en la parte de atrás de las casas donde vivía. Esta planta es lo más cerca que he estado de tener uno. (*Mira por la ventana mientras vuelve a poner la planta en su sitio*). Señor, no hay nada tan deprimente como las vistas desde esta ventana en un día deprimente, ¿verdad? ¿Por qué no cantas hoy, Ruth? Canta esa 'No Ways Tired.'¹³⁶ Esa canción siempre me anima tan... (*Se gira al fin y ve que RUTH ha ido escurriéndose en silencio hasta el suelo y está en un estado de semiinconsciencia.*) ¡Ruth! Ruth, cielo... ¿Qué te ocurre? ¡Ruth!

Telón.

¹³⁶ Nótese la ironía del título de esta canción aquí. Se trata de un espiritual tradicional. No debe ser confundida con aquella del mismo título que más tarde, en 1978, popularizaría el Reverendo James Cleveland y que, a pesar del parecido con la canción que canta Ruth, es autoría de Cleveland.

ESCENA DOS

La mañana siguiente. Es sábado y están de limpieza en casa de los YOUNGER. Han movido los muebles de aquí para allá y MAMA está fregando a fondo las paredes de la zona de la cocina. BENEATHA, que lleva puesto unos pantalones vaqueros¹³⁷ y un pañuelo alrededor de la cara, está rociando las grietas de las paredes con insecticida¹³⁸. Mientras trabajan, tienen la radio encendida, sintonizando un programa de un pinchadiscos del Southside. Los sonidos bastante exóticos de un saxofón llenan de manera estridente la casa de blues. TRAVIS, el único que está desocupado, se apoya en los brazos y mira por la ventana.

TRAVIS. Abuela, esa cosa que Bennie está usando huele muy mal ¿Puedo bajar, por favor?

MAMÁ. ¿Ya has hecho todas tus tareas? No te he visto hacer mucho.

TRAVIS. Sí... terminé pronto. ¿A dónde ha ido mamá esta mañana?

MAMÁ (*mirando a BENEATHA*)¹³⁹. Ha ido a un mandado.

¹³⁷ En el original “dungarees”. A pesar de que esta palabra hoy día la relacionaríamos más con la prenda conocida como “mono” o “peto”, en los Estados Unidos de la época de *A Raisin* hacía referencia a un tipo de pantalones para mujeres confeccionados con tela vaquera. Los que estaban de moda por la época solían ser más bien anchos y de cintura alta.

¹³⁸ Es una muestra de la insalubridad de la vida en las *kitchenettes*. Como parte de la rutina de limpieza, la familia incluye el uso de insecticida para intentar matar a las cucarachas y demás insectos que aprovechan la protección que les garantizan las grietas profundas de las paredes para anidar.

¹³⁹ Esta mirada nos hace pensar que Beneatha es cómplice de algún secreto que comparte con Lena y Ruth. Sin embargo, más adelante nos damos cuenta de que Beneatha tampoco sabe a dónde ha ido su cuñada. Por lo tanto, seguramente Lena sospecha ya qué es lo que le sucede realmente a Ruth y tiene miedo de que su conversación con Travis dé pistas a Beneatha.

Suena el teléfono. BENEATHA corre a atenderlo y lo descuelga antes de que llegue WALTER, que ha entrado desde la habitación.

TRAVIS. ¿A dónde?

MAMÁ. A cosas tuyas.

BENEATHA. Holi... *(Decepcionada.)* Sí, está. *(Le lanza el teléfono a WALTER, que lo coge de milagro.)* Willie Harris otra vez.

WALTER *(con tanta privacidad como puede, a pesar de que MAMÁ no le quita ojo)*. Hola, Willie. ¿Te dio el abogado los papeles?... No, todavía no. Te dije que el cartero no llegaba hasta las 10:30...¹⁴⁰ No, iré para allá... ¡Sí! Derechito. *(Cuelga y va a por el abrigo)*.

BENEATHA. Hermano, ¿a dónde ha ido Ruth?

WALTER *(saliendo)*. ¡Y yo qué sé!

TRAVIS. Ayy, venga, abuela, ¿puedo salir?

MAMÁ. Bueno, venga. Pero quédate delante de la casa y estate pendiente de si llega el cartero.

TRAVIS. Sí. *(Corre como un rayo hacia la habitación a por una pelota de "stickball"¹⁴¹ y un bate. Vuelve a entrar y ve a BENEATHA de rodillas y con el trasero levantado, rociando con el pulverizador bajo el sofá. El niño se acerca a su objetivo por el lateral, apunta y le golpea. Ella grita.)* ¡Deja a esas pobres cucarachas en paz, no

¹⁴⁰ Es evidente que, a pesar de que Lena le ha dejado claro que no le prestará el dinero, Walter ya ha informado a Willie de que tendrá el dinero disponible. Parece tener la seguridad de que, de una forma u otra, logrará convencer a su madre y podrá entrar a formar parte del negocio con Willie y Bobo.

¹⁴¹ Deporte inspirado en el béisbol pero adaptado a la calle y a espacios reducidos. Aunque hay variaciones, la pelota suele ser más ligera que la de béisbol y, en muchas ocasiones, en vez de un bate se usa el palo de una escoba.

te están molestando! (*Corre mientras ella agita el pulverizador hacia él de forma agresiva pero juguetona.*) ¡Abuela! ¡Abuela!

MAMÁ. ¡Ten cuidado, chica, no se te vaya a derramar la cosa esa!

TRAVIS (*a salvo tras el bastión de MAMÁ*). ¡Eso, eso! ¡Ten cuidado! (*Sale*).

BENEATHA (*seca*). No creo que le pasara nada. A las cucarachas no les pasa.

MAMÁ. No sé, el pellejo de un niño pequeño no es tan duro como el de las cucarachas del Southside. No te olvides de rociar detrás de la cómoda. Ayer vi salir a una de ahí marchando como si fuera Napoleón.

BENEATHA. Solo hay una forma eficaz de librarse de ellas, Mamá...

MAMÁ. ¿Cómo?

BENEATHA. ¡Metiéndole fuego al edificio! ¿Mamá, a dónde fue Ruth?

MAMÁ (*mirándola con intención*). Al médico, creo.

BENEATHA. ¿Al médico? ¿Qué le pasa? (*Intercambian miradas.*) ¿Crees que...?

MAMÁ (*teatral*). No voy a decir lo que pienso. Pero también es verdad que jamás me he equivocado cuando se ha tratado de una mujer.

Suena el teléfono.

BENEATHA (*al teléfono*). Hoolii...¹⁴² (*Pausa, tras la cual BENEATHA se da cuenta de quién es.*) Vaya... ¿Cuándo has vuelto?... ¿Qué tal estuvo?... Pues claro que te he echado de menos... a mi manera... ¿Hoy por la mañana? No... estamos limpiando la

¹⁴² A pesar de que Beneatha se esfuerza por mostrarse como una mujer adulta interesada solo en temas serios, sociales y políticos, en su personalidad aún se observan ciertos rasgos de inmadurez, como esta forma de responder al teléfono.

casa y tal y a Mamá le da rabia que traiga visita cuando la casa está así... ¿De verdad?
Bueno, eso ya es otra cosa... ¿Qué es?... Oh, ¡qué diablos! Ven... Vale, te veo luego.
Arrivederci.

Cuelga.

MAMÁ (*que ha estado escuchando vehemente, como suele hacer*). ¿A quién estás invitando a venir con la casa como está? ¿Dónde está tu dignidad?¹⁴³

BENEATHA. A Asagai no le importa cómo estén las casas, Mamá... es un intelectual.

MAMÁ. ¿Quién?

BENEATHA. Asagai. Joseph Asagai. Un chico africano que conocí en el campus. Ha estado estudiando en Canadá todo el verano.

MAMÁ. ¿Cómo se llama?

BENEATHA. Asagai, Joseph. A-sa-gai... Es de Nigeria.

MAMÁ. Oh, el país ese pequeño que fundaron los esclavos hace...

BENEATHA. No, Mamá. Eso es Liberia.

MAMÁ. Creo que nunca he conocido a un africano.

BENEATHA. Bueno, pues hazme el favor de no ponerte a hacerle preguntas ignorantes sobre los africanos. Me refiero a que si llevan ropa y cosas así...

MAMÁ. Pues mira, si crees que aquí somos tan ignorantes a lo mejor no deberías traer a tus amigos...

¹⁴³ Cuando Hansberry describía a sus padres, siempre se refería a ellos como personas llenas de dignidad y orgullo que se esforzaron por inculcar estas dos características en sus hijos. Quizá por ello estos valores están tan presentes entre los miembros de la familia Younger –especialmente en Lena, quien en más de una ocasión apelará a ellos ante sus hijos.

BENEATHA. Es que... la gente pregunta unas cosas tan locas. Parece que lo único que conocen de África es a Tarzán...

MAMÁ (*indignada*). ¿Y por qué debería yo saber nada de África?¹⁴⁴

BENEATHA. ¿Por qué das dinero en la iglesia para las misiones?

MAMÁ. Bueno, para ayudar a salvar gente.

BENEATHA. Quieres decir para salvarlos del paganismo...

MAMÁ (*inocentemente*). Sí.

BENEATHA. Me temo que de lo que necesitan salvarse más bien es de los británicos y los franceses.

Entra RUTH, triste, y se quita el abrigo con muy abatida. Las otras dos mujeres se giran para observarla.

RUTH (*decaída*). Bueno, por vuestras caras felices supongo que... ya lo sabéis.

BENEATHA. ¿Estás embarazada?

MAMÁ. Dios bendito, ojalá sea una niñita, de verdad. Travis debería tener una hermana¹⁴⁵.

¹⁴⁴ A través de esta conversación llena de humor entre Lena y Beneatha, Hansberry intenta denunciar lo poco que saben los afroamericanos sobre sus raíces africanas. Al igual que Lena, mucha gente parecía ignorar que la historia de su pueblo no comienza en los Estados Unidos con la esclavitud sino que se origina miles de años antes en África. Para Hansberry, así como para otros intelectuales afroamericanos, resultaba de extrema necesidad que la comunidad reconociera la importancia de sus raíces para que esto les devolviera la dignidad que durante siglos habían intentado arrebatarles. A día de hoy, siguen haciendo presión para que se eduque a los niños afroamericanos en la importancia cultural de las mismas, tanto de una forma más realista a través de la escuela como a través de la cultura popular, caso del personaje de cómic *Black Panther* (1966) o la muy exitosa película de ciencia ficción sobre el mismo que se estrenó en 2018.

¹⁴⁵ Lena es la representación de lo natural, las raíces, la familia. Para ella, un nuevo bebé –siempre que sea dentro del matrimonio– es una buena noticia, independientemente de la situación económica y cualquier otro factor. Un nuevo miembro en la familia significa que las raíces se hacen más fuertes y que la sangre Younger tiene un futuro más prometedor.

BENEATHA y RUTH le lanzan una mirada contrariada ante este entusiasmo tan de abuela.

BENEATHA. ¿De cuánto estás?

RUTH. Dos meses.

BENEATHA. ¿Fue buscado? Quiero decir, ¿lo habíais planeado o fue un accidente?

MAMÁ. ¿Qué sabes tú de planear o no planear?

BENEATHA. Oh, Mamá.

RUTH (*cansada*). Tiene 20 años, Lena.

BENEATHA. Ruth, ¿lo planeasteis?

RUTH. Ocúpate de tus propios asuntos.

BENEATHA. Esto es asunto mío... ¿Dónde va a vivir, en el tejado? (*Esta pregunta va seguida de un profundo silencio, dado que las tres mujeres reaccionan ante lo que significa.*) Joo... no quería decir eso, Ruth, de verdad. Joo, de verdad que no lo pienso. Creo... creo que es maravilloso.

RUTH (*sombría*). Maravilloso.

BENEATHA. Sí... de verdad. (*De repente, se oye un escándalo en la calle y va a la ventana a mirar.*)¹⁴⁶ ¿Qué narices está pasando ahí abajo? ¡Estos niños! (*Conforme abre la ventana se escucha más fuerte el griterío de los niños en la calle. Saca la*

¹⁴⁶ Toda la escena con la rata y Travis ha sido eliminada de algunas ediciones, donde directamente Ruth sufre un ataque de nervios provocado por la conversación con su suegra y su cuñada y Lena se la lleva a descansar.

cabeza para ver mejor y grita.) ¡TRAVIS! ¡TRAVIS! ¿¡QUÉ ES LO QUE ESTÁIS HACIENDO AHÍ ABAJO!? (Lo ve.) Oh, Señor, ¡están persiguiendo una rata!¹⁴⁷

RUTH *se cubre la cara con las manos y les da la espalda.*

MAMÁ (*enfadada*). Dile a ese jovenzuelo que suba aquí arriba, ¡pero ya!

BENEATHA. ¡TRAVIS!... ¡SUBE!... ¡PERO YA!

RUTH (*con la cara retorcida*). Persiguiendo una rata...

MAMÁ (*mirando a RUTH, preocupada*). ¿El doctor te ha dicho si todo va bien?

RUTH (*ausente*). Sí... ella me dijo que todo va a ir bien...

MAMÁ (*inmediatamente suspicaz*). “Ella”... ¿A qué doctor has ido?

RUTH *mira a MAMÁ como queriendo decir algo y MAMÁ abre la boca para hablar, pero justo en ese momento entra TRAVIS.*

TRAVIS (*emocionado y con muchas ganas de hablar, yendo directamente hacia su madre*). Mamá, tendrías que haber visto la rata... tan grande como un gato, ¡de verdad! (*Muestra un tamaño exagerado con las manos*). Jooo, la rata se estaba escapando y Bubber la acorraló con el talón y el portero, el señor Barnett, la cogió con un palo... y entonces la llevaron hasta una esquina y... ¡BAM! ¡BAM! ¡BAM!... y seguía saltando y sangrando... hay sangre de rata por toda la calle...

MAMÁ. Cállate ya... contando todas esas cosas tan horribles... (TRAVIS *observa, pasmado, a su madre*. BENEATHA *corre a apartarlo de su abuela y lo acompaña hasta la puerta*).

¹⁴⁷ Los niños jugando en la calle sin supervisión y enredándose en juegos peligrosos, violentos e inapropiados es un tema recurrente en la ficción cuando se muestra la infancia en el gueto. A Hansberry los conocimientos sobre este tipo de experiencias le vendrían de segunda mano, observando a los niños de su barrio jugando en la calle. Durante su vida en el gueto, sus padres le permitían salir a la puerta de casa a observar los juegos, pero no unirse a ellos.

BENEATHA. Sal otra vez a jugar... pero no con ratas. *(Lo empuja con cariño hacia el pasillo mientras el chico sigue intentando ver qué le ocurre a su madre).*

MAMÁ *(preocupada y encima de RUTH)*. Ruth, cielo... ¿qué te ocurre?... ¿estás enferma?

RUTH *tiene los puños cerrados delante de los muslos y se esfuerza mucho por ahogar un grito que parece estar ganando espacio dentro de ella.*

BENEATHA. ¿Qué le pasa, Mamá?

MAMÁ *(acariciando con sus dedos los hombros de RUTH para relajarla)*. No pasa nada. Las mujeres a veces se deprimen cuando están como ella. *(Hablando bajito, con seguridad, prontamente)* Ahora, relájate. Eso es... tumbate y ya está. No pienses en nada... en nada de nada...

RUTH. Estoy bien...

La mirada llorosa de RUTH se convierte en todo un ataque de sollozos. Suena el timbre.

BENEATHA. Oh, Dios mío. ¡Debe ser Asagai!

MAMÁ *(a RUTH)*. Vamos, cielo. Necesitas tumbarte y descansar un rato... luego te prepararé algo calentito. *(Salen. El peso de RUTH recae completamente sobre su suegra. BENEATHA, profundamente afectada, abre la puerta para dejar pasar a un hombre joven de aspecto bastante dramático que lleva consigo un paquete grande).*

ASAGAI. Hola, Alaiyo...

BENEATHA *(Sujetando la puerta para mantenerla abierta y contemplándolo con gran placer)*. Hola... *(Pausa larga.)* Bueno... entra. Y, por favor, disculpa el

desorden. Mi madre estaba muy disgustada con que dejara a nadie entrar aquí con la casa así.

ASAGAI (*entrando en la habitación*). Tú también pareces afectada... ¿ocurre algo?

BENEATHA (*aún en la puerta, ausente*). Sí... tenemos todos *guetismo agudo*. (*Sonríe y se acerca a él. Saca un cigarro y se sienta.*) Bueno... ¡siéntate! ¡No! ¡Espera! (*Quita el pulverizador de insecticida del sofá donde ella misma lo había dejado antes y vuelve a colocar los cojines en su sitio. Finalmente, se sienta sobre el brazo del sofá. Él se sienta*). Entonces, ¿qué tal Canadá?

ASAGAI (*sofisticado*). Canadiense.

BENEATHA (*mirándolo*). Asagai, estoy encantada de que hayas vuelto.

ASAGAI (*mirándola también*). ¿De verdad?

BENEATHA. Sí... mucho.

ASAGAI. Bueno, también te encantó que me fuera. ¿Qué ha ocurrido?

BENEATHA. Te fuiste.¹⁴⁸

ASAGAI. Ahhhhh.

BENEATHA. Antes... querías ir demasiado en serio demasiado pronto.

ASAGAI. ¿Cuánto tiempo necesita uno para saber lo que siente?

¹⁴⁸ La indecisión, cambio de parecer y ese “tira y afloja” con el que Beneatha se relaciona con Asagai podría estar inspirado en la relación de la propia Hansberry con el que se convertiría en su esposo, Robert Nemiroff. Como hemos explicado anteriormente, la autora, a pesar de que disfrutaba mucho de la presencia de Nemiroff, tardaría bastante tanto en aceptar tener una relación seria con él como en reconocerse enamorada. Por su parte, Nemiroff siempre pareció tenerlo más claro.

BENEATHA (*frenando esta conversación concreta. Presiona sus manos una contra la otra. Con un deliberado gesto infantil.*) ¿Qué me has traído?

ASAGAI (*dándole el paquete*). Ábrelo y verás.

BENEATHA (*abriendo el paquete con impaciencia y sacando algunos discos y ropa típica de las mujeres nigerianas*). ¡Oh, Asagai!... ¡Me lo has comprado! ¡Qué bonita... y los discos también! (*Coge la ropa y corre hacia el espejo con ella. Las sostiene en alto frente al espejo*).

ASAGAI (*yendo hacia ella, ante el espejo*). Tendré que enseñarte cómo hay que ponérsela. (*Le acomoda las telas durante un momento y se aleja un poco para mirarla*). Ah...*oh-pay-gay-day, oh-gbah-mu-shay* (*son exclamaciones de admiración en Yoruba*)¹⁴⁹. Sabes llevarlo muy bien... muy bien... a pesar del pelo mutilado.¹⁵⁰

BENEATHA (*girándose de forma repentina*). El pelo... ¿qué le pasa a mi pelo?

ASAGAI (*se encoge de hombros*). ¿Naciste con el pelo así?

BENEATHA (*llevándose la mano al pelo y tocándoselo*). No... por supuesto que no.

Vuelve a mirarse en el espejo, afectada.

ASAGAI (*sonriendo*). ¿Cómo, entonces?

¹⁴⁹ Idioma propio de la etnia Yoruba, nativa de la zona oeste de África. Tradicionalmente se hablaba en Nigeria, Benin, Ghana y Togo, pero hoy día tiene presencia también en los Estados Unidos, Canadá, Brasil y Cuba.

¹⁵⁰ A pesar de que Asagai era el personaje favorito de la autora y de que instruye en muchas ocasiones a la soñadora Beneatha sobre la realidad africana y política, no podemos obviar la actitud paternalista que en ocasiones muestra hacia ella o algunos mensajes pasivo-agresivos como este último. Mediante un tono suave y rodeado de halagos, intenta hacer que Beneatha se sienta avergonzada por, al fin y al cabo, llevar el pelo de la forma en la que la gran mayoría de mujeres afroamericanas lo llevaban en esa época, la única forma en la que seguramente Beneatha piensa que una mujer puede llevar el pelo. Mediante las ropas nigerianas, la música y los comentarios sobre el pelo, Asagai está instruyendo a Beneatha sobre África, tal como ella, oímos más tarde, le solicitó. Pero, a la vez, intenta transformarla en el modelo de mujer negra que, él opina, es el único aceptable: la de Nigeria.

BENEATHA. Lo sabes perfectamente... tan rizado como el tuyo... así.

ASAGAI. ¿Y te parece feo?

BENEATHA (*rápidamente*). Oh, no... feo no... (*más despacio, a modo de disculpa*) pero es tan difícil de manejar cuando lo llevas, bueno... sin tratar.

ASAGAI. ¿Y para eso, para hacerlo más fácil, lo mutilas cada semana?

BENEATHA. ¡No es una mutilación!

ASAGAI (*riéndose fuertemente ante su seriedad*). Oh... ¡por favor! Solo te estoy tomando el pelo porque siempre te tomas muy serio todas estas cosas. (*Se aleja de ella y cruza los brazos sobre el pecho mientras observa cómo ella se toquetea el pelo y frunce el ceño frente al espejo.*) ¿Recuerdas la primera vez que te me acercaste en la facultad? (*Se ríe.*) Viniste hacia mí y dijiste... y pensé que eras la cosita más seria que había visto nunca... Dijiste: (*imitándola*) “Señor Asagai... tengo muchas ganas de hablar con usted. Sobre África. ¿Sabe, Señor Asagai? ¡Estoy buscando mi identidad!”

ASAGAI *se ríe.*

BENEATHA (*girándose hacia él, sin reírse*). Sí...

La cara de la chica muestra incredulidad. Está profundamente afectada.

ASAGAI (*sin dejar de bromear, toma la cara de la chica entre sus manos y la pone de perfil*). Bueno... es cierto que este no es tanto el perfil de una reina de Hollywood como, quizás, el de una reina del Nilo... (*Un falso gesto de conclusión para quitarle importancia.*) Pero, ¿qué más da? El asimilacionismo es tan popular en tu país...

BENEATHA (*dándose la vuelta, de forma apasionada y brusca*). ¡No soy una asimilacionista!

ASAGAI (*la protesta se queda en el ambiente un rato y ASAGAI observa a la chica. La risa va desvaneciéndose*). Tan seria... (*Pausa*). Entonces, ¿te gusta la ropa? Debes cuidarla muy bien... Es del armario personal de mi hermana¹⁵¹.

BENEATHA (*con incredulidad*). Tú... ¿mandaste que te lo enviaran desde tu casa, tan lejos... para mí?

ASAGAI (*seductor*). Por ti... haría mucho más... Bueno, para esto vine. Debo irme.

BENEATHA. ¿Me llamarás el lunes?

ASAGAI. Sí... Tenemos mucho que hablar. De eso de tu identidad, y del tiempo, y todo lo demás.

BENEATHA. ¿El tiempo?

ASAGAI. Sí. Sobre cuánto tiempo necesita uno para saber lo que siente.

BENEATHA. ¡¿Ves?! Nunca has entendido que entre un hombre y una mujer pueden existir muchos tipos de sentimientos distintos... o, al menos, así debería ser.

ASAGAI (*negando con la cabeza, pero con amabilidad*). No. Entre un hombre y una mujer solo se necesita un tipo de sentimiento. Yo lo tengo por ti... incluso ahora... en este preciso momento...

BENEATHA. Lo sé... y, por sí mismo, no servirá de nada. Lo puedo encontrar en cualquier otro sitio.

¹⁵¹ En un intento de volver a ganarse la simpatía de Beneatha, Asagai vuelve de nuevo al regalo y recalca mediante el pleonasma “armario personal” lo especial que es el regalo.

ASAGAI. Debería ser suficiente para una mujer.

BENEATHA. Lo sé... porque eso es lo que dicen las novelas que escriben los hombres. Pero no es así. Venga, riéte, pero no estoy interesada en ser la aventura americana de nadie o... (*desquitándose como mujer*) ¡una más! (ASAGAI *ha estallado de la risa de nuevo.*) Muy divertido, ¿¡verdad!?

ASAGAI. Cada chica americana que he conocido me ha dicho exactamente lo mismo. Blanca, negra... en esto sois todas iguales. ¡Y también el mismo discursito!

BENEATHA (*enfadada*). ¡Puaj, puaj, puaj!

ASAGAI. Así es como te queda claro que las mujeres más liberadas del mundo no están liberadas en absoluto¹⁵². ¡Hablaís demasiado del tema!

Entra MAMÁ, que adopta inmediatamente sus mejores modales ante la presencia de un invitado.

BENEATHA. Oh, Mamá... este es el señor Asagai.

MAMÁ. Encantada de conocerle.

ASAGAI (*máxima educación ante una persona mayor*). ¡Encantado de conocerle, señora Younger! Por favor, perdóneme por venir un sábado a una hora tan mala.

MAMÁ. Bueno, es más que bienvenido. Solo espero que entienda que nuestra casa no tiene siempre este aspecto. (*Con ganas de cháchara:*) Debe venir otro día. Me encantaría oír cosas sobre (*no está segura del nombre*)... su país. Me parece tan triste que lo único que nuestros negros americanos sepan de África sea Tarzán y esas cosas. Y

¹⁵² Tanto el machismo como la manipulación de Asagai son muy evidentes en esta frase. Intenta jugar la carta de la liberación de la mujer y del feminismo para convencer a Beneatha de que ceda a aquello que él quiere. Confunde la liberación de la mujer con que esta esté siempre dispuesta a mantener relaciones sexuales cada vez que al hombre se le antoja.

todo ese dinero que donan a la iglesia, cuando lo que deberían hacer es ayudarlos a echar a los franceses e ingleses esos que os han quitado vuestras tierras.

La madre lanza una mirada de superioridad a su hija una vez que ha terminado de recitar el discurso.

ASAGAI (*de piedra ante esta muestra de apoyo tan repentina como sumamente inconexa*). Sí...sí...

MAMÁ (*de repente le sonríe, se relaja y le da un repaso con la mirada*).
¿Cuántas millas hay desde aquí hasta su país?

ASAGAI. Muchas miles.

MAMÁ (*mirándole de la misma forma que haría con WALTER*). Estoy segura de que no se está cuidando ni la mitad de lo que debería, estando además tan lejos de su madre. Creo que debería venir por aquí de vez en cuando a comer un buen plato casero...

ASAGAI (*emocionado*). Gracias. Muchas gracias. (*Se quedan en silencio, y a continuación:*) Bueno... debo irme. Te llamaré el lunes, Alaiyo.

MAMÁ. ¿Qué te ha llamado?

ASAGAI. Oh... “Alaiyo”. Espero que no le moleste. Es lo que vosotros llamaríais un apodo, creo. Es una palabra en yoruba. Yo soy yoruba.

MAMÁ (*mirando a BENEATHA*). Creía... creía que era de... (*indecisa*)

ASAGAI (*entendiendo la situación*)¹⁵³. Nigeria es mi país. Yoruba es mi origen tribal.

¹⁵³ Seguramente esta no es la primera vez que Asagai observa confusión en un estadounidense cuando les

BENEATHA. No nos has dicho lo que significa Alaiyo. Hasta donde yo sé, bien podrías estar llamándome “pequeña idiota” o algo así...

ASAGAI. Bueno... a ver... no sé muy bien cómo explicarlo... El sentido de una cosa puede ser muy diferente cuando cambias de idioma.

BENEATHA. Estás yéndote por la tangente.

ASAGAI. No... de verdad que es difícil... (*pensando*) Significa... significa “aquella para quien el pan... la comida... no es suficiente”. (*Mira a BENEATHA.*) ¿Te vale eso?

BENEATHA (*entendiéndelo, en voz baja*). Gracias.

MAMÁ (*llevando la mirada del uno a la otra sin entender nada*). Bien... es bonito... Debe venir a vernos otra vez, señor...

ASAGAI. A-sa-gai...

MAMÁ. Sí... venga otra vez.

ASAGAI. Hasta luego.

Sale.

MAMÁ (*tras la salida*). Señor, ¡vaya cosa bonita que acaba de salir! (*A su hija, con mordacidad:*) Sí, supongo que ahora sé por qué últimamente hemos andado tan interesadas por África por aquí. ¡Misioneros! ¡Mi tía Menganita!

Sale.

BENEATHA. Oh, Mamá...

Coge el vestido nigeriano y de nuevo lo sostiene frente a sí ante el espejo. Se pone el tocado sin mucho cuidado. Entonces se fija de nuevo en el pelo, lo agarra, se recoloca el tocado y frunce el ceño. Empieza a contonearse frente al espejo tal como imagina que hacen las mujeres nigerianas. TRAVIS entra y la observa.

TRAVIS. ¿Qué te pasa, chica? ¿Te está dando un patatús?

BENEATHA. Cierra el pico.

Se quita el tocado y se mira en el espejo. Se agarra el pelo de nuevo y entorna los ojos como imaginando algo. Entonces, de repente, coge el chubasquero y el pañuelo y se prepara rápidamente para salir.

MAMÁ (*volviendo a entrar*). Está descansando. Travis, nene, corre a la casa de al lado y pídele a la señora Johnson que, por favor, me dé un poco de detergente. Este bote está más vacío que el cántaro de Jacob¹⁵⁴.

TRAVIS. Acabo de llegar.

MAMÁ. Haz lo que se te ha dicho. (*El niño sale y MAMÁ mira a su hija.*) ¿A dónde vas?

BENEATHA (*parándose junto a la puerta*). ¡A convertirme en una reina del Nilo!

Sale rodeada de un sorprendente y glorioso resplandor. RUTH aparece en la puerta del dormitorio.

¹⁵⁴ Hace referencia a un pasaje de la Biblia en el que una mujer va a un pozo a por agua con la que llenar su caldero. Se encuentra con Jesús y este le dice que, si cree en Dios, en su vida no solo tendrá agua con la que saciar su sed física, sino también “agua viva” con la que saciar su espíritu. Como ya hemos explicado antes, hay bastantes alusiones religiosas en la obra. Durante mucho tiempo, la iglesia era el único lugar en el que se permitían las reuniones de afroamericanos. Además de ser un lugar religioso, actuaba como espacio de encuentro, y fue allí donde se forjaron importantes movimientos políticos y sociales además de algunos de los géneros musicales más populares. Debido a todo ello, la religión ha tenido –y en muchos casos aún tiene– una gran importancia dentro de la comunidad afroamericana. Muchos afroamericanos no sabían leer, pero podían recitar de memoria los textos sagrados.

MAMÁ. ¿Quién te ha dicho que te levantes?

RUTH. No me pasa nada para estar tumbada en la cama. ¿A dónde ha ido Bennie?

MAMÁ (*tamborileando con los dedos*). Por lo que he entendido... a Egipto.
(RUTH *se queda mirándola*.) ¿Qué hora es ya?

RUTH. Las diez y veinte. Y el cartero va a tocar ese timbre esta mañana igual que ha hecho cada mañana durante los últimos tropecientos años.

TRAVIS *entra con el bote de detergente*.

TRAVIS. Me ha dicho que te diga que no le queda mucho.

MAMÁ (*enfadada*). Señor, ¡algunas que podría nombrar son del puño cerrado!
(*A su nieto:*) Anota dos botes de detergente en la lista que hay ahí. ¡Si queda tan poco, desde luego no quiero que se me vaya a olvidar comprarle uno!

RUTH. Lena, quizás sea verdad que a la mujer no le queda mucho...

MAMÁ (*sin escuchar*). ¡Con toda la levadura que le he prestado durante estos años, podría haber montado una panadería!

Suena el timbre de forma repentina e intensa. Se interrumpe la conversación y los tres se quedan de piedra, serios y en silencio. A pesar de todas las conversaciones y distracciones que han surgido a lo largo de la mañana, esto es lo que han estado esperando, incluso TRAVIS, que ahora mira de su madre a su abuela compulsivamente. RUTH es la primera que espabila.

RUTH (*a TRAVIS*). ¡Ve abajo, chico!

TRAVIS *espabila de golpe y vuela a por el correo*.

MAMÁ (*con los ojos abiertos de par en par y la mano en el pecho*). ¿Quieres decir que ha llegado de verdad?

RUTH (*emocionada*). ¡Oh, doña Lena!

MAMÁ (*recomponiéndose*). Bueno... no sé qué es lo que nos ha puesto tan nerviosos. Hace meses que sabemos que vendría.

RUTH. Es muy distinto saber que va a venir a poder tenerlo en tus manos... un trozo de papel que vale 10.000 dólares... (TRAVIS *irrumpe en la habitación. Lleva el sobre agarrado con las manos y elevado sobre la cabeza, como un pequeño bailarín. Está sin aliento y le resplandece la cara. Va hacia su abuela despacio, con repentino aire ceremonial, y le deja la carta sobre las manos. Ella la acepta y luego se queda quieta, mirándola*). ¡Venga! ¡Ábrela! ¡Dios bendito, ojalá Walter Lee estuviera aquí!

TRAVIS. ¡Ábrela, abuela!

MAMÁ (*mirándolo fijamente*). Tranquilizaos. No es más que un cheque.

RUTH. Ábrela...

MAMÁ (*sin quitarle la vista*). Venga, no hagáis el tonto... Nunca hemos sido el tipo de gente que hace locuras por el dinero.

RUTH (*rápidamente*). Es que nunca lo hemos tenido... ¡Ábrela!

MAMÁ *finalmente rasga el sobre con ganas y saca un trozo muy fino de papel azul. Lo inspecciona con cuidado. El chico y su madre lo estudian extasiados por detrás de su hombro.*

MAMÁ. ¡Travis! (*Cuenta la cifra dubitativamente.*) ¿Es el número de ceros que tiene que ser?

TRAVIS. Sííí... 10.000 dólares. Joooo, abuela, eres rica.

MAMÁ (*aleja el cheque de sí, sin dejar de mirarlo. Despacio, la expresión de la cara se le serena, dando paso a otra de tristeza.*) 10.000 dólares. (*Se lo da a RUTH.*) Ponlo por ahí, Ruth. (*No mira a RUTH. Sus ojos parecen estar viendo algo, en algún lugar muy lejano.*) 10.000 dólares te dan. 10.000 dólares¹⁵⁵.

TRAVIS (*a su madre, con sinceridad*). ¿Qué le ocurre a la abuela? ¿No quiere ser rica?

RUTH (*ausente*). Vete fuera a jugar, nene. (*TRAVIS sale. MAMÁ comienza a secar los platos distraídamente, tarareando una canción, pero solo para sí misma. RUTH se gira hacia ella y le habla con una exasperación condescendiente*). Al final has terminado disgustándote.

MAMÁ (*sin mirarla*). Supongo que si no fuese por vosotros... me libraría de ese dinero, o se lo daría a la iglesia, no sé.

RUTH. Pero bueno, ¿qué forma de hablar es esa! El señor Younger se volvería completamente loco si te escuchara decir esas tonterías.

MAMÁ (*reflexionando, pero sin mirarla*). Sí... desde luego que sí. (*Suspirando:*) Necesitamos ese dinero para muchas cosas, es cierto. (*Se para y se gira hasta quedarse mirando fijamente a su nuera. RUTH evita su mirada y MAMÁ se seca las manos, resuelta a zanjar el asunto. Se dirige a RUTH con firmeza.*) ¿A dónde fuiste hoy, chica?

¹⁵⁵ A pesar de lo mucho que lo necesitan y de que es dinero que su esposo consiguió trabajando duramente, Lena actúa como si fuera un pecado haberlo recibido. En la escena anterior regañaba a Beneatha por mostrar desprecio hacia los ricos simplemente por serlo. Sin embargo, tener en su poder una gran suma de dinero –aunque nada comparado con lo que tienen los Murchison, por ejemplo– le hace sentir incómoda, casi podríamos decir que sucia. Esto podría deberse a dos factores: por una parte, sus profundas creencias religiosas y morales le hacen dudar sobre si es aceptable a ojos de Dios; por otra parte, no puede olvidar que su marido sacrificó su vida para que ellos pudieran tener esa suma de dinero.

RUTH. Al médico.

MAMÁ (*con impaciencia*). Venga, Ruth... no me vengas con esas. El viejo Dr. Jones es bastante raro a su manera, pero no hay nada en él que haga que nadie patine y lo llame “ella”... como hiciste tú esta mañana.

RUTH. Bueno, pues eso fue lo que pasó... tuve un lapsus.

MAMÁ. Fuiste a ver a esa mujer, ¿verdad?

RUTH (*a la defensiva, pero delatándose*). ¿De qué mujer hablas?

MAMÁ (*enfadada*). De esa mujer que...

WALTER *entra muy emocionado*.

WALTER. ¿Llegó?

MAMÁ (*pausadamente*). ¿Puedes saludar de forma cristiana antes de ponerte a preguntar por el dinero?

WALTER (*a RUTH*). ¿Llegó? (*RUTH desdobra el cheque y lo pone, serena, delante de él. A la vez que lo observa, se encuentra sumida en sus propios pensamientos. WALTER se sienta, lo agarra, lo mira de cerca y cuenta los ceros*.) 10.000 dólares... (*Se gira de forma repentina, se dirige frenético a su madre y saca algunos papeles del bolsillo de la camisa*.) Mamá... mira. El viejo Willy Harris lo ha puesto todo por escrito...

MAMÁ. Hijo, creo que debes hablar con tu esposa... Saldré y os dejaré solos si queréis...

WALTER. Puedo hablar con ella luego. Mamá, mira...

MAMÁ. Hijo...

WALTER. ¡¿PUEDE ALGUIEN ESCUCHARME HOY, POR FAVOR?!

MAMÁ (*tranquila*). No permito que se grite en esta casa, Walter Lee, y lo sabes. (WALTER *las mira frustrado y trata de comenzar a hablar varias veces.*) Y no vamos a invertir nada en ninguna licorería.

WALTER. Pero, Mamá, ni siquiera lo has mirado.

MAMÁ. No tengo intención de volver a hablar de ese asunto.

Pausa larga.

WALTER. ¿Ni siquiera lo has mirado pero dices que no tienes intenciones de hablar más de ello? Ni siquiera lo has mirado pero *tú* has decidido... (*Triturando los papeles:*) Bueno, pues cuéntaselo esta noche a mi hijo cuando lo mandes a acostarse en el sofá de la sala de estar... (*Girándose hacia MAMÁ y hablándole directamente a ella.*) Sí... y díselo a mi mujer, Mamá, mañana cuando tenga que salir a cuidar de los hijos de otros. Y dímelo a mí, Mamá, cada vez que necesitemos unas cortinas nuevas y tenga que verte a *ti* ir a trabajar a la cocina de alguien. Sí, ¿entonces me lo dices!¹⁵⁶

WALTER *inicia el mutis.*

RUTH. ¿A dónde vas?

WALTER. ¡Me voy!

RUTH. ¿A dónde?

WALTER. Fuera de aquí, a donde sea...

RUTH (*cogiendo el abrigo*). Voy contigo.

¹⁵⁶ Esta intervención de Walter Lee demuestra que, contrariamente a lo que en ocasiones se ha sugerido, sus deseos de prosperidad no están basados en un ansia de dinero, reconocimiento y poder, sino más bien en dejar atrás el sentimiento de culpabilidad con el que vive y poder dar a su familia una vida más agradable y digna.

WALTER. ¡No quiero que vengas!

RUTH. Tengo que hablar contigo de una cosa, Walter.

WALTER. Me da igual.

MAMÁ (*aún calmada*). Walter Lee... (*Espera hasta que él finalmente se gira y la mira.*) Siéntate.

WALTER. Soy un hombre adulto, Mamá.

MAMÁ. Nadie dice que no lo seas. Pero todavía estás en mi casa y en mi presencia. Siempre que sea así... le hablarás a tu mujer civilizadamente. Venga, siéntate.

RUTH (*de pronto*). Oh, ¡déjalo que salga y beba hasta reventar! ¡Me da ganas de vomitar! (*Le lanza el abrigo y sale hacia el dormitorio*).

WALTER (*lanzándole el abrigo de forma agresiva*). ¡Y tú a mí, nena! (*Ella cierra dando un portazo.*) Mi mayor error...

MAMÁ (*aún calmada*). Walter, ¿qué te ocurre?

WALTER. ¿Qué me ocurre? ¡Nada!

MAMÁ. Sí, hay algo. Algo te está devorando y volviéndote loco. Algo que no tiene que ver con que no te haya dado el dinero. Estos años he ido viendo que algo te pasaba. Te pones nervioso y parece que se te van a saltar los ojos... (*WALTER da un respingo al oír estas palabras.*) ¡He dicho que te sientes ahí! ¡Estoy hablando contigo!¹⁵⁷

¹⁵⁷ Una de las características de la obra que más se criticó tras su estreno fue que parecía que no tenía un protagonista principal, sino que dicho rol estaba repartido entre Lena y Walter. Como ya hemos mencionado antes, esto creó ciertas tensiones entre McNeil y Poitier, los actores que los interpretaban. Poitier, ya considerado una estrella, opinaba que Lena le hacía sombra a Walter y para intentar defender

WALTER. Mamá... lo último que necesito hoy es que me agobies.

MAMÁ. Está llegando el momento en el que parece que siempre hay algo que te tiene en un sinvivir. Pero si alguien te pregunta qué te ocurre, te pones a gritarle, huyes de esta casa y te vas por ahí a beber. Walter Lee, no se puede vivir así. Ruth es una chica buena y paciente... a su forma, pero lo tuyo pasa de la raya. Chico, no cometas el error de alejar de ti a esa chica.

WALTER. ¿Por qué? ¿Qué hace por mí?

MAMÁ. Te quiere.

WALTER. Mamá, voy a salir. Quiero ir a algún sitio y estar solo.

MAMÁ. Siento lo de la licorería, hijo. Es que simplemente no era lo que debíamos hacer. Eso es lo que te quiero decir sobre...

WALTER. Tengo que salir, Mamá.

Se levanta.

MAMÁ. Es peligroso, hijo.

WALTER. ¿Qué es peligroso?

MAMÁ. Cuando un hombre tiene que salir de su casa a buscar paz.

WALTER (*a modo de súplica*). Entonces, ¿por qué no puede haber nunca paz en esta casa entonces?¹⁵⁸

MAMÁ. ¿Lo has encontrado en otra casa?

su personaje se esforzaba especialmente en añadir intensidad a las escenas en las que ambos estaban presentes. Por su parte, Hansberry siempre declaró que no era algo que ella hubiera buscado, sino que surgió así a medida que iba escribiendo. Esto hace que las escenas en las que Lena y Walter discuten sean algunas de las más desgarradoras y emotivas, ya que, como la propia autora declaraba, “the dual protagonists provide creative tensión throughout the entire play” (Hansberry, “Willy Loman”, p 7-8).

¹⁵⁸ El doble “entonces” o “then” se encuentra en la obra original y se ha respetado.

WALTER. ¡No! ¡No hay ninguna mujer! ¿Por qué las mujeres siempre piensan que hay alguna mujer por ahí cuando un hombre está preocupado? (*Coge el cheque.*) ¿Sabes lo que este dinero significa para mí? ¿Sabes lo que este dinero puede hacer por nosotros? (*Lo suelta.*) Mamá... mamá... quiero tantas cosas...

MAMÁ. Sí, hijo...

WALTER. Quiero tantas cosas que me están haciendo perder la cabeza... Mamá, ¡mírame!

MAMÁ. Te estoy mirando. Eres un chico guapo. Tienes trabajo, una buena esposa, un buen hijo y...

WALTER. Un trabajo. (*La mira.*) Mamá, ¿un trabajo? Me paso el día abriendo y cerrando puertas de coches. Llevo a un hombre en su limusina de aquí para allá y digo: “sí, señor”, “no, señor”, “muy bien, señor”, “¿quiere que le lleve por el paseo, señor?” Mamá, eso no es un trabajo en absoluto... no es nada. (*En voz muy baja.*) Mamá, no sé si puedo hacer que lo entiendas.

MAMÁ. ¿Entender el qué, nene?

WALTER (*en voz baja*). A veces es como si pudiera ver el futuro desplegándose delante de mí... tan claro como el agua. El futuro, Mamá. Flotando ahí, al filo de mis días. Esperándome... un espacio grande que se despliega... y en el que no hay nada. Ahí está, esperándome. Pero no tiene por qué ser así. (*Pausa. Se arrodilla junto a su silla.*) Mamá... a veces cuando voy al centro y paso junto a esos restaurantes tan sensacionales y que parecen tan tranquilos, donde los chicos blancos se sientan a

relajarse y charlar de cosas... ahí sentados haciendo tratos que valen millones de dólares... a veces veo tipos que no parecen mucho más mayores que yo¹⁵⁹...

MAMÁ. Hijo, ¿cómo puede ser que hables tanto de dinero?

WALTER (*muy apasionadamente*). Porque así es la vida, Mamá.

MAMÁ (*en voz baja*). Oh... (*en voz muy baja*:) Así que ahora la vida es eso. El dinero es la vida. Hubo una vez en la que la libertad era la vida; ahora lo es el dinero. Supongo que es verdad que el mundo cambia¹⁶⁰...

WALTER. ¡No! Siempre fue el dinero, Mamá. Pero no lo sabíamos.

MAMÁ. No... algo ha cambiado. (*Lo mira.*) Os pasa algo nuevo, chico. En mi época nuestras preocupaciones eran que no nos lincharan y llegar al Norte, si podíamos. También cómo sobrevivir y aún mantener una pizca de dignidad... Ahora, ahí estáis tú y Beneatha... hablando de cosas en las que nosotros casi que ni habíamos pensado, yo y tu papá. No estáis satisfechos ni orgullosos de nada de lo que hemos hecho. Quiero decir... que tenáis un hogar, que os mantuvimos a salvo hasta que fuisteis mayores, que no tenéis que viajar en la parte trasera de la camioneta de nadie... Sois mis hijos, pero parece que no tenemos nada en común.

¹⁵⁹ Es la trampa del “sueño americano”. Walter ha crecido en un país que no cesa de repetir a los hombres que todo el éxito y las riquezas están al alcance de la mano, tal como dice Walter, esperándolos. Lo hacen parecer tan fácil que cuando alguien no consigue triunfar en los negocios acaba por sentirse un fracasado ante la falsa idea de que todos los demás que lo han intentado lo han conseguido. En el caso de Walter se añade la dificultad de que está intentando alcanzar una versión del “sueño americano” para blancos, siendo él de color.

¹⁶⁰ Lena no consigue ver que realmente no ha cambiado nada, o casi nada. Lo que Walter y Beneatha buscan es seguir mejorando sus vidas, seguir dando pasos hacia una sociedad más igualitaria, más libre, tal como en su día hicieron ella y su marido cuando huyeron del Sur. Lena y Walter padre lucharon por salir del sistema opresivo que tanto daño les hacía y lo cambiaron por uno mejor. Walter y Beneatha nacieron en este sistema “mejor” que, sin embargo, les sigue oprimiendo y por ello luchan por conseguir romper una nueva barrera, tal como en su día hicieron sus padres. Travis y su futuro hermano heredarán esta sociedad que gente como Walter y Beneatha están creando, y tendrán que luchar por romper una nueva barrera en la que quizá la generación anterior ni había pensado.

WALTER (*un tamborileo largo. Le da una palmadita en la mano y se levanta*). Es que no lo entiendes, Mamá, no lo entiendes¹⁶¹.

MAMÁ. Hijo, ¿sabes que tu mujer está esperando otro bebé? (WALTER *se pone en pie, petrificado, y asimila lo que su madre ha dicho*.) De eso quería hablarte. (WALTER *se sienta en la silla*.) No soy quién para decírtelo, pero debes saberlo. (*Espera*.) Creo que Ruth está pensando en deshacerse de ese niño.

WALTER (*comenzando a entenderlo*). No... no... Ruth no haría eso.

MAMÁ. Cuando el mundo se vuelve lo suficientemente feo, una mujer hace cualquier cosa por su familia¹⁶². La parte de ella que ya existe.

WALTER. Si crees a Ruth capaz de eso, Mamá, es que no la conoces.

RUTH *abre la puerta del dormitorio y se queda allí, débil*.

RUTH (*derrotada*). Sí, lo haría, Walter. (*Pausa*.) Le he dado un anticipo de cinco dólares.

Se hace un silencio total mientras el hombre mira a su mujer y la madre mira a su hijo.

MAMÁ (*inmediatamente*). Bueno... (*severa*:) Bueno, hijo. Estoy esperando a que digas algo... (*Espera*.) Estoy esperando oírte hablar como hijo de tu padre. Sé el hombre que él era...¹⁶³ (*Pausa. Hay un silencio estridente*.) Tu esposa dice que va a

¹⁶¹ Estas frases, junto al gesto cariñoso –a la vez que finalizador– de darle una palmadita en la mano nos muestran que Walter no está enfadado por la reacción de su madre. Simplemente ahora ve de forma muy clara que su madre es incapaz de entender aquello que él intenta transmitirle. El gesto y las palabras marcan que Walter se da por vencido, convencido de que cualquier intento de hacer a Lena entender la situación es en vano.

¹⁶² El personaje de Lena se caracteriza por ser uno de los que más sorprenden y rompen con estereotipos en la obra. El que una mujer mayor, tradicional y religiosa como ella parezca entender perfectamente lo que hay detrás de las intenciones de Ruth –a pesar de no estar de acuerdo con la medida– es una muestra más de lo complejo del personaje.

¹⁶³ A pesar de que no dudamos de la calidad humana de Walter padre, se observa que es posible que la

destruir a tu hijo. Y estoy esperando oírte hablar como lo haría él y decirle que somos el tipo de gente que da vida a los niños, no de la que los destruyen. (*Se levanta.*) Estoy esperando verte levantarte y parecerte a tu padre y decirle que la pobreza ya se nos llevó a un hijo¹⁶⁴ y que de ninguna forma se va a llevar a otro... Estoy esperando.

WALTER. Ruth... (*No puede decir nada*).

MAMÁ. ¡Si eres hijo mío, díselo! (WALTER *coge las llaves, el abrigo y se marcha. Lena le sigue, con rencor.*) Eres... eres una desgracia para la memoria de tu padre ¡Que alguien me traiga mi sombrero!

Telón.

familia haya caído en la tan común idealización del ser querido muerto. En un momento de la obra la misma Lena ha compartido cierta información sobre su difunto marido que nos hace darnos cuenta de que Walter padre distaba mucho de ser perfecto. Sin embargo, en los momentos difíciles, Lena presiona a Walter no solo para que se comporte como su padre, sino para que sea su propio padre.

¹⁶⁴ Se está refiriendo al pequeño Claude, el hijo que perdieron Lena y su marido. En ningún momento de la obra se nos informa sobre qué le ocurrió exactamente, pero de esta intervención de Lena deducimos que su muerte podría haberse evitado si la familia hubiera disfrutado de una mejor situación económica.

ACTO SEGUNDO

ESCENA UNO

Fecha: Ese mismo día, más tarde.

Al alzarse el telón, RUTH está planchando de nuevo. Tiene la radio encendida. Inmediatamente se abre la puerta del dormitorio de BENEATHA. RUTH se queda boquiabierta y suelta la plancha, fascinada.

RUTH: ¡¿Qué tenemos aquí esta noche?!

BENEATHA (*cruza el umbral con gran solemnidad para que podamos verla completamente ataviada con la ropa que le ha traído ASAGAI*). Lo que estás viendo es lo que llevaría una mujer nigeriana que quiera estar muy elegante. (*Desfila para RUTH. Lleva el pelo completamente cubierto por el tocado. Se abanica, coqueta, con un ornamentado abanico asiático*¹⁶⁵, *pareciéndose por error más a Butterfly*¹⁶⁶ *que a cualquier nigeriana que haya existido jamás.*) ¿No es bonito? (*Desfila hasta la radio y, con un ademán arrogante, apaga la bella música de blues que estaba sonando.*) ¡Basta ya de tanta basura asimilacionista!¹⁶⁷ (*RUTH la sigue todo el tiempo con la mirada*

¹⁶⁵ Este detalle humorístico nos recuerda que la rapidez tan exagerada con la que Beneatha intenta abrazar sus raíces africanas (que ni tan siquiera sabe si son nigerianas) es tan radical como aquellos fervores que sentía por los diferentes hobbies que poco después abandonó. Su obsesión por convertirse en una experta en la cultura africana –sin darse suficiente tiempo para aprender– la hacen caer en errores como este, mezclando diferentes aspectos de diferentes culturas que lo único que tienen en común es que le parecen exóticas y misteriosas.

¹⁶⁶ Referencia al personaje que popularizó Giacomo Puccini basado en la historia corta *Madame Butterfly* (1898), de John Luther Long.

¹⁶⁷ Es irónico que tilde de basura asimilacionista al blues, uno de los tipos de música más emblemáticos creado por los negros estadounidenses y que se estima que data de la década de los 60 del siglo XIX, para favorecer una música que, aunque pueda estar conectada con sus raíces, no deja de ser extranjera.

*mientras se dirige al fonógrafo, pone un disco, se gira y espera de forma ceremoniosa a que empiece a sonar la música. Entonces, con un grito:) ¡OCOMOGOSIAY!*¹⁶⁸

RUTH *da un respingo. La música es una bonita melodía nigeriana.*
BENEATHA *escucha embelesada y con la mirada ausente, “de vuelta al pasado”.*
Comienza a bailar. RUTH está perpleja.

RUTH. ¿Qué clase de baile es ese?

BENEATHA. Un baile popular.

RUTH (*Pearl Bailey*)¹⁶⁹. ¿Qué tipo de gente popular hace eso, cielo?

BENEATHA. Es de Nigeria. Es un baile de bienvenida.

RUTH. ¿A quién estás dando la bienvenida?

BENEATHA. A los hombres que vuelven a la aldea.

RUTH. ¿Dónde han estado?

BENEATHA. ¿Y yo qué sé? Por ahí, cazando o algo¹⁷⁰. Da igual, ya vuelven...

RUTH. Bueno, eso está bien.

BENEATHA (*a la vez que el disco*)

Alundi, alundi

Alundi alunya

¹⁶⁸ Grito triunfal de batalla. Se cree que puede ser una combinación del yoruba, zulú y swahili.

¹⁶⁹ Pearl Mae Bailey (1918-1990) fue una actriz y cantante afroamericana muy popular por su sentido del humor inteligente y con ciertas notas de picardía. La comparación de Ruth con Bailey nos muestra, una vez más, que hay mucho más en Ruth de lo que *a priori* se podría pensar. No es Ruth simplemente una sufriente esposa abnegada.

¹⁷⁰ Beneatha cae en los mismos prejuicios sobre los africanos que hace poco criticaba frente a su madre: el grupo de hombres que vuelve a la aldea necesariamente ha debido estar haciendo algo “africano”, como cazar animales salvajes.

Jop pu a jeepua

Ang gu sooooooooooooo

Ai yai yae...

*Ayehaye...alundi...*¹⁷¹

*Mientras tiene lugar la actuación, entra WALTER. Es evidente que ha estado bebiendo. Apoya todo su peso contra la puerta y observa a su hermana, al principio con desagrado. Luego aparta la mirada, “de vuelta al pasado”, y alza los puños hacia el techo, gritando*¹⁷².

WALTER. ¡SÍ... Y ETIOPIA SE APRESURARÁ A EXTENDER SUS MANOS DE NUEVO!...

¹⁷³

RUTH (*seca, mirándolo*). Sí... y se ve que África está muy pesadita esta noche. (*Decide ignorarlos y comienza a planchar de nuevo*).

WALTER (*en un grito beodo y dramático*). ¡Cállate!... Estoy buscando esos tambores... ¡Esos tambores me llevan!... (*Se dirige en zigzag hasta la cara de su esposa y se inclina hacia ella*.) En lo más hondo de mi corazón... (*Se golpea el pecho*) ¡Soy muy guerrero!

RUTH (*sin siquiera levantar la vista*). En lo más hondo de tu corazón, eres muy borracho.

¹⁷¹ Canción yoruba para celebrar la cosecha. *Alundi* significa “feliz fiesta”.

¹⁷² El alcohol y la música africana actúan como catalizadores que hacen que África, la “madre tierra”, invada el espíritu de Walter con una especie de hechizo. No será la última vez que Hansberry use esta idea de África llamando a sus hijos y reclamándolos. En *Les Blancs* volverá a recurrir a ella, pero incluyendo una bailarina que personifica a África y que solo es visible a los ojos de Tshembe, el personaje que África intenta seducir.

¹⁷³ Cita religiosa proveniente de la Biblia, en concreto el versículo 31 del salmo 68.

WALTER (*alejándose de ella y deambulando por la habitación, gritando*). Yo y Jomo...¹⁷⁴ (*Mira a su hermana con gran intensidad; ella ha parado de bailar para observarlo en este estado de ánimo tan desacostumbrado.*) Ese es mi hombre, Kenyatta. (*Gritando y golpeándose el pecho:*) ¡LANZA LLAMEANTE! ¡JODIDAMENTE ARDIENTE! (*De repente tiene una lanza imaginaria y ataca con ella a sus enemigos por toda la habitación.*) OCOMOGOSIAY¹⁷⁵...

BENEATHA (*animando a WALTER, totalmente en sintonía con esta faceta suya.*) ¡OCOMOGOSIAY, LANZA LLAMEANTE!

WALTER. ¡EL LEÓN SE ESTÁ DESPERTANDO¹⁷⁶...OWINOWEH!¹⁷⁷ (*Se abre la camisa, salta sobre la mesa y hace gestos con la lanza*).

BENEATHA. ¡OWIMOWEH!

WALTER (*sobre la mesa, muy ausente, sus ojos parecen puras láminas de cristal. Ve lo que nosotros no podemos ver, que él se ha convertido en el líder de su gente, un gran jefe, un descendiente de Chaka¹⁷⁸, y que la hora de marchar a la lucha ha llegado.*) Escuchad, mis hermanos negros...

¹⁷⁴ Jomo Kenyatta (1892-1978) fue un político keniano considerado el padre fundador de Kenia y primer presidente de ese país. La gran admiración que Lorraine Hansberry siempre sintió hacia Kenyatta hizo que la autora lo incluyera tanto en *A Raisin in the Sun* (*Una pasa al sol*) como en *Les Blancs*, donde, además de nombrarlo bajo el pseudónimo de Amos Kumalo, lo representa en el personaje de Tshembe.

¹⁷⁵ A pesar de que *Una pasa al sol* es una obra realista, se da este momento de total surrealismo en el que un personaje como Walter, tras ser “poseído” por el espíritu de África, no solo sabe de política africana sino que también conoce alguna palabra en un idioma africano.

¹⁷⁶ Probablemente Walter esta hablando de sí mismo. El sonido de la música africana le ha hecho volver a sus raíces, a conectar de una forma mágica (al menos por unos minutos) con la historia del pueblo africano y afroamericano, con quienes fueron antes de que el hombre blanco pusiera los pies en África. El sentirse un guerrero que vive entre iguales y es respetado le hace sentir que recupera la dignidad y la fuerza que en el mundo real, en su vida de hombre negro que vive en los Estados Unidos, le han robado.

¹⁷⁷ Palabra inspirada en la usada en zulú para decir “león”. En este caso no resulta extraño que Walter conozca esta palabra ya que forma parte de una popular canción que ha tenido diferentes versiones a lo largo de la historia y que hoy día es más conocida como “The Lion Sleeps Tonight”. Probablemente, la versión que menciona Walter sea la popularizada por el grupo The Weavers en 1951, llamada “Wimoweh” Walter cae en una falsa etimología al pensar que “owimoweh” es la palabra correcta para “león” ya que la “o” que él escucha en la canción no pertenece a la palabra en sí sino que es una expresión de alabanza, alegría o asombro: “*Oh wimoweh*”.

¹⁷⁸ También conocido como Shaka o Tshaka (c. 1787-1828), fue un jefe zulú y fundador del Imperio Zulú

BENEATHA. ¡OCOMOGOSIAY!

WALTER. ¡¿Oís las aguas golpeando en las costas?!...

BENEATHA. ¡OCOMOGOSIAY!

WALTER. ¡¿Oís el grito de los gallos en aquellas colinas lejanas donde los jefes se reúnen en concejo para prepararnos ante la llegada de la gran guerra!?...

BENEATHA. ¡OCOMOGOSIAY!

Y ahora la iluminación cambia sutilmente para sugerir el mundo de la imaginación de WALTER y el tono deja de ser cómico. Es el WALTER interior el que habla: el chófer del Southside ha asumido una majestuosidad inesperada.

WALTER. ¡¿Oís el batir de las alas de los pájaros volando a poca altura sobre las montañas y las zonas bajas de nuestra tierra?!...

BENEATHA. ¡OCOMOGOSIAY!

WALTER. ¡¿Oís el canto de las mujeres, cantando a los bebés en esas casas grandes las canciones de guerra de nuestros padres? ¡Cantando las dulces canciones de guerra! (Suena el timbre.) ¡¿OH, LO OÍIS, MIS HERMANOS NEGROS?!

BENEATHA (*totalmente ausente*). Te oímos, Lanza Llameante...

RUTH *apaga el fonógrafo y abre la puerta. Entra* GEORGE MURCHISON.

WALTER. ¡Nos dicen que nos preparemos para la grandeza de este tiempo! (*Las luces vuelven a la normalidad. Se gira y ve a* GEORGE.) ¡Hermano Negro!...

Extiende la mano buscando el estrechamiento fraternal.

en el sur de África. Se granjeó fama de poderoso estratega militar y de líder carismático. A pesar de que no se pueden negar sus capacidades como líder, su figura está rodeada de todo tipo de exageraciones y mistificaciones no aceptadas por los historiadores. Pero ello no ha evitado que su figura siga siendo relevante y fuente de inspiración hasta nuestros días y que aparezca en diferentes obras de ficción.

GEORGE. ¡Hermano Negro, ni de coña!¹⁷⁹

RUTH (*harta, y avergonzada por la familia*). Beneatha, tienes visita... ¿Qué te pasa? Walter Lee Younger, baja de esa mesa y deja de hacer el tonto...

WALTER *baja de la mesa y, de repente, sale corriendo hacia el baño*¹⁸⁰.

RUTH. Ha bebido un poco... a ella no sé qué le pasa.

GEORGE (*a BENEATHA*). Mira, cielo, vamos a *ver* una obra de teatro, no a interpretarla... así que cámbiate, ¿vale?

BENEATHA *lo mira despacio. Ceremoniosamente, alza las manos y se quita el tocado*¹⁸¹. *Lleva el pelo muy corto y sin alisar. GEORGE se queda con la palabra en la boca y los ojos de RUTH están a punto de salirse de las órbitas.*

GEORGE. ¿Qué narices...?

RUTH (*tocando el pelo de BENEATHA*). Chica, ¡¿has perdido la cabeza?!
¡Mira tu cabeza!

GEORGE. ¿¿Qué te has hecho en la cabeza...quiero decir...en el pelo!?¹⁸²

¹⁷⁹ No es casualidad que el personaje que rompa esa hermandad entre negros que ha imaginado Walter sea George Murchison, hombre rico y arrogante que reniega de las raíces africanas y las ridiculiza.

¹⁸⁰ La reconversión del Walter líder africano en Walter chófer estadounidense viene marcada por esta vulgar y poco heroica dosis de realidad: necesita ir al baño con urgencia, probablemente a orinar o vomitar para desintoxicar su cuerpo de parte del alcohol consumido. Su propio cuerpo le recuerda quién es en realidad de una forma un tanto humillante.

¹⁸¹ Toda esta parte de la obra en la que Beneatha revela su nuevo peinado fue eliminada de las primeras producciones. Como se ha explicado anteriormente, por entonces la moda afro aún no había entrado con fuerza y la mayoría de las mujeres afroamericanas llevaban el pelo "tratado". Con esta escena Hansberry quería mostrar la belleza natural del pelo de estas últimas. Sin embargo, el tipo de afro corto que le hicieron a Diana Sands, la actriz que interpretaba a Beneatha, no le favorecía. Las facciones de la actriz requerían un afro más voluminoso. Por ello, para evitar dar el mensaje contrario al que se pretendía, se decidió no incluir esta escena.

¹⁸² No es casualidad esta confusión entre cabeza y pelo, ya que podría tener significado a tres niveles diferentes. Por una parte, el que pronuncia la frase es George, quien nos estaría dando unas pinceladas de lo que revelará abiertamente más tarde: lo que él considera importante en una mujer es su aspecto físico, no el intelecto. Por otra parte, revela la importancia cultural que el pelo natural estaba empezando a tener en ciertos círculos intelectuales de la época y que más adelante –y hasta nuestros días– se convertiría en un fenómeno. Para terminar, no podemos obviar el chiste. Justo antes Ruth había acusado a Beneatha de

BENEATHA. Nada, me lo he cortado.

RUTH. Bueno, eso es verdad... ¡habría que decir qué no le has hecho! ¿De verdad crees que este chico va a salir contigo con ese aspecto?

BENEATHA (*mirando a GEORGE*). Eso depende de George. Si se avergüenza de sus raíces...

GEORGE. Oh, no estés tan orgullosa de ti misma, Bennie, solo por haberte vuelto excéntrica.

BENEATHA. ¿Cómo puede algo que es natural ser excéntrico?

GEORGE. Eso es lo que significa “excéntrico”, ser natural¹⁸³. Vístete¹⁸⁴.

BENEATHA. Eso no me gusta, George.

RUTH. ¿Por qué tú y tu hermano tenéis que armar tanto lío cada vez que alguien dice algo?

BENEATHA. ¡Porque odio a los negros asimilacionistas!¹⁸⁵

RUTH. Por favor, ¡¿va alguien a explicarme lo que es un asimila... lo que sea?!

estar perdiendo la cabeza. Ahora George confunde “cabeza” con “pelo”, que es justamente lo que la chica ha “perdido”.

¹⁸³ Hansberry critica aquí, con gran ironía, la sociedad estadounidense de la época, que abraza como aceptable y natural una serie de normas estéticas y de urbanidad que van contra la naturaleza humana. Ser real, ser natural e intentar vivir con sencillez es considerado una falta de civismo. En la década siguiente a la obra, los 60, despertará el movimiento hippie, que intentaba derribar estas nociones sociales que son tan antiguas como el propio país.

¹⁸⁴ A pesar de que tan solo han salido en unas cuantas ocasiones, George se ve con derecho a dar órdenes a Beneatha en su propia casa y delante de su familia. Dado que no vemos a George relacionarse con una mujer de su propia clase social, no podemos asegurar si este trato hacia la chica está más condicionado por el machismo o por el clasismo. Sin embargo, no sería muy desacertado decir que, aunque probablemente es una mezcla de ambas, aquí lo primero seguramente tenga más peso que lo segundo.

¹⁸⁵ La palabra usada en el original es “Negroes”, que está cargada de más connotaciones negativas que “blacks”. A pesar de que hoy “negro” (inglés) es considerada racista y un insulto, en la época en la que está ambientada la obra aún era socialmente aceptable usarla tanto por parte de personas de color como blancos y aparecía incluso en documentos oficiales. Sin embargo, ya por entonces había círculos de intelectuales que la consideraban ofensiva. Por ejemplo, en el certificado de nacimiento de la propia Lorraine Hansberry la palabra “negro” que aparece junto al nombre de cada uno de sus padres se encuentra tachada y junto a ella se lee “black”. Este cambio manual fue realizado por Carl Hansberry, que siempre transmitió a sus hijos que no debían permitir que nadie les llamara “negro”.

GEORGE. Oh nada, es como las universitarias llaman Tíos Tom¹⁸⁶ a la gente... pero eso no es en absoluto lo que significa¹⁸⁷.

RUTH. Bueno, ¿qué significa?

BENEATHA (*Cortando a GEORGE y mirándolo fijamente mientras contesta a RUTH*). ¡Significa: alguien que está dispuesto a abandonar su propia cultura y sumergirse completamente en la cultura dominante y, en este caso, opresiva!

GEORGE. ¡Oh, Señor, Señor, Señor! ¡Ya estamos! ¡Una lección sobre el pasado africano! ¡Sobre nuestra gran herencia del oeste africano! ¡Dentro de un segundo lo oiremos todo sobre los grandes imperios asantes¹⁸⁸; las grandes civilizaciones songhay¹⁸⁹; y las grandes esculturas de Benín¹⁹⁰... y luego algo de poesía en bantú¹⁹¹... y el monólogo completo terminará con la palabra *herencia!*¹⁹² (*Desagradable:*) ¡Asúmelo, nena, tu herencia no es más que un puñado de espirituales zarrapastrosos y algunas chozas de pasto!

¹⁸⁶ Hace referencia al personaje de Tío Tom en la obra *La cabaña del tío Tom* (*Uncle Tom's Cabin*), de Harriet Beecher Stowe. En la cultura popular se usa como insulto para referirse a aquellas personas negras que se comportan de forma exageradamente complaciente con los blancos hasta el punto de parecer que realmente se creen inferiores.

¹⁸⁷ George da por sentado que Beneatha no sabe qué significa “asimilacionista”. Actúa con una gran superioridad, menospreciando y subestimando la inteligencia, madurez y cultura de la joven.

¹⁸⁸ Los asantes son un importante grupo étnico del centro de Ghana que, gracias al comercio, desarrolló un imperio realmente próspero en la zona occidental de África. A pesar de ofrecer una gran resistencia contra los europeos, el imperio asante cayó en 1896 a manos de los británicos.

¹⁸⁹ El Imperio songhai fue un estado que ocupaba parte del África occidental. Aunque bien es cierto que, en mayor o menor medida, existió como estado durante más de mil años, su momento de mayor esplendor fue desde comienzos del s. XV hasta finales del XVI, cuando se le considera uno de los mayores imperios islámicos de la historia. Eran grandes exportadores de sal y oro.

¹⁹⁰ País ubicado en el oeste de África entre Togo y Nigeria. Beneatha debe referirse a los famosos bronce de Benín: una colección de más de mil piezas provenientes del palacio real del antiguo Reino de Benín y que fueron creadas desde el siglo XIII. En 1897 los británicos se apoderaron de la mayor parte de las esculturas, que aún se encuentran repartidas por museos fuera del continente africano.

¹⁹¹ Poesía escrita en alguna de las lenguas que se encuentran incluidas dentro de lo que se conoce como “lenguas bantúes”. En la actualidad hay más de 400 grupos étnicos que hablan alguna lengua bantú. Viven en la franja que se extiende desde Duala (Camerún) hasta Yuba (Somalia).

¹⁹² Algunos críticos han puesto en valor que George, al menos, posea lo que parecen profundos conocimientos sobre la cultura y la historia africana. Sin embargo, y teniendo en cuenta cómo lo expresa, lo más probable sea que estos conocimientos no hayan sido adquiridos mediante el estudio voluntario sino a través de diferentes discusiones y discursos oídos en la universidad.

BENEATHA. ¡CHOZAS DE PASTO! (RUTH *va hasta ella y la empuja a la fuerza hacia el dormitorio.*) ¡Mira... estás ahí de pie, en tu espléndida ignorancia hablando de gente que fue la primera en fundir hierro en toda la faz de la tierra! (RUTH *la empuja hacia la puerta.*) Los asantes ya realizaban operaciones de cirugía cuando los ingleses... (RUTH *cierra la puerta, dejando a BENEATHA al otro lado, y sonrío a GEORGE con gentileza.* BENEATHA *abre la puerta y le grita, desafiante, el final de la frase a GEORGE.*) ... andaban todavía tatuándose dragones azules! (*Vuelve adentro.*)

RUTH. Siéntate, George. (*Ambos se sientan. RUTH dobla las manos sobre el regazo con bastante delicadeza, decidida a demostrar que hay civismo en la familia.*) Hace calor, ¿verdad?, quiero decir, para ser septiembre. (*Pausa.*) Es lo que dicen siempre del tiempo en Chicago: si parece que hace demasiado calor o demasiado frío, espera un minuto y cambiará. (*Sonríe felizmente ante este cliché de clichés.*) Dicen que tiene que ver con las bombas y esas cosas que siguen explotando. (*Pausa.*) ¿Te apetece una cerveza fresquita?

GEORGE. No, gracias. No tengo ganas de cerveza. (*Mira el reloj.*) Espero que se aligere.

RUTH. ¿A qué hora es el espectáculo?

GEORGE. Es la sesión de las ocho y media. Aunque eso solo pasa en Chicago. En Nueva York lo normal es a las nueve menos veinte¹⁹³.

Se muestra bastante orgulloso de saber estos datos.

RUTH (*mostrando el debido reconocimiento*). ¿Vas mucho a Nueva York?

GEORGE (*sin pensar*). Unas cuantas veces al año.

¹⁹³ Sin duda alguna, este comentario es una burla por parte de Hansberry hacia George. El chico se quiere hacer el sofisticado apuntando unos datos que no solo nadie le ha pedido sino que además resultan ser falsos.

RUTH. Oh... qué bien. Nunca he estado en Nueva York.

Entra WALTER. Es evidente que se ha calmado, pero sigue invadido por un poco de irrealidad.

WALTER. Nueva York no tiene nada que no tenga Chicago. Solo un puñado de gente con prisas todas apelotonadas... Muy contentos de ser de “la costa Este”¹⁹⁴.

Hace una mueca de desagrado.

GEORGE. ¡Oh! ¿Tú has estado?

WALTER. Muchas veces.

RUTH (*sorprendida por la mentira*). ¡Walter Lee Younger!

WALTER (*fulminándola con la mirada*). ¡Muchas! (*Pausa.*) ¿Qué hay de beber en esta casa? ¿Por qué no le ofreces algo que tomar a este hombre? (*A GEORGE:*) Macho, en esta casa no saben tratar a la gente como es debido.

GEORGE. Gracias... no tengo ganas de nada.

WALTER (*tocándose la cabeza y recobrando la sobriedad*). ¿Dónde está Mamá?

RUTH. No ha vuelto todavía.

WALTER (*mirando a MURCHISON de arriba abajo, escudriñando la chaqueta deportiva de tweed exageradamente informal, el suéter de cachemir de cuello en v que tiene debajo y la camisa y la corbata que asoman. Luego, observa el pantalón de vestir,*

¹⁹⁴ Entre los prejuicios que existen en Estados Unidos hacia la gente de las distintas regiones está que la gente de la costa Este del país se da ciertos aires de superioridad y se sienten más modernos y avanzados que los de, por ejemplo, el Sur o la costa Oeste.

y termina con los zapatos blancos de ante.) ¿Por qué todos los universitarios lleváis esos zapatos blancos amariconados?

RUTH. ¡Walter Lee!

GEORGE MURCHISON *ignora el comentario.*

WALTER (a RUTH). Bueno, es que es una locura de la hostia... zapatos blancos, con el frío que hace.

RUTH (*abatida*). Discúlpale...

WALTER. ¡No, de ninguna manera! ¿Disculparme por qué? ¡¿Por qué siempre tienes que estar disculpándote por mí?! ¡Ya me disculparé yo cuando haga falta que me disculpe! (*Pausa.*) Son tan raros como esos calcetines negros hasta la rodilla con los que Beneatha sale de aquí siempre.

RUTH. Es el estilo universitario, Walter.

WALTER. ¡Y un carajo, estilo! ¡Parece como si tuviera las piernas quemadas o yo qué sé!

RUTH. ¡Oh, Walter!...

WALTER (*imitándola irritado*). ¡Oh, Walter! ¡Oh, Walter!... (*a MURCHISON*) ¿Cómo le va a tu viejo? ¿Es verdad que vais a comprar el hotel ese grande que hay en el Drive¹⁹⁵? (*Encuentra una cerveza en el frigorífico y deambula alrededor de MURCHISON, dando sorbos y limpiándose los labios con el dorso de la mano. Se sienta en una silla a horcajadas, con el respaldo delante, para hablar con el otro hombre.*) Una jugada inteligente. Tu viejo lo hace bien, macho. (*Dándose toquécitos en*

¹⁹⁵ Seguramente se refiera a Wacker Drive, una avenida que circula junto al río Chicago por la zona del South Side. Se trata de una zona con bastante tráfico en la que se encuentran diversos hoteles.

la cabeza y medio guiñando el ojo para darle más énfasis:) Quiero decir, que sabe moverse. Quiero decir, piensa a lo grande, ya sabes lo que quiero decir, para ser de los nuestros¹⁹⁶, ¿sabes? Pero creo que ya se le están acabando las ideas. Me gustaría hablar con él. Mira, macho, tengo algunos planes que podrían poner del revés esta ciudad. Quiero decir¹⁹⁷, que yo soy como él. Pienso a lo grande. Invierte a lo grande, apuesta a lo grande, leches, pierde a lo grande si hace falta, ya sabes. Es difícil encontrar a un hombre en todo el Southside que entienda mi forma de pensar... ¿lo pillas? (*Escudriña a MURCHISON de nuevo, se bebe la cerveza, entorna los ojos y se le acerca más, para hablar de forma confidencial, de hombre a hombre.*) Tú y yo tenemos que sentarnos a hablar en algún momento, macho. Tengo algunas ideas...

GEORGE (*aburrido*). Sí... tenemos que hacerlo algún día, Walter.

WALTER (*entendiendo su indiferencia, ofendido*). Sí, cuando tengas tiempo, macho. Sé que eres un niño muy ocupado.

RUTH. Walter, por favor...

WALTER (*resentido, herido*). Ya sé que no hay nadie en este mundo más ocupado que los chicos de color universitarios, con vuestros pines de fraternidad¹⁹⁸ y vuestros zapatos blancos...

RUTH (*tapándose la cara, humillada*). Oh, Walter Lee...

¹⁹⁶ Cuando Walter declara que al padre de George le va bien o que piensa a lo grande “para ser de los nuestros” está dejando ver una realidad bastante molesta para alguien como George: que para la sociedad americana su familia está más cerca de los Younger que de cualquier familia adinerada blanca, y que no importa cuánto se esfuercen, dado que siempre estarán limitados por un techo de cristal.

¹⁹⁷ A pesar de que Walter, desesperado por sacar a su familia adelante, quiere aparentar seguridad, profesionalidad y que lo tiene todo bien pensado y organizado, la continua repetición de ese “quiero decir” (“I mean”) revela de forma muy evidente la realidad: que no tiene nada, salvo sueños de triunfo.

¹⁹⁸ Las fraternidades son asociaciones estudiantiles masculinas que se reparten por los campus de todo el país. A menudo, una misma fraternidad suele tener diferentes sucursales en diferentes universidades. Los miembros de una fraternidad específica pertenecientes a la misma universidad suelen vivir juntos en su propia residencia. Además de un nombre y un emblema, es muy común que tengan objetos distintivos como pines o anillos. Estas asociaciones también tienen su versión femenina, en cuyo caso reciben el nombre de “sorority” o sorodidades.

WALTER. Os veo siempre... con los libros bajo el brazo... yendo a vuestras (*imitando el acento británico:*) clases ¡¿Y para qué?! ¿Qué narices aprendéis ahí? Os llenan las cabezas con... (*contando con los dedos*) la sociología y la psicología... ¿pero os enseñan a ser hombres? ¿A conquistar y dirigir el mundo? ¿Os enseñan a llevar una plantación de caucho o una planta siderúrgica? ¡No! Sólo a hablar bien y a leer libros y a llevar esos zapatos blancos amariconados...¹⁹⁹

GEORGE (*mirándole con aversión y con aires de superioridad*). Estás comido por el rencor, macho.

WALTER (*concentrado, bajito, entre dientes, mirando fijamente al chico*). ¿Y tú?... ¿no sientes rencor, macho? ¿Aún no estás harto? ¿No has visto estrellas brillantes que no puedes alcanzar? ¿Eres feliz?... Tú, hijo de puta conformista...²⁰⁰ ¿eres feliz? ¿Lo has conseguido? ¿Rencor? Soy un volcán, macho. ¿Rencor? Mira, ¡soy un gigante... rodeado de hormigas! Hormigas que ni siquiera entienden de qué les está hablando el gigante.

RUTH (*súbitamente apasionada*). Oh, Walter... ¡la tienes tomada con todo el mundo!

WALTER (*agresivo*). ¡Sí!... ¡Porque nadie está conmigo! ¡Ni siquiera mi propia madre!

RUTH. ¡Walter, eso que has dicho es horrible!

¹⁹⁹ Más adelante, en una conversación con su hijo, descubrimos que Walter considera que ir a una buena universidad es el máximo al que un chico con posibilidades debe aspirar. Por ello, deducimos que estas críticas nacen de la envidia que siente hacia George y los de su clase y obedecen únicamente a un intento de humillarle.

²⁰⁰ A pesar de su estado, y de que George vive en un mundo desconocido para él, Walter es capaz de entender y ver mucho más de lo que a priori pudiera parecer. Acusa a George de conformarse con un sueño americano “de segundas”, de fingir que no se da cuenta de que, a pesar del dinero, nunca será considerado un ciudadano digno de total respeto y admiración como le ocurriría si fuese blanco.

BENEATHA *entra vestida para salir. Lleva un vestido de cóctel y pendientes. El pelo lo lleva natural*²⁰¹.

GEORGE. Bueno... ¡Ey!... (*Cruza hasta BENEATHA; cortés, con énfasis, dado que esto supone un giro:*) ¡Estás guapísima!

WALTER (*ve, por primera vez, el pelo de su hermana*). ¿Qué te has hecho en la cabeza?

BENEATHA (*harta de las bromas*). Me lo he cortado, hermano.

WALTER (*acercándose para inspeccionarlo y dando vueltas alrededor de la chica*). Pero bueno, ¡que me aspen! Así que eso es lo que llaman la “mata africana”²⁰²...

BENEATHA. Ja ja. Vamos, George.

GEORGE (*mirándola*). ¿Sabes una cosa? Me gusta. Es elegante. Sí que lo es²⁰³. (*Le ayuda a ponerse el echarpe*).

RUTH. Sí,... a mí también me lo parece. (*Va hasta el espejo y comienza a agarrarse mechones de pelo*).

WALTER. ¡Oh no! Déjate el pelo en paz, nena. ¡¿Qué pasa si resulta que tienes la cabeza ahuevada o algo así?!

²⁰¹ Beneatha se cortó el pelo y, por lo tanto, no tiene otra opción que llevarlo natural. Dado que George la está esperando para acudir al teatro, tampoco tiene el tiempo necesario para plancharse y alisarse un pelo que, por su escasa longitud, es difícil de tratar. Por ello, el que la autora, tras describir lo que la chica lleva puesto, haga hincapié en que lleva el pelo natural nos transmite que esto era especialmente importante para Hansberry. Beneatha parece haber accedido a la petición de George de abandonar el “excéntrico” estilo africano –y el orgullo y conexión con sus raíces– pero su pelo nos dice que la rebeldía ya está plantada en Beneatha, quien no volverá a ser la misma.

²⁰² En el original, “African bush”. Aunque Walter aquí usa la expresión con la clara intención de burlarse de su hermana comparando su pelo con un arbusto, en los 60 este término sería usado a menudo para referirse a los peinados afro.

²⁰³ Es realmente una pena que, como ya hemos mencionado, toda esta parte en la que Beneatha descubre su nuevo peinado fuese eliminada de las primeras producciones. El que alguien como George acabe viendo y apreciando la belleza del pelo natural africano ayuda mucho a transmitir la apreciación de la belleza africana que tan importante era para Hansberry.

BENEATHA. Hasta luego.

RUTH. Que os divirtáis.

GEORGE. Gracias. Buenas noches. (*Cuando casi se ha ido, vuelve a abrir la puerta. A WALTER:*) ¡Buenas noches, Prometeo!²⁰⁴

Salen GEORGE y BENEATHA.

WALTER (*a* RUTH). ¿Quién es Prometeo?

RUTH. No sé. Da igual.

WALTER (*furioso, señalando el lugar por el que salió* GEORGE). ¿Lo ves? Llega el momento en el que no pueden ni insultarte de hombre a hombre... ¡Se ponen a hablar de cosas de las que nadie sabe nada!

RUTH. ¿Cómo sabes que era un insulto? (*Intentando calmarle.*) Lo mismo Prometeo era un buen tipo.

WALTER. ¡Prometeo! ¡Seguro que ni existe! Seguro que ese payaso idiota...

RUTH. Walter...

RUTH *deja de hacer lo que estaba haciendo y lo mira.*

WALTER (*gritando*). ¡No empieces!

RUTH. ¿Empezar el qué?

WALTER. ¡A dar la lata! Dónde he estado, con quién, cuánto dinero he gastado.

²⁰⁴ Según la mitología griega, Prometeo era un Titán que disfrutaba ridiculizando a los Dioses. Además, era benefactor de los humanos. Su hazaña más conocida es la de robar el fuego del monte Olimpo para dárselo a los hombres. Por ello fue castigado por Zeus. Cabe la posibilidad de que George, en un ataque de arrogancia, esté insinuando que Walter es como Prometeo, un Titán arrogante que nada puede sacar de bueno si intenta burlarse de alguien como él, cuyo superior estatus lo situaría en el papel de Zeus. Sin embargo, quizás simplemente esté haciendo alusión a los vanos aires de grandeza de Walter.

RUTH (*con un lamento*). Walter Lee... ¿por qué no intentamos hablar con tranquilidad?

WALTER (*sin escucharla*). He estado por ahí, hablando con gente que me entiende. Gente a la que le importan las cosas que tengo en la cabeza.

RUTH (*cansada*). Supongo que hablas de gente como Willy Harris.

WALTER. Sí, gente como Willy Harris.

RUTH (*con un fogonazo de impaciencia repentino*). ¡¿Por qué no os metéis ya de una vez en el negocio de la banca y dejáis de hablar del tema?!

WALTER. ¿Por qué? ¿Quieres saber por qué? ¡Porque todos estamos atados a una raza de gente que no sabe hacer nada más que quejarse, rezar y tener bebés!

Esta última frase lleva demasiada hiel, incluso para él. Mira a RUTH y se sienta.

RUTH. Oh, Walter... (*bajito:*) Cielo, ¿por qué no puedes dejar de pelearte conmigo?

WALTER (*sin pensar*). ¿Quién está peleándose contigo? ¿A quién te crees que le importas?

Con este parlamento comienza un cambio en la actitud de WALTER.

RUTH. Bien... (*Espera un rato y luego comienza a recoger las cosas con resignación.*) Supongo que lo mejor será que me vaya a la cama... (*más o menos para sí misma:*) No sé cuándo se nos fue... pero se nos fue... (*A WALTER:*) Siento... siento lo del bebé, Walter. Supongo que lo mejor es que vaya y termine lo que empecé... A lo mejor no me he dado cuenta de lo mal que estaban las cosas entre nosotros... Supongo

que no me di cuenta... (*Inicia el mutis, pero se para:*) ¿Quieres un poco de leche caliente?

WALTER. ¿Leche caliente?

RUTH. Sí... leche caliente.

WALTER. ¿Por qué leche caliente?²⁰⁵

RUTH. Porque después de volver a casa tan lleno de alcohol necesitas algo caliente en el estómago.

WALTER. No quiero leche.

RUTH. ¿Y café?

WALTER. No, no quiero café. No quiero nada caliente. (*Casi con un lamento:*) ¿Por qué siempre estás intentando darme de comer?

RUTH (*de pie, y mirándolo con impotencia*). ¿Qué más puedo darte, Walter Lee Younger?

Se queda de pie mirándolo y luego se gira de nuevo para irse. Él levanta la cabeza y, a medida que ella se aleja, la mira con esa nueva actitud que comenzó a emerger cuando le preguntó “¿A quién te crees que le importas?”.

WALTER. Ha sido duro, ¿verdad, nena? (*Ella se detiene al oírlo pero no se gira. Él sigue hablándole a la espalda.*) Supongo que nunca hay tanto entendimiento entre dos personas como la gente se cree. Quiero decir, como entre tú y yo... (*Ella se gira para mirarlo.*) ¿Cómo hemos llegado al punto en el que nos da miedo hablarnos el

²⁰⁵ La leche es el primer alimento que recibimos los humanos y lo hacemos a través de las madres. Incluso en estos momentos, Ruth se comporta con su marido como ha aprendido que tiene que hacerlo una esposa de la época: cubriendo sus necesidades básicas y cuidándolo como si fuera su madre, sin importar lo que él haya hecho.

uno al otro con cariño? (*Él espera, pensando para sí mismo.*) ¿Por qué crees que ha pasado? (*Reflexivo, casi como lo haría un niño:*) Ruth, ¿por qué quienes deberían quererse están así?

RUTH. No lo sé, cielo. Pero muchas veces me da por pensarlo.

WALTER. ¿Por lo de nosotros dos, quieres decir? Por cómo están las cosas entre nosotros, ¿no? La forma en la que algo nos está alejando.

RUTH. No hay nada que nos aleje, Walter... si intentas venir a mí y que hablemos... Intenta estar conmigo... aunque sea un poco.

WALTER (*con total honestidad*). A veces... a veces... ni siquiera sé cómo hacerlo.

RUTH. Walter...

WALTER. ¿Qué?

RUTH (*acercándose a él, poco a poco y con recelo, pero acercándose*). Cielo... la vida no tiene por qué ser así. No sé, a veces se pueden hacer cosas para que todo mejore... ¿Te acuerdas cómo solíamos hablar cuando nació Travis?... Sobre cómo íbamos a vivir... el tipo de casa... (*Le acaricia la cabeza.*) Pero lo estamos perdiendo...

Él la gira hasta tenerla delante. Se miran el uno al otro y se besan, con ganas y ternura. Se abre la puerta y entra MAMÁ. WALTER da un salto y se aleja. Transcurre un instante.

WALTER. Mamá, ¿dónde has estado?

MAMÁ. Por Dios, esa escalera es cada vez más larga. ¡Uff! (*Se sienta e ignora a WALTER.*) ¿Qué tal te encuentras, Ruth?

RUTH *se encoge de hombros. Lamenta la interrupción y se queda observando a su marido.*

WALTER. Mamá, ¿dónde has estado todo el día?

MAMÁ (*sigue ignorándole. Se apoya sobre la mesa para ponerse unos zapatos más cómodos.*) ¿Dónde está Travis?

RUTH. Le dejé salir antes y aún no ha vuelto. Chico, ¡se la va a cargar!

WALTER. ¡Mamá!

MAMÁ (*como si lo oyera por primera vez*). ¿Qué, hijo?

WALTER. ¿A dónde fuiste esta tarde?

MAMÁ. Fui al centro a ocuparme de unos asuntos de los que me tenía que ocupar.

WALTER. ¿Qué tipo de asuntos?

MAMÁ. No me vengas interrogándome como si fuera una niña, Hermano.

WALTER (*levantándose e inclinándose sobre la mesa*). ¿Dónde estuviste, Mamá? (*Poniendo los puños sobre la mesa y gritando:*) Mamá, ¿no habrás hecho nada con el dinero del seguro, alguna locura?

Se abre, despacio, la puerta, interrumpiendo a WALTER. TRAVIS asoma la cabeza, sin mucho optimismo.

TRAVIS (*a su madre*). Mamá, yo...

RUTH. ¡Ni “mamá yo” ni gaitas! ¡Te la has cargado, chico! ¡Entra en el dormitorio y vete preparando!

TRAVIS. Pero yo...

MAMÁ. ¿Por qué nunca le dejáis que se explique?

RUTH. No te metas, Lena.

LENA *se muerde los labios* y RUTH *se acerca, amenazadora, hacia su hijo.*

RUTH. Te he dicho mil veces que no hagas eso...

MAMÁ (*ofreciéndole los brazos a su nieto*). Bueno, al menos déjame contarle una cosa. Quiero que él sea el primero en saberlo... Ven aquí, Travis. (*El chico obedece encantado.*) Travis... (*lo toma de los hombros y le mira a la cara*) ¿te acuerdas del dinero que nos llegó por correo esta mañana?

TRAVIS. Sí...

MAMÁ. Bueno... ¿qué te crees que ha hecho tu abuela esta mañana con ese dinero?

TRAVIS. No lo sé, abuelita.

MAMÁ (*poniéndole el dedo sobre la nariz, para mayor énfasis*). ¡Salió a comprarte una casa! (*WALTER explota al final de esta revelación. Se incorpora de un salto y da la espalda a todos, encolerizado. MAMÁ sigue hablando a TRAVIS.*) ¿Estás contento con lo de la casa? Será tuya cuando te hagas hombre.

TRAVIS. Sí... siempre he querido vivir en una casa.

MAMÁ. Perfecto, pues dame un poquito de cariño... (*TRAVIS le rodea el cuello con los brazos mientras ella observa a su hijo por encima del hombro del niño. Luego, a TRAVIS, tras el abrazo:*) Cuando te pongas a rezar esta noche, dale las

gracias a Dios y a tu abuelo... porque ha sido él quien nos ha dado esa casa... a su manera.

RUTH (*apartando al niño de MAMÁ y llevándoselo a empujones hacia la habitación*). Ahora sal de aquí y prepárate para la paliza.

TRAVIS. Jooo, mamá...

RUTH. ¡Entra ahí! (*Cerrando la puerta tras él y girándose, radiante, hacia su suegra*.) ¡Así que al final lo has hecho!

MAMÁ (*Bajito, mirando a su hijo con dolor*). Sí, lo hice.

RUTH (*alzando los brazos al cielo, de la forma clásica*). ¡DIOS BENDITO! (*Mira a WALTER por un momento, pero este no dice nada. Cruza rápidamente hasta donde está su marido.*) Por favor, cielo... déjame que me alegre... alégrate tú también. (*Le pone las manos sobre los hombros, pero él se las quita con un movimiento brusco, y sin girarse a mirarle la cara.*) Oh, Walter... un hogar... un hogar. (*Va hacia MAMÁ de nuevo.*) Bueno... ¿dónde está? ¿Cómo es de grande? ¿Cuánto va a costar?

MAMÁ. Bueno...

RUTH. ¿Cuándo nos mudamos?

MAMÁ (*sonriéndole*). A principios de mes.

RUTH (*mirando hacia arriba con júbilo*). ¡Dios bendito!

MAMÁ (*con indecisión. Sigue mirando a su hijo, que aún le da la espalda a ella y a RUTH*). Además... además, es una casa bonita... (*No puede evitar dirigirse directamente a WALTER. El tono de súplica que hay en su voz y en su manera de*

*hablar la hacen ahora parecer casi una niña.)*²⁰⁶. Tres dormitorios... uno grande y bonito para ti y Ruth... Beneatha y yo seguiremos compartiendo uno, pero Travis tiene uno para él solo... y *(con dificultad)* supongo que si el... bebé nuevo... es un chico, podemos comprar una de esas literas... Y hay un patio con un parche de tierra donde quizá pueda cultivar flores... y un sótano bien grande...

RUTH. Walter, cielo, alégrate...

MAMÁ *(sigue hablándole a la espalda de WALTER, jugueteando con las cosas que hay sobre la mesa)*. Tampoco quiero haceros creer que es más lujosa de lo que es... solo es una casita vieja, y nada más... pero está bien hecha y es sólida... y será *nuestra*. Walter Lee... cambia mucho la cosa cuando un hombre pisa un suelo que le pertenece...

RUTH. ¿Dónde está?

MAMÁ *(con miedo de decirlo)*. Bueno... bueno... está por Clybourne Park²⁰⁷...

El fulgor desaparece de repente de la cara de RUTH y WALTER se gira, despacio, para mirar a su madre con incredulidad y hostilidad.

RUTH. ¿Dónde?

MAMÁ *(sin rodeos)*. El 406 de Clybourne Street, en Clybourne Park.

RUTH. ¿Clybourne Park? Mamá, en Clybourne Park no vive gente de color.

MAMÁ *(casi haciéndose la tonta)*. Bueno, pues ahora ya sí.

²⁰⁶ A pesar de ser la mayor, de ser oficialmente la dueña del dinero y de haberse declarado abiertamente la cabeza de familia, los cánones de la época le hacen sentir que hay algo malo en haber actuado sin el beneplácito de su hijo, hombre y adulto. Reconoce así cierta autoridad en él.

²⁰⁷ Clybourne Park no es ningún lugar real de Chicago. Sin embargo, está inspirado en Woodlawn, el barrio "blanco" al que se mudó la familia Hansberry y, más específicamente, en la zona de Woodlawn a la que se mudaron, Washington Park. Clybourne Park también sería el lugar elegido por Bruce Norris para su obra de teatro *Clybourne Park* (2010), basada en *Una pasa al sol*.

WALTER (*amargamente*). ¡Así que esa es la paz y la comodidad que has salido a comprarnos hoy!

MAMÁ (*alzando la vista para encontrarse, finalmente, con los ojos de su hijo*). Hijo, lo único que he hecho ha sido intentar encontrar el mejor lugar posible para mi familia por el mínimo de dinero.

RUTH (*intentando recuperarse del shock*). Bueno... bueno... por supuesto que nunca he sido de las que se asustan de ningún blanquito, Dios me libre, pero... bueno, ¿no había ninguna otra casa en ningún sitio?

MAMÁ. Las casas esas que venden para gente de color en esas zonas de por ahí parecen costar todas el doble que las otras. Lo he hecho lo mejor que he podido.

RUTH (*se sienta un momento, muy afectada por la noticia, tanto por la parte buena como por la que es más problemática. Se sostiene la barbilla con los puños mientras piensa. Luego, comienza a levantarse, bajando los puños con vigor. De nuevo, un fulgor le llena la cara, extendiéndose de mejilla a mejilla*). Bueno... ¡bueno!... ¡Lo único que voy a decir es... si ahora es cuando en esta vida me toca... ME TOCA... decir adiós... (*y se va enardeciendo a medida que da vueltas por la habitación con un feliz sentimiento de liberación que resulta exuberante y emotivo*) a estas malditas paredes resquebrajadas! (*Golpea las paredes.*) ¡y a todas estas cucarachas!... (*Aparta de un manotazo a un ejército imaginario de cucarachas.*)... ¡y a esta porquería de armario que ni es ni ha sido nunca una cocina!... Entonces digo alto y claro, ¡ALELUYA! ¡Y ADIÓS, MISERIA! ¡NO QUIERO VOLVERTE A VER ESA CARA TAN FEA NUNCA! (*Se ríe feliz, tras haber destruido prácticamente todo el apartamento. Alza los brazos y los deja caer de nuevo sobre su vientre en señal de felicidad, despacio y*

reflexionando. Es consciente, quizá por primera vez, de que la vida que hay dentro palpita con felicidad y no con desesperación.) ¿Lena?

MAMÁ (*observando su felicidad, emocionada*). ¿Sí, cielo?

RUTH (*mirando a lo lejos*). ¿Hay mucha luz?

MAMÁ (*entendiéndola*). Sí, niña, hay muchísima luz.

Pausa larga.

RUTH (*calmándose y yendo hasta la puerta tras la que está TRAVIS*.) Bueno, pues me toca ir a ver qué hago con Travis. (*A MAMÁ:*) Señor, ¿desde luego hoy no me apetece azotar a nadie!

Sale.

MAMÁ (*la madre y el hijo se quedan solos y la madre espera un rato, reflexionando profundamente antes de hablar*.) Hijo, tú... tú entiendes lo que he hecho, ¿verdad? (*WALTER permanece en silencio y taciturno*.) Yo... yo vi hoy a mi familia rompiéndose... haciéndose pedazos delante de mis ojos... No podríamos haber seguido como estábamos hoy. Íbamos para atrás en vez de adelante... hablando de matar a bebés y deseándole la muerte al otro... Cuando la vida se pone así... hay que hacer cualquier otra cosa, mandarlo todo al cuerno y dar la campanada... (*Se calla y espera*.) Ojalá dijeras algo, hijo... Ojalá dijeras que en el fondo crees que he hecho lo correcto.

WALTER (*cruzando despacio hacia la puerta de su dormitorio. Se da la vuelta una vez que llega allí y habla despacio*). ¿Para qué te hace falta que diga que has hecho lo correcto? Tú eres la cabeza de familia. Tú diriges nuestras vidas como quieres. Era tu dinero y has hecho lo que has querido con él. Así que ¿para qué te hace falta que diga que has hecho lo correcto? (*Con rencor, para herirla tan profundamente como sea*

posible:) Has destrozado mi sueño... tú... que siempre estás hablando de los sueños de tus hijos...

MAMÁ. Walter Lee...

WALTER *cierra la puerta tras él.* MAMÁ *se sienta sola, reflexionando.*

Telón.

ESCENA DOS

Fecha: viernes por la noche. Algunas semanas más tarde.

Al alzarse el telón: se ven cajas de mudanza que evidencian las intenciones de mudarse de la familia. Entran BENEATHA y GEORGE. Presumiblemente vienen, una vez más, de pasar una velada fuera.

GEORGE. Vale... vale, lo que quieras... (*Se sientan en el sofá. Él intenta besarla. Ella lo evita.*) Mira, lo hemos pasado bien; no lo estropeemos, ¿vale? (*Él le gira la cara e intenta volverle a hacer arrumacos. Ella se aleja, no con repulsión, sino con una momentánea falta de interés e intentando volver al tema sobre el que estaban conversando*).

BENEATHA. Estoy intentando hablar contigo.

GEORGE. Siempre estamos hablando.

BENEATHA. Sí... y me encanta hablar.

GEORGE (*exasperado, levantándose*). Lo sé, y a veces no me importa... Quiero que lo dejes, ¿vale? Me refiero a esa actitud malhumorada. No me gusta. Eres una chica guapa... toda tú. Eso es lo único que necesitas, cielo. Olvídate de la personalidad. Los chicos no se te van a acercar por la personalidad... se van a acercar por lo que ven. Siéntete afortunada por ello. Deja ya el numerito de la Garbo²⁰⁸. No te pega. En cuanto

²⁰⁸ Es una referencia a la popular actriz Greta Garbo (1905-1990). Una de las características más representativas de Garbo era su carácter serio, que se evidenciaba en la rigidez de su rostro. Debido a ello,

a mí, lo que quiero es una chica... (*buscando la palabra*) agradable, sencilla (*pensativamente*) y sofisticada... no una poeta, ¿vale?

Comienza a besarla, pero ella lo rechaza de nuevo. Él se incorpora de un salto.

BENEATHA. ¿Por qué te enfadas, George?

GEORGE. ¡Porque esto es ridículo! No salgo contigo para hablar sobre la “desesperación silenciosa”²⁰⁹ o para que me cuentes todos tus pensamientos... porque da igual, el mundo va a seguir pensando como piensa...

BENEATHA. ¿Entonces para qué leer libros? ¿Para qué estudiar?

GEORGE (*con una paciencia artificial, enumerando con los dedos*). Simple. Leemos libros para aprender cosas, para sacar buenas notas, para pasar de curso, para obtener un título. ¡Eso es todo! No tiene nada que ver con lo que uno piensa.

Pausa larga.

BENEATHA. Ya veo. (*Él comienza a sentarse de nuevo.*) Buenas noches, George. (*GEORGE la mira un poco extrañado. Luego se prepara para irse. Antes de salir, se encuentra con MAMÁ, que llega.*)

GEORGE. ¡Oh! Hola, señora Younger.

MAMÁ. Hola, George. ¿Qué tal estás?

GEORGE. Bien... bien, ¿cómo está usted?

MAMÁ. Bueno, un poco cansada. Es que esas escaleras se te hacen difíciles después de un día de trabajo. ¿Os lo habéis pasado bien esta noche?

se ganó los apelativos de “la esfinge” y de “la mujer que no ríe”.

²⁰⁹ Es una referencia al escritor y filósofo Henry David Thoreau (1817-1862) y a su cita “The mass of men lead lives of quiet desperation” (Thoreau, 347), con la cuál intentaba animar a que los hombres no se conformen y a que persigan aquello que les hace sentirse felices y completos.

GEORGE. Sí, estuvo bien... Buenas noches.

MAMÁ. Bueno, buenas noches.

GEORGE. Buenas noches.

Sale.

MAMÁ (*cierra la puerta tras ella*). Hola, cielo. ¿Qué haces sentada así?²¹⁰

BENEATHA. Nada, aquí sentada.

MAMÁ. ¿No te lo has pasado bien?

BENEATHA. No.

MAMÁ. ¿No? ¿Qué ha pasado?

BENEATHA. Mamá, George es tonto... de verdad. (*Se levanta*).

MAMÁ (*ajetreada, sacando cosas de las bolsas que ha traído. Se detiene*). ¿Sí, nena?

BENEATHA. Sí.

BENEATHA *hace la cama de TRAVIS mientras habla*.

MAMÁ. ¿Estás segura?

BENEATHA. Sí.

MAMÁ. Bueno... pues es mejor que no pierdas el tiempo con un tonto.

²¹⁰ En el original se adjudica esta frase a George, lo cual, evidentemente, constituye un error. Dicho error no aparece en otras ediciones, donde sí se adjudica esta frase a Lena.

BENEATHA *levanta la vista hacia su madre y la observa mientras guarda la comida en el frigorífico. Finalmente, recoge sus cosas y comienza a dirigirse hacia el dormitorio. Cuando llega a la puerta, se para y se gira hacia su madre.*

BENEATHA. Mamá...

MAMÁ. ¿Sí, cielo?...

BENEATHA. Gracias.

MAMÁ. ¿Por qué?

BENEATHA. Por entenderme esta vez²¹¹.

Sale rápidamente y su madre queda en escena, sonriendo, mientras mira al lugar donde, hasta hace nada, estaba BENEATHA. Entra RUTH.

RUTH. Lena, no te vayas a enredar ahora con esto...

MAMÁ. No, solo quiero ordenarlo un poco. ¿El Hermano está aquí?

RUTH. Sí.

MAMÁ (*preocupada*). ¿Está...?

RUTH (*leyéndole la mirada*). Sí.

MAMÁ *se queda callada. Alguien llama a la puerta. MAMÁ y RUTH intercambian miradas de cansancio y complicidad. RUTH abre para que entre la vecina, la SEÑORA JOHNSON*²¹². *Se trata de una señora chillona y de ojos muy abiertos, de una edad indeterminada. Lleva un periódico bajo el brazo.*

²¹¹ La escena anterior terminó con Lena reflexionando sobre las palabras de Walter, que la acusaba de mentir cuando decía que ella apoyaba los sueños de sus hijos. Vemos que el mensaje ha calado hondo en la matriarca de los Younger, quien, por primera vez, apoya a Beneatha en sus decisiones sentimentales, incluso tratándose de rechazar a un supuesto buen partido como es George Murchison.

²¹² Como ya hemos explicado anteriormente, ni este personaje ni la escena en la que visita a los Younger

MAMÁ (*cambiando de expresión para denotar un goce indescriptible que dé paso a un saludo exageradamente cordial*). ¡Oh, hola, Johnson!

JOHNSON (*es una mujer que hace mucho tiempo decidió que se iba a entusiasmar con TODO en la vida y tiene la costumbre de agitar la muñeca vigorosamente para acompañar sus exclamaciones*). ¡Hola! ¿Cómo te encuentras hoy, Ruth?

RUTH (*sin muchas intenciones de mentir*). Bien, señora Johnson, ¿y usted?

JOHNSON. Bien. (*Se acerca a RUTH rápida y, bromeando, le da una palmadita en el estómago*.) ¡¿Aún no has empezado a hincharte?! (*El gesto de su cara revela que está encantada con este comentario tan trillado. Sus ojos se mueven rápidamente para inspeccionar las cajas de mudanza y los preparativos. La cara de MAMÁ es un frío lienzo de contención.*) ¡Oh! ¡Lo preparados que andamos ya por aquí! ¡Sí, Señor! ¡Míralo! ¡Ya te digo yo que los Younger están preparados para “subir un peldaño más”!... ¡Que Dios los bendiga!

MAMÁ (*un poco seca, dudando de la sinceridad de la bendicidora*). Que Dios nos bendiga.

JOHNSON. Qué bueno es nuestro señor, ¿verdad?

MAMÁ. Oh, sí, muy bueno.

JOHNSON. Eso sí, a veces actúa de forma misteriosa... pero actúa, ¿verdad?!²¹³

se incluyeron en las primeras producciones, debido a que alargaban mucho la obra. Tampoco está en algunas ediciones impresas.

²¹³ Como buena cotilla, el discurso de la señora Johnson está lleno de obviedades, frases hechas, contrariedades y expresiones vacuas para intentar llenar los silencios y poder permanecer más tiempo dentro de los hogares ajenos y así conseguir más información con la que nutrir su curiosidad.

MAMÁ (*igual que antes*). Sí que lo hace.

JOHNSON. Estoy taaaaaaaan contenta por vosotros. Y esta niña (*sobre RUTH*) parece que en cualquier momento va a reventar de felicidad, ¿verdad? ¿Dónde está el resto de la familia?

MAMÁ. Bennie se ha ido a la cama...

JOHNSON. ¿No os habrá... (*insinuando un embarazo*) caído encima alguna enfermedad?... Espero.

MAMÁ. ¡No! Solo es que está cansada. Salió esta noche.

JOHNSON (*habla en un arrullo, un arrullo enfático*). Ooooh, ¡qué bien! ¿Sigue saliendo con el chico de los Murchison?

MAMÁ (*seca*). Ahám.

JOHNSON. Qué bien. Younger, desde luego tiene unos hijos encantadores. Isaiah y yo no paramos de hablar de lo mucho que la bendijo Dios con esos hijos tan buenos. De verdad.

MAMÁ. Ruth, ponle un trozo de tarta de boniato y un vaso de leche a la señora Johnson.

JOHNSON. Oh, cielo, no me voy a poder quedar ni un minuto... sólo me pasé un momento para ver si necesitaban mi ayuda con algo. (*Acepta la comida en cuanto se*

la ofrecen.)²¹⁴ Supongo que han visto la noticia que no para de salir en nuestro periódico²¹⁵ toda la semana...

MAMÁ. No, esta semana aún no lo he comprado.

JOHNSON (*levantando la cabeza y pestañeando como anunciando una catástrofe*). ¿Quiere decir que no ha leído lo de esa gente de color a los que le pusieron una bomba en su casa?

RUTH *se endereza, preocupada, coge el periódico*²¹⁶ *y lo lee*. JOHNSON *se da cuenta y hace comentarios para echar leña al fuego*.

JOHNSON. ¡Ay que ver lo malos que se están volviendo los blancos estos de Chicago! ¡Dios, está tan mal la cosa que parece como si estuviéramos por ahí abajo, en Mississippi! (*Con un gran sentido melodramático impostado:*) Ni que decir tiene que yo creo que es genial que nuestra gente siga intentándolo. Oyes a algunos negros por aquí hablar sobre que ellos no van a donde no se les quiere y todo eso... ¡Pero no yo, cielo! (*Es mentira.*) ¡Wilhemenia Othella²¹⁷ Johnson va a donde quiere, cuando quiere! (*moviendo la cabeza para enfatizar:*) ¡Desde luego que sí! Porque si dependiera de

²¹⁴ Esta acotación resulta un tanto abrupta. El tiempo transcurrido desde que Lena pide a Ruth que traiga a la señora Johnson tarta y leche hasta que esta recibe la comida es demasiado corto. Por alguna razón, Hansberry no incluyó ninguna acotación en la que se explicara que Ruth prepara los alimentos para servirlos. La autora lo deja así en manos del director.

²¹⁵ Se trata claramente de un periódico pensado para la gente de color. Lo más probable es que se refiera al *Chicago Defender*. Fundado por Robert S. Abbott en 1905, se encargaba (y se encarga) de informar a los afroamericanos sobre las noticias que les afectan más directamente y sobre las cuales muchos periódicos “blancos” no se pronunciaban. Además, hacía campaña pro derechos civiles luchando contra la segregación racial o el Ku Klux Klan y apoyando la Gran Migración. El *Chicago Defender* se estuvo imprimiendo hasta el 2019. A partir de entonces, se edita solo online. Autores como Langston Hughes o Gwendolyn Brooks solían escribir columnas para este periódico.

²¹⁶ Recordemos que es la señora Johnson quien ha traído el periódico a casa de los Younger. Queda bastante claro que su intención desde el principio era contarles la noticia y, de paso, observar cómo esta afecta a la familia. Quizás es la razón por la que una de las primeras cosas que pregunta al entrar en el apartamento es dónde está el resto de la familia.

²¹⁷ No debe ser casualidad que los nombres de pila de la Señora Johnson estén tomados de William Shakespeare y su personaje Oteló. Lo más probable es que Hansberry los haya elegido para marcar la tendencia a la teatralidad y el dramatismo exagerado de la vecina.

estos blanquitos, los pobres *negratas* no tendríamos nada... (*Se pone la mano sobre la boca.*) Oh, siempre se me olvida que no permite que se use esa palabra en su casa.

MAMÁ (*bajito, mirándola*). No, no la permito.

JOHNSON (*de nuevo con vigor*). ¡Yo tampoco! Se lo decía a Isaiah ayer cuando se puso a usar esa palabra delante de mí... Le dije: “Isaiah, como dice siempre la señora Younger...”

MAMÁ. ¿Quiere un poco más de pastel?

JOHNSON. No, no gracias, estaba muy rico. Tengo que irme a casa y tomarme mi café de medianoche. Oigo a la gente decir que no les deja dormir, pero me he dado cuenta de que yo no puedo pegar ojo a menos que me haya tomado esa ultimííísima taza de café... (*Espera. Un tamborileo. Impávida.*) Mi café de buenas noches, ¡así lo llamo!

MAMÁ (*ella y RUTH intercambian miradas de exasperación y complicidad*). Ruth, ¿por qué no le pones café a la señora Johnson?

RUTH *lanza una mirada antipática a MAMÁ por ser tan amable.*

JOHNSON (*aceptando el café*). ¿Dónde está el Hermano esta noche?

MAMÁ. Tumbado.

JOHNSON. Mmmmm, seguro que le gusta disfrutar de su sueño reparador, ¿no? Es un hombre guapo. ¡Sí, muy guapo! (*Alargando la mano de nuevo para dar una palmadita en el estómago de RUTH:*) Supongo que eso es por lo que seguimos teniendo bebés por aquí. (*Le guiña el ojo a MAMÁ.*) Si hay algo que puede decirse del Hermano es que sabe divertirse. ¡Y es taaaaaan ambicioso! Seguro que lo de mudarse a Clybourne Park fue idea suya. Dios... apuesto a que por esta fecha el mes que viene vuestros nombres ya habrán aparecido un montón de veces en los periódicos...

(Mantiene las manos alzadas para marcar cada palabra del titular que ve frente a ella.)

¡LOS NEGROS INVADEN CLYBOURNE PARK... LES LANZAN UNA BOMBA!

MAMÁ *(ella y RUTH miran a la mujer atónitas)*. No nos mudamos para que nos lancen bombas exactamente.

JOHNSON. Oh, cielo, ¡que sepa que le rezo a Dios todos los días para que no les ocurra nada de eso! Pero tienen que entender que la vida es como es... y estos blancuchos de Chicago son blancuchos de los malos, malos.

MAMÁ *(cansada)*. Ya hemos pensado en todo eso, señora Johnson.

BENEATHA *sale del dormitorio en bata y cruza la habitación para ir al baño.*
La SEÑORA JOHNSON se gira.

JOHNSON. ¡Hola, Bennie!

BENEATHA *(seca)*. Hola, señora Johnson.

JOHNSON. ¿Cómo van las clases?

BENEATHA *(seca)*. Bien, gracias. *(Sale)*.

JOHNSON *(sintiéndose insultada)*. Cada vez habla menos esta chica.

MAMÁ. La chiquilla iba para el baño.

JOHNSON. Lo sé... pero a veces se comporta como si no tuviera tiempo para nadie que no haya ido a la universidad. Oh... no la estoy criticando en absoluto. Solo es que... ya saben cómo se ponen algunos de nuestros jóvenes en cuanto reciben un poco de educación. *(MAMÁ y RUTH no dicen nada, limitándose a mirarla.)* Sí... bueno. Creo que es hora de marcharme. *(Sin moverse.)* Por supuesto que entiendo que debe estar orgullosa y todo eso... ser la única de la familia que ha llegado a algo. Sé que el

Hermano nunca se ha sentido satisfecho siendo chófer. Aunque no debería sentirse así.
No hay nada malo en ser chófer.

MAMÁ. ¿Cómo que no!?

JOHNSON. ¿Qué?

MAMÁ. Mucho²¹⁸. Mi marido siempre decía que no estaba bien tener que ser el sirviente de nadie. Siempre decía que las manos de un hombre estaban hechas para crear cosas, o para trabajar la tierra... no para conducir el coche de nadie... o... (*se mira las manos*) vaciar sus orinales. Y mi chico es exactamente como él... no está hecho para servir a nadie²¹⁹.

JOHNSON (*levantándose, algo ofendida*). Mmmmmmmmm. ¡No os entiendo a los Younger! (*Mira a su alrededor.*) Desde luego que sois un puñado de negros engreídos. No sé... yo siempre he estado de acuerdo con lo que Booker T. Washington²²⁰ dijo aquella vez: “la educación ha echado a perder mucha mano de obra”...

MAMÁ. ¿Eso dijo el viejo Booker?

JOHNSON. Ya lo creo.

²¹⁸ Vemos en toda plenitud el efecto tan radical que las palabras de Walter han tenido en Lena, quien ha pasado de defender el trabajo de Walter delante de él a encararse con la vecina porque esta asegura que no hay nada de malo en ser chófer.

²¹⁹ Hasta ahora no se había rebelado la opinión de Walter padre sobre el trabajo de asistente o sirviente. Es curioso cómo Lena, por una parte, insiste a su hijo en que debe sentirse feliz siendo chófer, y, por otra, lo insta a que sea exactamente igual que su padre. Sin embargo, ahora descubrimos que cuando se rebela contra su oficio de sirviente e intenta aspirar a más es cuando realmente está honrando la memoria de Walter padre.

²²⁰ Nacido en la esclavitud, Booker T. Washington (1856-1915) fue un educador, escritor y orador que se convirtió en un importante líder afroamericano. Su figura aún hoy resulta bastante controvertida ya que defendía que en vez de enfrentarse directamente a las leyes Jim Crow y de intentar aspirar a estudios superiores, los afroamericanos debían ganarse un mejor lugar en la sociedad estadounidense creando negocios propios y centrándose en ser los mejores en oficios manuales y agrícolas. Por ello se le acusó de acomodarse al interés de los blancos. En 1881 se convirtió en el primer director del Instituto Tuskegee (Alabama) donde los estudiantes afroamericanos adquirían conocimientos sobre ganadería, agricultura, albañilería y otros oficios manuales. Hoy día Tuskegee es una universidad. Publicó 14 libros, entre ellos su biografía *Up From Slavery* (1901), que a día de hoy sigue siendo muy leída y estudiada a nivel académico.

MAMÁ. Bueno, le pega, el muy tonto.

JOHNSON (*indignada*). Pues, fue uno de nuestros grandes hombres.

MAMÁ. ¿Quién ha dicho eso?

JOHNSON (*desconcertada*). ¿Sabe?, usted y yo nunca vamos a ponernos de acuerdo en algunas cosas, Lena Younger. Mejor será que me marche...

RUTH (*con rapidez*). Buenas noches.

JOHNSON. Buenas noches. Oh... (*se lo arroja:*) ¡Puedes quedarte el periódico!²²¹ (*Con emoción:*) Buenas noches.

MAMÁ. Buenas noches, señora Johnson.

Sale la SEÑORA JOHNSON.

RUTH. Si la ignorancia fuera oro...

MAMÁ. Shhhhh. No hables de la gente a sus espaldas.

RUTH. Tú lo haces.

MAMÁ. Yo soy vieja y estoy corrompida. (*Entra BENEATHA.*) Has sido maleducada con la señora Johnson, Beneatha, y no me ha gustado nada.

BENEATHA (*desde la puerta*). Mamá, si hay dos cosas que, como pueblo, tenemos que superar, una es el Ku Klux Klan²²²... y la otra la señora Johnson. (*Sale.*)

MAMÁ. Sabelotodo.

²²¹ El uso del tuteo en este parlamento no es un error de traducción. La señora Johnson y Lena, ambas mujeres mayores, se tratan de "usted". Sin embargo, aquí, al estar hablando con Ruth, una mujer más joven, la tutea.

²²² El Ku Klux Klan es un grupo terrorista supremacista blanco activo en los Estados Unidos desde 1865. Surgió por primera vez tras la Guerra Civil como respuesta a la abolición de la esclavitud. Aunque su objetivo principal son los afroamericanos, también se les conocen ataques hacia los judíos, los hispanos, los inmigrantes, gente de izquierdas, personas del colectivo LGTBI+, católicos y musulmanes.

Suena el teléfono.

RUTH. Yo lo cojo.

MAMÁ. Señor, ¡qué populares somos hoy!

RUTH (*al teléfono*). Hola... un minutito. (*Va hacia la puerta.*) Walter, es la señora Arnold. (*Espera. Vuelve al teléfono. Tensa:*) Hola. Sí, su esposa al teléfono... Ahora mismo está descansando. Sí... bueno, mañana irá sin falta. Ha estado muy enfermo. Sí... sé que deberíamos haber llamado, pero estábamos tan seguros de que hoy podría ir... Sí... sí, lo siento mucho. Sí... Muchas gracias. (*Cuelga. WALTER está apoyado en el quicio de la puerta del dormitorio, detrás de ella.*) Era la señora Arnold.

WALTER (*con indiferencia*). ¿Ah, sí?

RUTH. Dice que si no vas mañana van a contratar a otro...

WALTER. ¡Mira qué pena! ¡Me voy a hartar de llorar!

RUTH. Dice que el señor Arnold ha tenido que ir en taxi los últimos tres días... ¡Walter, llevas tres días sin ir a trabajar! (*Es toda una revelación para ella.*) ¿Dónde has estado, Walter Lee Younger? (*WALTER la mira y comienza a reírse.*) Vas a perder tu trabajo.

WALTER. Exacto... (*Enciende la radio*).

RUTH. Oh, Walter, y tu madre trabajando como una mula un día y otro día...

La habitación se llena de un blues profundo y erótico.

WALTER. ¡Qué triste es eso también!... Todo es triste.

MAMÁ. ¿Qué has estado haciendo estos tres días, hijo mío?

WALTER. Mamá, no sabes la de cosas que un hombre con tiempo libre puede hacer en esta ciudad. ¿Qué es hoy... viernes por la noche? Bueno, el miércoles tomé prestado el coche de Willy Harris y fui a dar un paseo... solo yo conmigo mismo, y conduje y conduje... hasta las afueras... mucho más allá de South Chicago. Aparqué el coche y me senté a mirar las plantas siderúrgicas todo el día. Lo único que hice durante horas fue estar sentado en el coche y mirar aquellas chimeneas negras tan enormes. Luego volví y fui al Green Hat²²³. (*Pausa.*) Y el jueves... el jueves tomé prestado el coche otra vez, me metí dentro, apunté en dirección contraria y conduje por esa otra zona... durante horas... todo, todo, hasta Wisconsin, y estuve mirando las granjas. Lo único que hice fue conducir y mirar las granjas²²⁴. Luego volví y fui al Green Hat. (*Pausa.*) Y hoy... hoy no cogí el coche. Hoy solo he estado andando. Por todo el Southside. Y miré a los negros y ellos me miraron a mí y al final me senté en el bordillo de la 39 con South Parkway a ver a los negros pasar. Y luego fui al Green Hat. ¿Estáis tristes? ¿Estáis deprimidas? Pues ya sabéis a dónde voy a ir ahora mismo...²²⁵

RUTH *sale en silencio.*

MAMÁ. Oh, Walter padre, ¿esto es lo que nos queda?

²²³ No parece que haya, ni hubiera por la época, ningún bar llamado Green Hat. Sin embargo, podría estar inspirado por el famoso Green Mill Cocktail Lounge, un famoso local de jazz que lleva en funcionamiento desde 1907. Entre su clientela habitual contaban con la de los gánsteres más conocidos como Al Capone y sobre sus tablas han actuado artistas de la talla de Billie Holiday o Joe E. Lewis. Hoy día se puede seguir disfrutando de actuaciones de jazz en directo y, desde 1986, también recitales de poesía.

²²⁴ Walter toma los dos caminos y observa desde fuera los dos ámbitos en los que podría haber triunfado si hubiera tenido oportunidades reales: uno, la industria, y el otro, la agricultura. Sin embargo, tras cada una de estas visitas la dura realidad se impone y siempre termina en el bar, intentando olvidarse de la realidad con alcohol y música.

²²⁵ Asombra la poesía y belleza de este parlamento, sobre todo teniendo en cuenta que el personaje que lo emite es Walter. Posee tal liricidad que, al traducirlo dentro de una obra prosáica tan realista, hace que cueste que suene natural. Es evidente que el hijo de Lena está dotado de una sensibilidad que no hubiéramos imaginado al principio de la obra. También nos deja pensando cuán diferente podría haber sido la vida de Walter Lee si hubiera tenido la oportunidad de cultivar estas capacidades que demuestra tener.

WALTER. ¿Sabes lo que me gusta del Green Hat? Me gusta el tipo bajito que tienen tocando el saxo... Toca, habla conmigo... No mide más de 1'50 o así y tiene el pelo planchado²²⁶ y los ojos siempre cerrados. Todo él es música...

MAMÁ (*levantándose y sacando algunos papeles del bolso*). Walter...

WALTER. Y también está ese otro tipo que toca el piano... y tienen estilo. Vaya, que suenan bien... En el Green Hat tienen la mejor orquesta... Puedes sentarte allí a beber mientras escuchas tocar a esos tres hombres²²⁷ y te das cuenta de que nada importa un bledo. Lo único que importa es estar allí...

MAMÁ. Yo he ayudado a que te pase esto, ¿verdad, hijo? Walter, me he equivocado.

WALTER. No, tú nunca te has equivocado en nada, Mamá.

MAMÁ. Escúchame bien. Te estoy diciendo que me he equivocado, hijo. Que te he estado haciendo lo mismo que el resto del mundo te ha hecho. (*Apaga la radio*.) Walter... (*Ella se detiene y él levanta la vista despacio hacia ella. Sus ojos se encuentran, los de ella suplicantes*). Lo que no entiendes es que no tengo nada, no poseo nada, nunca he querido realmente nada que no fuese para ti. No hay nada que para mí valga tanto... No hay nada a lo que merezca la pena agarrarse, dinero, sueños, nada... si eso significa... si eso significa que voy a destruir a mi chico²²⁸. (*Saca un*

²²⁶ En el original, "conked head". Walter vuelve a utilizar "cabeza" por "pelo". El estilo "conked" era muy popular entre los hombres afroamericanos entre los años 20 y 60 del siglo XX. Consistía en alisarse el pelo, normalmente a base de geles artificiales, hasta dejárselo pegado a la cabeza y cayendo hacia atrás.

²²⁷ En sus descripciones, Walter solo nos ha hablado de dos hombres: uno que toca el saxofón y otro que toca el piano. Sin embargo, ahora habla de tres músicos. No sabemos si es un lapsus de Hansberry o ha sido intencionado para mostrarnos mejor el grado de sinsentido en el que se encuentra Walter.

²²⁸ El sueño de Lena, desde que se casara con Walter padre, siempre fue comprar su propia casa. Ahora se da cuenta de que lo que más le importa no es la casa física en sí, sino los sueños cumplidos que simbolizaba y que ella creía que era lo máximo a lo que se podía aspirar: el ofrecer a sus hijos lo que ella nunca tuvo, una casa en propiedad. Ahora que ha empezado a entender a sus hijos, se da cuenta de que lo que ella entendía como el mayor sueño no lo es para ellos: el sueño ha mutado. Por ello decide adaptarse: no todo el dinero irá para la casa. Una parte es para financiar los estudios de Beneatha, otra para que Walter recobre la dignidad que le ha sido arrebatada.

sobre del bolso y lo pone frente a él. Él la observa sin hablar ni moverse.) Le pagué al hombre 3500 dólares como entrada de la casa. Me quedan 6500 dólares. El lunes por la mañana quiero que lleves este dinero y apartes 3000 dólares y los pongas en una cuenta de ahorros para la facultad de medicina de Beneatha. El resto lo pones en una cuenta corriente... a tu nombre. Y de ahora en adelante tú te encargarás de cada penique que entre o salga de ella. Tú decides²²⁹. *(Deja caer las manos en un gesto de impotencia.)* No es mucho, pero es todo lo que tengo en el mundo y lo pongo en tus manos. Te pido que, de ahora en adelante, seas el cabeza de familia, que es lo que debes ser.

WALTER *(con la mirada fija en el dinero)*. ¿Tanto confías en mí, Mamá?

MAMÁ. Nunca he dejado de confiar en ti. De la misma forma que nunca he dejado de quererte.

Mamá sale. WALTER se sienta, sin dejar de mirar el dinero que hay sobre la mesa. Finalmente, con un gesto decidido, se levanta y, con una mezcla de alegría y desesperación, recoge el dinero. En ese momento entra TRAVIS, preparado para irse a la cama.

TRAVIS. ¿Qué te pasa, papi? ¿Estás borracho?

WALTER *(con dulzura, con más dulzura de la que le hemos conocido hasta ahora)*. No, papi no está borracho. Papi nunca volverá a estar borracho...

TRAVIS. Bueno, buenas noches, papi.

²²⁹ La rapidez con la que Lena hace la cuenta, así como el hecho de que lleva todo el resto del dinero en el bolso, nos hace pensar que seguramente esta decisión no es algo que haya tomado en este momento. Lo más probable es que la empezara a idear a finales de la primera escena del segundo acto, cuando, tras una discusión con Walter, Lena se paraba a reflexionar. La primera vez que Lena aparece en esta segunda escena del segundo acto viene de la calle y, tras una conversación con Beneatha, lo primero que hace es preguntar a Ruth por Walter. Quizá esta conversación en la que Lena pone el dinero en manos de Walter y lo nombra cabeza de familia habría tenido lugar en aquel momento si Walter no hubiera estado descansando.

*El PADRE*²³⁰ *se acerca desde detrás del sofá y se inclina para abrazar a su hijo.*

WALTER. Hijo, me apetece hablar contigo esta noche.

TRAVIS. ¿De qué?

WALTER. Oh, sobre muchas cosas. Sobre ti y sobre el hombre que vas a ser cuando crezcas... Hijo... hijo, ¿qué quieres ser de mayor?

TRAVIS. Conductor de autobús.

WALTER (*riéndose un poco*). ¿El qué? ¡Menuda aspiración, macho!

TRAVIS. ¿Por qué no?

WALTER. Porque, hombre... no es lo suficientemente importante... sabes a lo que me refiero²³¹.

TRAVIS. Entonces, no sé. No estoy seguro. A veces mamá también me lo pregunta. Y a veces, cuando le digo que lo único que quiero es ser como tú... me dice que no quiere eso para mí... y otras veces dice que sí.

WALTER (*cogiéndolo entre sus brazos*). ¿Sabes qué, Travis? Dentro de siete años vas a tener 17 años. Y las cosas van a ser muy diferentes para nosotros dentro de siete años, Travis... Un día, cuando tengas 17, volveré a casa... vendré de mi oficina, que estará por ahí en el centro...

TRAVIS. No trabajas en ninguna oficina, papi.

²³⁰ Por primera vez, Hansberry se refiera a Walter como “padre”. Puede ser que, por primera vez, vemos a Walter con esperanzas y que, por primera vez, sienta que es el hijo de su padre y que podrá ocuparse de su propio hijo como merece. En otras ediciones usan Walter.

²³¹ A pesar de que Walter ha sufrido en sus propias carnes el que su madre no le dejase realizarse como hombre adulto y perseguir sus propios sueños, ahora él se ríe de las ganas de Travis de ser conductor de autobús y le presiona a que busque algo “más importante”. Aunque Travis es aún muy pequeño y sus aspiraciones no son algo que haya que tomarse demasiado en serio, pues lo más probable es que no paren de cambiar, vemos aquí un ciclo que se repite: el progenitor imponiéndole al hijo su propio sueño.

WALTER. No, pero después de esta noche... después de lo que tu papi va a hacer esta noche, va a haber oficinas... un montón de oficinas.

TRAVIS. ¿Qué vas a hacer esta noche, papi?

WALTER. Aún no puedes entenderlo, hijo, pero tu papi va a hacer una transacción... un negocio que va a cambiar nuestras vidas... Por eso, un día, cuando tengas 17 años, vendré a casa y estaré bastante cansado, ya sabes de lo que hablo, después de un día de reuniones y de secretarias equivocándose de la forma en que siempre se equivocan... porque la vida de un ejecutivo es un infierno, macho... (*Cuanto más habla, más ausente está.*) Y aparcaré el coche en la entrada... un simple Chrysler negro, creo, de banda blanca... no... llantas negras. Más elegante. Los ricos no deben ser ostentosos... aunque tendré que hacerme con algo más deportivo para Ruth... quizá un Cadillac descapotable para que lo use para ir de compras... Y subiré los escalones de la casa y el jardinero estará recortando los setos y dirá, “Buenas tardes, señor Younger”. Y diré, “Hola, Jefferson, ¿qué tal estás?”. E iré dentro y Ruth bajará a recibirme en la puerta y nos besaremos y me cogerá por el brazo²³² e iremos arriba, a tu habitación. Te veremos sentado en el suelo rodeado de los catálogos de todas las mejores universidades de America... ¡Todas las mejores universidades del mundo! Y... y te diré, “Bueno, hijo, cumples 17 años, ¿qué has decidido?... Dime solo a qué universidad quieres ir, y allí irás. Solo dime qué quieres ser... y lo serás. Lo que tú quieras ser... ¡Sí, señor!” (*Abre los brazos para recibir a TRAVIS.*) Tan solo dilo, hijo... (TRAVIS *salta a sus brazos.*) ¡Y pondré el mundo en tus manos!

El tono de la voz de WALTER se ha ido elevando, esperanzado e histérico, y con la última línea eleva en alto a TRAVIS.

²³² Esto demuestra que Walter sigue enamorado de Ruth. Lo más probable sea que su incapacidad para mostrarle afecto sea consecuencia de lo avergonzado que se siente.

Fundido negro.

ESCENA TRES

Fecha: Sábado. El día de la mudanza. Una semana después.

Desde antes de que se levante el telón se puede oír la voz de RUTH cortando el silencio con un espiritual en un dramático tono alto y estridente. Es, en medio de la oscuridad, un arranque triunfal, una penetrante declaración de esperanzas: “Oh, Lord, I don’t feel no ways tired! Children, oh, glory hallelujah!”²³³.

Al alzarse el telón vemos que RUTH está sola en la sala de estar, terminando de embalar las cosas de la familia. Es el día de la mudanza. Está sellando las cajas con puntillas y atando cajas de cartón. Entra BENEATHA, cargando una funda de guitarra, y mira a su eufórica cuñada.

RUTH. ¡Ey!

BENEATHA (*soltando la funda*). Hola.

RUTH (*señalando una bolsa*). Cielo... mira en esa bolsa de ahí y echa un ojo a lo que encontré de rebajas esta mañana en el South Center²³⁴. (RUTH *se levanta, se acerca a la bolsa y saca unas cortinas.*) ¡Mira qué joyita!

²³³ Se trata de la misma canción espiritual que Lena pedía a Ruth que cantara al final de la primera escena del primer acto y que esta no entonó, pues se hallaba desmayada en el suelo.

²³⁴ El South Center era un centro comercial que se inauguró en 1928 y se situaba en el cruce de la 47th Street con South King Drive, cerca de South Parkway en Chicago. Era uno de los centros comerciales más grandes del South Side. Este centro comercial hizo historia porque la mayoría de sus empleados eran afroamericanos. Estos además se encontraban ocupando cualquier puesto, cuando lo común en la época era encontrar solo una minoría de afroamericanos en este tipo de comercios y realizando únicamente tareas de limpieza o reparaciones. La cercanía y el respeto con el que trataban a sus clientes y las prácticas antirracistas lo convirtieron en un centro comercial muy popular entre las personas de color

BENEATHA. ¿Cómo sabes el tamaño de las ventanas que hay allí?

RUTH (*que no había caído en la cuenta*). Oh... Bueno, a la fuerza tiene que haber algo en toda la casa a lo que le vayan bien²³⁵. De todas formas, era una oferta demasiado buena como para dejarla pasar. (RUTH *se da una palmada en la cabeza: ha recordado algo de repente*). Oh, Bennie, quería poner una nota especial en esa caja de cartón de allí. Es la porcelana buena de tu madre y quiere que la traten con mucho cuidado.

BENEATHA. Yo lo haré.

BENEATHA *encuentra un trozo de papel y comienza a escribir en él letras grandes*.

RUTH. ¿Sabes qué es lo primero que voy a hacer cuando entremos en esa casa?

BENEATHA. ¿Qué?

RUTH. Cielo, me voy a llenar una bañera de agua hasta aquí... (*pone los dedos prácticamente a la altura de la nariz*) y me voy a meter, y voy a sentarme... y voy a quedarme toooooo el tiempo que quiera en el agua caliente y al primero que me llame a la puerta para decirme que me aligere y que salga...

BENEATHA. Le dispararás al amanecer.

RUTH (*riendo feliz*). ¡Tú lo has dicho, hermana! (*Se da cuenta de que BENEATHA, despistada, ha escrito una nota muy grande.*) Cielo, no van a leerlo desde un avión.

hasta que se declaró en bancarrota en 1968, tras una serie de malas decisiones que incluyeron algunos casos de discriminación racista.

²³⁵ Como podemos comprobar, las ventanas siguen siendo una fuerte obsesión para Ruth.

BENEATHA (*riéndose de sí misma*). Supongo que siempre creo que las cosas, de alguna manera, tienen más énfasis si son grandes.

RUTH (*mirándola, sonriendo*). Tú y tu hermano parecéis tener eso los dos como filosofía de vida²³⁶. Señor, este hombre... ha cambiado tanto. ¿Sabes... sabes qué hicimos ayer por la noche? ¿Walter Lee y yo?

BENEATHA. ¿Qué?

RUTH (*sonriendo para sí misma*). Fuimos al cine. (*Mirando a BENEATHA para ver si lo entiende.*)²³⁷ Fuimos al cine. ¿Sabes cuándo fue la última vez que Walter y yo fuimos al cine juntos?

BENEATHA. No.

RUTH. Yo tampoco. Fíjate si hace tiempo. (*Sonríe de nuevo.*) Pero fuimos anoche. La película no era muy buena, pero nos dio un poco igual. Fuimos... y nos cogimos de la mano.

BENEATHA. ¡Oh, Señor!

RUTH. Nos cogimos de la mano... ¿y sabes qué?

BENEATHA. ¿Qué?

RUTH. Cuando salimos de la película era tarde, y estaba oscuro, y todas las tiendas y las cosas estaban cerradas... y hacía un poco de frío y no había mucha gente por la calle... y todavía seguíamos agarrados de la mano, yo y Walter²³⁸.

²³⁶ Como hemos mencionado anteriormente, a pesar de lo que pareciera en un principio, Beneatha y Walter son muy parecidos y, en el fondo, tienen aspiraciones de la misma naturaleza.

²³⁷ Es posible que una mujer joven como Beneatha, a pesar de vivir con Walter y Ruth, no entienda la dinámica de un matrimonio ni lo que significa para dos personas que llevan muchos años casados y cuyo matrimonio ha estado haciendo aguas el comenzar a hacer cosas solos de nuevo.

²³⁸ Con frecuencia se ha atribuido este cambio en la relación entre Ruth y Walter al hecho de que, tras cederle Lena el dinero, Walter recupera su dignidad y se siente satisfecho consigo mismo. A pesar de que,

BENEATHA. ¡Me matas!

Entra WALTER con un paquete grande. Se le nota muy feliz; su nuevo estado de euforia le impide estarse quieto. Canta, retorciéndose los dedos hasta crujirlos. Deja el paquete en una esquina y pone en el fonógrafo un disco que ha traído. Conforme comienza a sonar la música, enternecedora y sensual, se va acercando a RUTH bailando, intentando hacer que baile con él. Finalmente, ella cede a su picardía y, en un ataque de risitas, se permite a sí misma contagiarse de su humor. Se dejan llevar y ella se funde en sus brazos en un jazz lento²³⁹ y clásico que los convierte en uno.

BENEATHA (*los mira un rato mientras bailan y luego inhala aire para poner el tono a un comentario muy exagerado que realmente no siente*). ¡Hablando de negros aaaaaaaantiiiiiiiiicuaooooos!

WALTER (*para por un momento*). ¿Qué tipo de negros? (*Lo dice de broma. Hoy no está enfadado ni con ella ni con nadie. Comienza a bailar de nuevo con su esposa*).

BENEATHA. Anticuados.

WALTER (*sin dejar de bailar con RUTH*). Sabes, cuando estos “nuevos negros”²⁴⁰ hagan su congreso (*señalando a BENEATHA:*) esa va a ser la presidenta del Comité de la Agitación Interminable. (*Sigue bailando, pero poco después se para.*) ¡Raza, raza, raza!... Chica, de verdad creo que eres la primera persona en la historia de

definitivamente, esto ha sido un punto clave para la regeneración del matrimonio, no debemos olvidar que Walter y Ruth tuvieron ya un acercamiento antes, en el que, por primera vez en mucho tiempo, consiguieron hablar, comunicarse y hasta mostrar cariño físico por el otro. Si bien es cierto que poco después, debido a la frustración de Walter, se vuelven a alejar, la semilla ya estaba plantada.

²³⁹ En el original “slow drag”. Se trata de una forma musical y un baile dentro del jazz. Se caracteriza por los movimientos lentos y en pareja.

²⁴⁰ En el original “New Negroes”. Se refiere a la nueva generación de afroamericanos intelectuales e interesados en política y lucha social de la que Beneatha (y Hansberry) forma parte. El que la palabra “Negroes” aparezca en mayúscula no es casualidad. Existe incluso hoy día una lucha en los círculos intelectuales para que se regularice el escribir la raza con mayúscula. A través de *A Raisin* vemos que Hansberry lo apoyaba.

toda la raza humana que ha conseguido lavarse a sí misma el cerebro con éxito. (BENEATHA *lo deja. Él sigue bailando. WALTER para de nuevo, disfrutando de la broma.*) ¡Diablos! ¡Hasta la N doble A C P²⁴¹ coge vacaciones de vez en cuando! (BENEATHA y RUTH *se ríen. WALTER baila un poco más con RUTH. Comienza a reírse para, inmediatamente, detenerse e imitar a alguien que habla ante una mesa de operaciones.*) Me veo a esta chica algún día mirando a algún pobre tipo que esté en una mesa de operaciones y, antes de empezar a rebanarlo, le dice... (*remangándose de forma maliciosa:*) “Por cierto, ¿qué opinas de la lucha por los derechos civiles?...”

Se ríe de ella de nuevo y comienza a bailar feliz. Suena el timbre.

BENEATHA. ¡Con palos y piedras podrán romperme los huesos, pero... las palabras nunca me harán daño!²⁴²

BENEATHA *va hasta la puerta y la abre mientras que WALTER y RUTH siguen con las payasadas. BENEATHA, de alguna forma, se sorprende al ver a un hombre blanco de mediana edad y aspecto discreto vestido con un traje de chaqueta. El hombre lleva el sombrero y un maletín agarrados en la mano y consulta un trocito de papel.*

HOMBRE. Ehhh... ¿Qué tal, señorita? Estoy buscando a una tal señora... (*mira al trocito de papel*) ¿la señora Lena Younger? (*Se frena en seco, atónito ante la visión de WALTER y RUTH, que permanecen ajenos.*)

²⁴¹ Se refiere a la NAACP, la National Association for the Advancement of Colored People, de la que ya hemos hablado. Tanto el haber usado la palabra “doble” en vez de incluir dos “A” como el que la autora haya separado las letras de la sigla contribuyen al tono humorístico que le quiere dar Walter.

²⁴² Es un dicho y una rima popular en la cultura anglosajona. Con ciertas diferencias equivale al “a palabras necias, oídos sordos” español. Se sospecha que la primera vez que apareció en Estados Unidos fue en 1862 en el *The Christian Recorder*, una revista de la Iglesia Metodista Episcopaliana Africana que aún hoy se publica y que tiene el honor de ser la publicación afroamericana que más años lleva publicándose ininterrumpidamente.

BENEATHA (*alisándose el pelo, un poco avergonzada*)²⁴³. Oh, sí, es mi madre. Discúlpeme. (*Cierra la puerta y se gira para llamar la atención de los otros dos.*) ¡Ruth! ¡Hermano! (*Les anuncia de forma precisa pero silenciosa: “¡Hay un hombre blanco en la puerta!”.* Dejan de bailar, RUTH apaga el fonógrafo y BENEATHA abre la puerta. El hombre les echa una ojeada curiosa a todos.) Mmm, pase, por favor.

HOMBRE (*entrando*). Gracias.

BENEATHA. Mi madre no está aquí en estos momentos. ¿Es cosa de negocios?

HOMBRE. Sí... Bueno, algo así.

WALTER (*sin reservas, el Hombre de la Casa*). Siéntese. Soy el hijo de la señora Younger. Me encargo de la mayoría de sus asuntos de negocios.

RUTH y BENEATHA *intercambian miradas divertidas*.

HOMBRE (*observando a WALTER y sentándose*)²⁴⁴. Bien... mi nombre es Karl Lindner...

WALTER (*alargando la mano*). Walter Younger. Ella es mi esposa (RUTH *saluda con la cabeza educadamente*) y mi hermana.

HOMBRE. ¡Encantado de conocerlos!

WALTER (*tras sentarse en la silla, se inclina, amigablemente, hacia adelante, apoyando los brazos en las rodillas con interés y mirando al recién llegado a la cara, con expectación*). ¡¿Qué podemos hacer por usted, señor Lindner?!

²⁴³ El que Beneatha se toque el pelo y se siente avergonzada es un acto reflejo y nervioso no directamente unido a que se sienta avergonzada de su nuevo aspecto. Cuando se da cuenta de que Lindner ha visto a su hermano y cuñada bailando acaramelados, se pone nerviosa y juguetea con su pelo por no saber cómo actuar.

²⁴⁴ Durante su estancia en la casa de los Younger, Lindner se mostrará inquieto, nervioso y un tanto asustado. Evidentemente es en parte por la desagradable naturaleza de los negocios que le han llevado allí, pero también por la desconfianza que le produce estar en el gueto y ante un hombre negro como Walter.

LINDNER (*con algún movimiento nervioso del sombrero y el maletín que descansan sobre sus rodillas*). Bueno... soy el portavoz de la Asociación por la Mejora de Clybourne Park...

WALTER (*señalando*). ¿Por qué no deja sus cosas en el suelo?

LINDNER. Oh, sí. Gracias. (*Desliza el maletín y el sombrero bajo la silla.*) Y, como iba diciendo, soy de la Asociación por la Mejora de Clybourne Park y se nos ha hecho notar en la última reunión que ustedes, o al menos vuestra madre, ha comprado una propiedad residencial en el (*busca en el trozo de papel de nuevo*) 406 de Clybourne Street...

WALTER. Eso es. ¿Le apetece beber algo? Ruth, tráele una cerveza al señor Lindner.

LINDNER (*molesto por alguna razón*)²⁴⁵. Oh, no, de verdad. Quiero decir, muchas gracias, pero no, gracias.

RUTH (*inocente*). ¿Un café?

LINDNER. Gracias, no, nada.

BENEATHA *observa al hombre con cautela*²⁴⁶.

LINDNER. Bueno, no sé si saben algo de nuestra organización. (*Es un hombre amable, considerado y de modales un tanto forzados.*)²⁴⁷ Somos una de esas

²⁴⁵ La amabilidad con la que Walter le trata le hace más difícil su trabajo, y a la vez le ofende el acercamiento por parte de una persona de color.

²⁴⁶ A pesar de su juventud, Beneatha es la única que ve que la visita de Lindner no trae buenas noticias. El contacto con compañeros blancos, que no jefes, y el ambiente y conversaciones sobre la lucha social, que por aquella época ya se comenzaba a discutir en ámbitos universitarios, hace que conozca mejor y de forma más profunda la realidad de la sociedad estadounidense.

²⁴⁷ Tanto el aspecto como la forma de ser de Lindner son realmente importantes para entender el mensaje de Hansberry. Si la persona enviada a casa de los Younger hubiera sido un matón maleducado, hubiera persistido la idea del racista como monstruo, evitando así que los espectadores blancos mirasen a su alrededor y hacia dentro. Lindner es, probablemente, un hombre y un vecino y ciudadano ejemplar; es

asociaciones de vecinos que se forman para cuidar... bueno, ya saben, cosas como el mantenimiento de la manzana y proyectos especiales y también tenemos lo que llamamos el Comité de Orientación para Nuevos Vecinos...

BENEATHA (*seca*). Sí, ¿y qué hacen?

LINDNER (*girándose un poco hacia ella y luego volviéndose hacia WALTER*). Bueno, es lo que podríamos llamar una especie de comité de bienvenida, supongo. Quiero decir, ellos... nosotros, soy el presidente del comité, vamos a ver a la gente nueva que se va a mudar a nuestro barrio y, de alguna manera, les damos información sobre cómo funciona Clybourne Park.

BENEATHA (*valorando los dos significados, cosa que se les escapa a RUTH y WALTER*). Aham.

LINDNER. Y también tenemos un grupo que la asociación llama (*evita la mirada*) umm, problemas especiales de la comunidad.

BENEATHA. Sí, ¿como por ejemplo?

WALTER. Chica, deja hablar al hombre.

LINDNER (*con un alivio sutil*)²⁴⁸. Gracias. Me gustaría, de alguna manera, explicarles todo esto a mi forma. O sea, que os lo quiero explicar de una determinada forma.

WALTER. Siga.

amable, cortés y seguramente despierte la confianza en los de su alrededor. Sin embargo, esto no quita que sea profundamente racista hasta el punto de estar en contra de que una familia negra se mude a su barrio y que seguramente opine que cuando bombardean a una familia afroamericana por vivir en un “barrio blanco” es porque ellos han provocado a los vecinos. Lindner es producto del sistema racista del país.

²⁴⁸ Se ha dado cuenta de que Beneatha sabe las razones que le mueven y teme que sea ella la que se lo comunique de forma brusca a los demás miembros de la familia en vez de dejarle a él adornar la verdad.

LINDNER. Sí, bien. Voy a intentar ir directo al grano. Estoy seguro de que a la larga todos lo preferiremos.

BENEATHA. Sí.

WALTER. ¡Cállate ya!

LINDNER. Bueno...

RUTH (*aún inocente*). ¿Querría otra silla...? No se le ve cómodo.

LINDNER (*más frustrado que molesto*). No, muchas gracias. Por favor. Bueno... yendo al grano, yo... (*toma aire, y por fin consigue empezar*) Estoy seguro de que están al corriente de algunos de los incidentes que han ocurrido en varias zonas de la ciudad cuando alguien de color se ha mudado a ciertas áreas. (BENEATHA *exhala profundamente y comienza a lanzar al aire, de arriba abajo, una pieza de fruta.*) Bueno... dado que tenemos lo que creo que va a ser un tipo de organización única en la vida de las comunidades americanas, no solo deploramos ese tipo de cosas, sino que además estamos intentando hacer algo para evitarlas. (BENEATHA *deja de lanzar la pieza de fruta y se gira hacia el hombre con renovado y sorprendido interés.*) Creemos... (*va ganando confianza en la misión debido al interés que observa en las caras de sus interlocutores*)... creemos que la mayoría de los problemas que hay en el mundo, cuando te paras a pensarlo... (*se golpea la rodilla para darle énfasis*)... la mayoría de los problemas existen porque la gente no se sienta a hablar.

RUTH (*asintiendo con la cabeza como lo haría en la iglesia, encantada con el comentario*) No podría estar más de acuerdo, señor.

LINDNER (*más motivado por la última afirmación*). En este mundo no nos esforzamos lo suficiente para entender los problemas del otro. El punto de vista del otro.

RUTH. Tiene toda la razón.

BENEATHA y WALTER *simplemente miran y escuchan con genuino interés.*

LINDNER. Sí, eso es lo que pensamos en Clybourne Park. Y por eso me eligieron para venir aquí a hablar con ustedes esta tarde. De forma amistosa, claro, como la gente debería hablarse, y ver si no podríamos encontrar alguna forma de resolver esto. Como he dicho, todo esto es una cuestión de pensar en el otro. Cualquiera puede ver que son una buena familia, trabajadores y honestos, estoy seguro. (BENEATHA *frunce un poco el ceño, de manera inquisitiva, e inclina la cabeza un poco mientras lo estudia.*) Hoy día todo el mundo sabe lo que significa vivir al margen de algo. Y, por supuesto, siempre hay alguien que intenta aprovecharse de quienes no siempre lo entienden.

WALTER. ¿Qué quiere decir?

LINDNER. Bueno, verá. Nuestra comunidad está formada por gente que ha trabajado como diantres durante años para construir dicha comunidad²⁴⁹. No son gente rica y sofisticada, sólo gente trabajadora y honesta que no tiene mucho más que esas casitas y el sueño de vivir en el tipo de comunidad en la que quieren criar a sus hijos. A ver, no digo que seamos perfectos y algunas de las cosas que quieren están muy mal²⁵⁰. Pero deben admitir que un hombre, esté en lo correcto o no, tiene derecho a mantener el barrio en el que quiere vivir en las condiciones que quiera²⁵¹. Y, en este momento, una

²⁴⁹ Se ha respetado el repetitivo uso de la palabra “comunidad” que hace Lindner, por considerarlo importante para la autora.

²⁵⁰ Llama la atención cómo Lindner juega con el “nosotros” y el “ellos”. Él no es una persona ajena a la comunidad que ha sido contratada para que haga el negocio sucio por los vecinos, sino un miembro activo de la comunidad que, a lo largo de sus dos visitas, demuestra estar de acuerdo con las decisiones tomadas por los habitantes de Clybourne Park. Sin embargo, se desvincula cuando va a comunicar algo polémico usando el “ellos”, para intentar no perder la simpatía de la familia y que lo sigan viendo como un aliado que quiere ayudarles. Puede ser que haya también miedo ante la reacción que los Younger puedan tener.

²⁵¹ Como todos los personajes de *A Raisin*, Lindner está diseñado con un gran realismo y, aunque parezca pura ironía, su mensaje de “tienen que respetar nuestro derecho a no aceptarlos en nuestro barrio o de lo contrario estarán atentando contra nuestra libertad” realmente está basado en los argumentos que los

apabullante mayoría de nuestra gente cree que las personas se llevan mejor, colaboran mejor en la vida de la comunidad, cuando comparten un mismo origen. Quiero que me crean cuando les digo que no tiene nada que ver con prejuicios raciales. Es simplemente una cuestión de que la gente de Clybourne Park cree, esté bien o mal, como ya mencioné, que, en pos de la felicidad de todos, nuestras familias negras son más felices cuando viven dentro de sus propias comunidades²⁵².

BENEATHA (*con un gesto solemne de resentimiento*). ¡Y esto, amigos, es el Comité de Bienvenida!

WALTER (*estupefacto, mirando a LINDNER*). ¿Y viene desde allí hasta aquí para decirnos esto?

LINDNER. Bueno, hasta ahora la conversación ha sido agradable. Espero que me escuchen hasta el final.

WALTER (*firme*). Siga, macho.

LINDNER. Pues... teniendo en cuenta todo lo que les he explicado, estamos dispuestos a hacerle a su familia una oferta muy generosa...

BENEATHA. ¡30 monedas, y ni una moneda menos!²⁵³

WALTER ¿Sí?

racistas blancos solían usar para defender la segregación racial. El agresor se presenta como víctima.

²⁵² El uso de “nuestras familias negras” y el hecho de que, siendo blanco, se atreve a decir a una familia afroamericana qué es lo que realmente hace felices a los afroamericanos, marca muy bien la hipocresía, falsa empatía y paternalismo racista que tanto criticó Hansberry. En la época esclavista había blancos que defendían la esclavitud clamando que las personas negras no tenían la capacidad de cuidar de sí mismas. De la misma forma, años después, Lindner y el tipo de ciudadano blanco al que representa defenderían que los afroamericanos debían limitarse a vivir en sus comunidades, comprar en sus negocios y asistir a sus escuelas puesto que no podrían adaptarse a la vida fuera de su ambiente y eso les haría muy infelices. Disfrazan sus propios deseos de gesto amable y de consideración hacia las personas de color.

²⁵³ De nuevo, una referencia bíblica: Judas acepta 30 monedas a cambio de señalar a Jesús ante los romanos.

LINDNER (*se pone las gafas y saca un impreso del maletín*). Nuestra asociación está dispuesta, gracias al esfuerzo colectivo de nuestra gente, a comprarles la casa, derivando en una ganancia económica para su familia.

RUTH. Dios nos proteja. ¡Hay que tener agallas!

WALTER. Bien, ¿ha terminado?²⁵⁴

LINDNER. Bueno, me gustaría comentarles los términos exactos del acuerdo económico...

WALTER. No queremos oír los términos exactos del acuerdo económico. Lo que quiero saber es si tiene algo más que contarnos sobre eso de ir todos a una.

LINDNER (*quitándose las gafas*). Bueno, no creo que piense...

WALTER. Da igual lo que yo piense. ¿Tiene algo más que decir sobre cómo la gente debe sentarse a hablar?... Salga de mi casa, macho.

Le da la espalda y se dirige hacia la puerta.

LINDNER (*observando los rostros hostiles que le rodean, alcanza y recoge el sombrero y el maletín*). Bien, pero no entiendo por qué están reaccionando de esta forma. ¿Qué creen que van a ganar mudándose a un barrio donde no se les quiere y donde algunos elementos... bueno, algunas personas pueden reaccionar de una forma terrible cuando sientan que toda su forma de vida y todo aquello por lo que han luchado está en peligro?

WALTER. Fuera.

²⁵⁴ Una de las características que más llaman la atención del nuevo Walter es la templanza, psicología y educación que muestra en esta escena. A pesar de lo enfadado, ofendido y dolido que se siente, deja que Lindner termine de hablar en vez de simplemente echarlo violentamente de su casa en el instante en el que se descubrieron sus intenciones.

LINDNER (*en la puerta, con una tarjetita en la mano*). Pues siento que haya ido así.

WALTER. Fuera.

LINDNER (*a WALTER, casi triste*). No se puede obligar a la gente a cambiar lo que siente, hijo.

Se gira y deja su tarjeta sobre la mesa. A continuación, sale. WALTER empuja la puerta con un odio punzante y se queda mirándola. RUTH se sienta. BENEATHA permanece de pie. No dicen nada. Entran MAMÁ y TRAVIS.

MAMÁ. Pero bueno... ¿estas son todas las cajas que habéis preparado desde que salí esta mañana? ¡A Dios pongo por testigo de que mis hijos tienen la energía de un muerto! ¿A qué hora llegan los hombres de la mudanza?

BENEATHA. A las cuatro en punto. Tuviste visita, Mamá.

Sonríe, bromeando.

MAMÁ. Ya veo, ¿quién?

BENEATHA (*dobla los brazos con descaro*). El Comité de Bienvenida.

WALTER y RUTH *ríen nerviosamente.*

MAMÁ (*inocente*). ¿Quién?

BENEATHA. El Comité de Bienvenida. Dicen que van a estar encantados de recibirte cuando llegues.

WALTER (*con picardía*). Sí, dicen que se mueren de ganas de verte la cara.

Risas.

MAMÁ (*notando el sarcasmo*). ¿Qué os pasa?

WALTER. No nos pasa nada. Solo te estábamos hablando del caballero que vino a verte esta tarde. De la Asociación por la Mejora de Clybourne Park.

MAMÁ. ¿Qué quiere?

RUTH (*con la misma actitud que BENEATHA y WALTER*). Darte la bienvenida, cielo.

WALTER. Dicen que están deseándolo. ¡Dicen que lo único que no tienen allí, y que se mueren de ganas por tener, es una buena familia de gente de color! (*A RUTH y BENEATHA:*) ¡¿A que sí?!

RUTH (*con sorna*). ¡Sí! Ha dejado su tarjeta...

BENEATHA (*dándole la tarjeta a MAMÁ*). Por si acaso.

MAMÁ *la lee y la tira al suelo, ya entendiendo. Mira a lo lejos a la vez que acerca una silla a la mesa en la que ha puesto su planta, algunos palitos y cuerda.*

MAMÁ. Padre, danos fuerza. (*A sabiendas y sin bromas.*) ¿Nos ha amenazado?

BENEATHA. Oh, Mamá, ya no lo hacen así. Nos habló de hermandad. Dijo que todo el mundo debía aprender a sentarse y odiarse los unos a los otros en buena camaradería cristiana.

Estrecha la mano con WALTER para ridiculizar el comentario.

MAMÁ (*triste*). Señor, protégenos...

RUTH. Si supieras el dinero que esos tipos han juntado para comprarnos la casa. Más de lo que a nosotros nos ha costado.²⁵⁵

BENEATHA. ¿Qué creen que vamos a hacerles? ¿Comérmolos?

RUTH. No, cielo, casarnos con ellos²⁵⁶.

MAMÁ (*moviendo la cabeza*). Señor, Señor, Señor...

RUTH. Bueno... así es como se desmorona una galletita²⁵⁷. (*Un tamborileo*)
¡Bromaaa!

BENEATHA (*riendo al darse cuenta de lo que está haciendo su madre*). Mamá, ¿qué haces?

MAMÁ. Preparando mi planta para que no se estropee por el camino...²⁵⁸

BENEATHA. Mamá, ¿te vas a llevar *eso* a la casa nueva?

MAMÁ. Ahá.

BENEATHA. ¿Esa cosa vieja y andrajosa?

MAMÁ (*parándose para mirar a su hija*). ¡Me expresa!²⁵⁹

²⁵⁵ Las palabras de Ruth nos podrían hacer creer que Lindner les ha comunicado la cifra exacta que están dispuestos a ofrecerles. Sin embargo, recordamos que esto nunca llegó a suceder ya que Walter no se lo permitió. Lo único que saben es que el trato resultará en una ganancia económica para la familia y que, por tanto, deben haber acordado ofrecerles más dinero del que los Younger ya han depositado por la casa.

²⁵⁶ Esta oración en apariencia tan sencilla de Ruth resume muy bien algunos de los principales rasgos del racismo en este momento histórico. El miedo no era ya a que las personas de color tuvieran derechos sobre sus cuerpos o propiedades. Uno de los principales prejuicios era hacia la segregación, el incluir a los afroamericanos en sus oficinas, sus colegios, y en sus vidas privadas. Para muchos racistas la posibilidad de que dejaran de existir la raza blanca y la negra como dos entes separados y bien delimitados era una pesadilla inaceptable.

²⁵⁷ En el original "that's the way the crackers crumble". Se trata de un juego de palabras. "Cracker" es una galletita salada, pero también es un término despectivo para referirse a los blancos.

²⁵⁸ En el momento en el que las cosas se ponen feas, Lena se concentra en su planta, que simboliza las raíces, que la convierten en una "madre tierra" que recibe la fuerza de sus ancestros para cuidar de los suyos en el presente.

²⁵⁹ Con un gran sentido del humor, Lena, que siente que no tiene que dar explicaciones a nadie sobre su deseo de llevarse consigo su planta, contesta a Beneatha con las mismas palabras que esta usó en el primer acto para defender sus hobbies.

RUTH (*deleitándose, a BENEATHA*). ¡Ahí te va eso, Doña Perfecta!

WALTER *se acerca a MAMÁ de repente, y se agacha por detrás de ella y la abraza con todas sus fuerzas. Ella se muestra abrumada por lo repentino del gesto y, aunque está encantada, se comporta como RUTH con TRAVIS.*

MAMÁ. ¡Ten cuidado, chico! ¡Vas a hacer que se me caigan las cosas!

WALTER (*con la cara iluminada, se arrodilla junto a ella sin dejar de rodearla con los brazos*). Mamá, ¿sabes lo que significa subirse al carro?²⁶⁰

MAMÁ (*brusca, muy feliz*). Déjame ya en paz...

RUTH (*cerca de un paquete envuelto en papel de regalo, intentando captar la atención de WALTER*). Pssst...

WALTER. Como decía aquella vieja canción, Mamá...

RUTH. Walter... ¿ya?

Señala al paquete.

WALTER (*recitando los versos, dulcemente, alegre, en la cara de su madre*). *I got wings... you got wings... All God's children got wings...*²⁶¹

MAMÁ. Chico, quítate de mi vista y haz algo...

WALTER. *When I get to heaven gonna put on my wings, Gonna fly all over God's heaven...*²⁶²

²⁶⁰ De nuevo, se trata de una referencia bíblica. En el Nuevo Testamento, Libro de los Hechos (8: 27-39), un eunuco etíope pide a Felipe que monte en su carro y le explique unos versos del libro del profeta Isaías que no logra entender. Tras la explicación de Felipe, el eunuco siente la llegada del Espíritu Santo y se convierte al cristianismo. Walter se siente como el eunuco etíope. Siente que Lena, con su comprensión, paciencia, buena fe y ayuda, ha salvado su alma y le ha abierto las puertas a una nueva y feliz vida.

²⁶¹ Se trata de nuevo de una canción espiritual: “*Yo tengo alas... tú tienes alas... Todos los hijos de Dios tienen alas*” Este verso en particular, “*All God's children got wings*”, es una referencia muy clara a la obra de teatro *All God's Chillun Got Wings* (1924) de Eugene O'Neill (1888-1953), una de las primeras obras en las que un autor blanco denuncia el racismo.

BENEATHA (*bromeando, desde el otro lado de la habitación*). ¡No todos los que hablan del cielo irán allí!²⁶³

WALTER (*a RUTH, que se les va acercando con la caja*). No sé, ¿crees que debemos dárselo?... Me parece que últimamente nada le cae bien.

MAMÁ (*echándole un ojo a la caja, que, obviamente, es un regalo*). ¿Qué es eso?

WALTER (*cogiéndoselo a RUTH y poniéndolo sobre la mesa delante de MAMÁ*). Bueno, ¿qué creéis? ¿Deberíamos dárselo?

RUTH. Sí, hoy ha sido bastante buena.

MAMÁ. Te voy a dar...

Vuelve a mirar a la caja.

BENEATHA. Ábrela, Mamá.

Se levanta, la mira, se gira para mirar a toda la familia. Luego junta las manos. No abre la caja.

WALTER (*dulcemente*). Ábrela, Mamá. Es para ti. (MAMÁ *le mira a los ojos. Es la primera vez en toda su vida que recibe un regalo sin que sea Navidad. Abre la caja despacio y, uno a uno, empieza a sacar los diferentes enseres de un reluciente juego de herramientas de jardinería completamente nuevo. WALTER prosigue, insistente:*) Ruth escribió la nota, léela...

²⁶² Procede de la misma canción espiritual que antes y significa: “Cuando llegue al cielo me voy a poner mis alas, voy a volar por todo el cielo de Dios”.

²⁶³ En el original “Everybody talking ‘bout heaven ain’t going there”. Se trata de otro espiritual muy conocido.

MAMÁ (*tomando la nota y ajustándose las gafas*). “Para nuestra propia señora Miniver²⁶⁴. Con amor, de Hermano, Ruth y Beneatha.” ¡Qué bonito...!

TRAVIS (*tirando de la manga a su padre*). Papi, ¿puedo darle ya el mío?

WALTER. Vale, hijo. (TRAVIS *corre a por su regalo*.)

MAMÁ. Ahora ya no tendré que volver a usar los cuchillos ni los tenedores...

WALTER. Travis no quería ir con el resto de nosotros, Mamá. Tiene su propio regalo. (*Algo juguetón:*) No sabemos lo que es...

TRAVIS (*vuelve a entrar en la habitación, corriendo con una sombrero grande, y la pone delante de su abuela*.) ¡Aquí tienes!

MAMÁ. Dios nos proteja, nene. ¿Has ido a comprarle un sombrero a tu abuela?

TRAVIS (*muy orgulloso*). ¡Ábrelo!

Lo hace y saca un gran sombrero de jardinería muy pero que muy recargado, y todos los adultos, al verlo, estallan de la risa.

RUTH. Travis, cielo, ¿qué es eso?

TRAVIS (*que piensa que es bonito y apropiado*). ¡Un sombrero de jardinería! Como el que llevan las señoras en las revistas cuando arreglan sus jardines.

BENEATHA (*se ríe intensamente*). Travis, estábamos intentando convertir a Mamá en la señora Miniver, ¡no en Escarlata O’Hara!²⁶⁵

²⁶⁴ Personaje principal de la novela *Mrs. Miniver* (1940) de Jan Struther y de la película del mismo título, inspirada en la novela y dirigida por William Wyler (1942). Es un drama romántico ambientado en la II Guerra Mundial. Muestra cómo el conflicto bélico afecta a la vida de una acomodada ama de casa de la Inglaterra rural. Aunque la actitud de la protagonista hacia la moda y otras frivolidades va cambiando a lo largo de la película, durante parte de esta Mrs. Miniver suele llevar sombreros realmente elegantes ya que siente gran deleite por ellos.

²⁶⁵ Protagonista de la novela *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*) (1939) de Margaret Mitchell y la película del mismo título dirigida por Victor Fleming en 1939. Escarlata es una joven estadounidense

MAMÁ (*indignada*). ¡¿Pero qué es lo que os pasa a todos?! ¡Es un sombrero muy bonito! (*Cómicamente:*) ¡Siempre quise tener uno exactamente como este!

Se lo pone para demostrárselo a su nieto. El sombrero resulta ridículo y considerablemente grande para la cabeza de Lena.

RUTH. ¡Buenísimo! ¡Venga, Mamá!

WALTER (*tronchado de la risa*). Lo siento, Mamá, ¡pero es que de verdad que parece que estás a punto de salir a recoger algodón!

Todos se ríen menos MAMÁ, en deferencia a los sentimientos de TRAVIS.

MAMÁ (*acercando al chico hacia ella*). Dios te bendiga. Este es el sombrero más bonito que he tenido nunca. (WALTER, RUTH y BENEATHA *meten baza, felicitando a TRAVIS por su regalo de una forma ruidosa, festiva e insincera.*) ¿Qué hacemos todos aquí de brazos cruzados? No hemos terminado de recoger todavía. Bennie, no has guardado ni un libro.

Suena el timbre.

BENEATHA. No pueden ser los de la mudanza... no son ni las dos.

BENEATHA *se va a su habitación*. MAMÁ *se dirige hacia la puerta*.

WALTER (*se gira, rígido*). ¡Espera!... Espera, yo voy.

Se queda quieto, mirando la puerta.

MAMÁ. ¿Esperas visita, hijo?

WALTER (*quieto, mirando la puerta*). Sí... sí...

malcriada y manipuladora de la alta sociedad sureña cuya vida da un vuelco cuando se declara la Guerra de Secesión. A pesar del éxito del libro y, sobre todo, la película, ambos han sido duramente criticados por dulcificar la vida en el sur durante la época de la esclavitud y presentar a los esclavos como felices aliados de sus amos. Scarlett O'Hara se caracteriza por llevar enormes vestidos y sombreros pomposos.

MAMÁ *mira a RUTH e intercambian miradas inocentes y tranquilas.*

MAMÁ (*confundida*). Bueno, pues déjales entrar, hijo.

BENEATHA (*desde su habitación*). ¡Necesitamos más cuerda!

MAMÁ. Travis, corre a la ferretería y tráeme algunas cuerdas.

Sale MAMÁ y WALTER se gira para mirar a RUTH. TRAVIS va a coger dinero de un plato.

RUTH. ¿Por qué no abres la puerta, macho?

WALTER (*yendo repentinamente hacia RUTH para abrazarla*). ¡Porque a veces es difícil dejar que empiece el futuro! (*Inclinándose para estar a la altura de su cara:*) *¡I got wings! ¡You got wings! ¡All God's children got wings!* (*Cruza hasta la puerta y la abre de par en par. Al otro lado hay un hombre muy delgado y bajito que lleva puesto un traje de chaqueta un tanto desgastado. Sus ojos se muestran asustados y tiene el sombrero muy encasquetado, con el ala rodeándole la frente. TRAVIS pasa entre los dos hombres al salir. WALTER, aún lleno de alegría, se inclina y acerca su cara a la del hombre.*) *When I get to heaven gonna put on my wings, Gonna fly all over God's heaven...* (*El hombre bajito se limita a observarlo.*) *Heaven...* (*De repente, para y mira por encima del hombro del hombre bajito al pasillo vacío*) ¿Dónde está Willy, macho?

BOBO. No está conmigo.

WALTER (*impertérrito*). Vale, entra. Ya conoces a mi esposa.

BOBO (*quitándose el sombrero sin decir palabra*). Sí, ¿qué tal, señora Ruth?

RUTH (*en voz baja, observando a BOBO y ya con una actitud completamente diferente a la de su marido*²⁶⁶). Hola, Bobo.

WALTER. Llegas a tiempo... ¡Justo a tiempo! ¡Así se hace! (*Da a BOBO unas palmadas en la espalda.*) Siéntate... cuéntame.

RUTH *permanece rígida y en silencio detrás de ellos, como si, de alguna forma presintiera muerte. Tiene los ojos fijos en su marido.*

BOBO (*sus asustados ojos están clavados en el suelo y el sombrero en la mano*).
¿Por favor, podría tomar un poco de agua antes de contártelo, Walter Lee?

WALTER *no le quita la vista de encima. RUTH va a ciegas hasta el grifo, llena un vaso de agua y se lo lleva a BOBO.*

WALTER. No pasa nada malo, ¿verdad?

BOBO. Deja que te cuente...

WALTER. Macho... no ha pasado nada malo, ¿no?

BOBO. Deja que te cuente... Walter Lee. (*Mira a RUTH y habla dirigiéndose más a ella que a WALTER.*)²⁶⁷ Ya sabes cómo era. Voy a decirte lo que pasó. Bueno, primero tengo que contarte cómo ha estado siendo... quiero decir, lo del dinero que puse, Walter Lee...

WALTER (*ahora ya con una tensa agitación*). ¿Qué pasa con el dinero que pusiste?

²⁶⁶ Es curioso cómo es Ruth, a quien su marido acusaba de no saber nada del mundo de los negocios, quien se da cuenta de que Bobo trae malas noticias.

²⁶⁷ Posiblemente Bobo se siente más intimidado por Ruth que por Walter. Además, quizá confía en la fuerza e inteligencia de Ruth para ayudarle a hacerle entender a Walter un problema que quizá este se resista a entender.

BOBO. Bueno... no fue exactamente como te dijimos... Willy y yo... (*Se detiene.*) Lo siento, Walter. Tengo un mal presentimiento. Tengo un muy mal presentimiento...

WALTER. ¿Pero por qué me estás contando estas cosas? Cuéntame qué es lo que ha pasado en Springfield...

BOBO. Springfield.

RUTH (*sintiéndose morir*). ¿Qué se supone que iba a pasar en Springfield?

BOBO (*a RUTH*). Es por el asunto que llevábamos Walter y yo con Willy... Willy y yo íbamos a ir a Springfield a soltar dinero aquí y allí para no tener que esperar tanto para la licencia de la licorería... Eso es lo que íbamos a hacer. Todo el mundo nos dijo que así funcionaban las cosas, ¿entiende, señora Ruth?

WALTER. ¿Qué pasó allí?

BOBO (*patético, casi llorando*). Te lo estoy intentando decir, Walter.

WALTER (*de repente, gritándole*). ENTONCES DÍMELO, JODER... ¿QUÉ TE PASA?

BOBO. Macho... ayer no fui a Springfield.

WALTER (*permanece inmóvil, toda su vida pendiente de este momento*). ¿Por qué no?

BOBO (*dando rodeos por lo difícil que es de contar*). Porque no tenía ningún motivo para ir...

WALTER. ¡Macho! ¡¿De qué estás hablando?!

BOBO. Estoy hablando del hecho de que cuando llegué a la estación de tren ayer por la mañana... a las ocho en punto, como habíamos planeado... Macho... Willy nunca apareció.

WALTER. ¿Por qué?... ¿Dónde estaba?... ¿Dónde está?

BOBO. Eso es lo que intento decirte... no lo sé. Esperé seis horas, llamé a su casa, y esperé... seis horas... Esperé durante seis horas en esa estación... (*Rompiendo a llorar:*) Ese era todo el dinero que tenía en el mundo... (*Mirando a WALTER con la cara empapada en llanto.*) Willy se ha ido.

WALTER. ¿Qué se ha ido? ¿Qué quieres decir que Willy se ha ido? ¿Ido a dónde? Quieres decir que se ha ido solo. Quieres decir que se ha ido a Springfield solo... para ocuparse de la licencia... (*Se gira y mira a RUTH con ansiedad.*) ¿Quieres decir que quizá no quería tener a demasiada gente allí metida? (*Vuelve a mirar a RUTH, como antes.*) Ya sabes que Willy hace las cosas a su manera. (*Vuelve a mirar a BOBO.*) Quizá ayer llegaste tarde y se fue sin ti. Quizá... quizá... te ha estado llamando a casa intentando contarte lo que pasó, no sé. Quizá... quizá... se puso malo y ya está. Está en algún sitio... tiene que estar en algún sitio. Solo tenemos que encontrarle... tú y yo tenemos que encontrarle. (*Agarra a BOBO por el cuello de la camisa, inconscientemente, y comienza a sacudirlo.*) ¡Venga, vamos!

BOBO (*con una rabia repentina y un sufrimiento lleno de miedos*). ¡¿Qué es lo que te pasa, Walter?! ¡Cuando un tipo se larga con tu dinero, no suele dejarte un mapa!

WALTER (*dándose la vuelta, medio loco, como si estuviera buscando a WILLY por las habitaciones*). ¡Willy!... Willy... no lo hagas. Por favor, no lo hagas... Macho, no con ese dinero... Por favor, macho, no con ese dinero... ¡Oh, Dios... que no sea verdad! (*Se mueve de forma errante, llamando a gritos a WILLY y buscándolo, o*

quizá lo que busca es la ayuda de Dios.) ¡Me fie de ti, macho! ¡Puse mi vida en tus manos! (Comienza a resbalarse hasta el suelo. RUTH, horrorizada, se cubre la cara. MAMÁ abre la puerta y entra en la habitación con BENEATHA tras ella.) Macho... (Comienza a golpear el suelo con los puños, a lágrima viva.) ¡ESE DINERO ESTÁ HECHO DE LA CARNE DE MI PADRE!²⁶⁸

BOBO (*permaneciendo sobre él, con impotencia*). Lo siento, Walter... (*La única respuesta son los sollozos de WALTER. BOBO se pone el sombrero.*) Yo también me jugué toda mi vida a este trato...

Sale.

MAMÁ (*a WALTER*). Hijo... ¿ya no hay nada? Hijo, te di 6.500 dólares... ¿Ya no hay nada? ¿Nada de nada? ¿Tampoco el dinero de Beneatha?

WALTER (*levantando la cabeza despacio*). Mamá... nunca... nunca llegué a ir al banco...

MAMÁ (*no quiere creerlo*). Quieres decir... el dinero de la universidad de tu hermana... ¿también lo usaste? ¿Walter?

WALTER. ¡Síííí! Todo... No queda nada.

Hay un silencio total. RUTH sigue cubriéndose la cara con las manos. BENEATHA se recuesta, desolada, contra la pared, y juguetea con un trozo de lazo rojo del regalo de su madre. MAMÁ se queda mirando a su hijo sin verlo y entonces,

²⁶⁸ La desesperación de Walter es extrema. No es solo una cuestión de dinero, sino también de orgullo. Walter siente que ha defraudado profundamente a toda su familia, viva y muerta. Tal como Lena explicó, la obsesión de Walter padre por dejar a sus hijos un dinero con el que pudieran tener una mejor vida fue lo que acabó provocando su temprana muerte. Walter por sí mismo no solo no ha sido capaz de dar una buena vida a su familia, sino que además ha hecho desaparecer los recursos que les fueron dados. Dejando que le roben aquello por lo que su padre murió ha hecho que la muerte de Walter padre sea en vano. La vida de su padre le ha sido arrebatada por partida doble.

casi sin pensar en lo que hace, comienza a golpearlo en la cara sin control.

BENEATHA *va hasta ellos y los separa.*

BENEATHA. ¡Mamá!

MAMÁ *se queda mirando a sus dos hijos. Se alza despacio y se aleja de ellos, sin rumbo ni propósito, vagando.*

MAMÁ. Le vi... le vi... noche tras noche... llegaba... y miraba a esa moqueta... y luego me miraba a mí... con los ojos rojos... las venas moviéndosele en la cabeza... Le vi quedarse en los huesos y volverse viejo antes de los 40... trabajando y trabajando y trabajando como un mulo... matándose... y tú... tú lo has perdido todo en un solo día... (*Levanta el brazo para golpearle de nuevo*).

BENEATHA. Mamá...

MAMÁ. ¡Oh, Dios!... (*Levanta la vista hacia él.*) Mira aquí abajo... y dame fuerza.

BENEATHA. Mamá...

MAMÁ (*doblándose*). Fuerza...

BENEATHA (*con un lamento*). Mamá...

MAMÁ. ¡Fuerza!

Telón.

ACTO TERCERO

Una hora después.

Al alzarse el telón hay una lúgubre y melancólica luz en la sala de estar, una luz gris como aquella con la que empezó la primera escena del Acto Primero²⁶⁹. A la izquierda podemos ver a WALTER en su habitación²⁷⁰, solo. Está tumbado sobre la cama, la camisa abierta y los brazos bajo la cabeza. No está fumando, no llora, simplemente está ahí tumbado, mirando el techo, casi como si estuviera solo en el mundo²⁷¹.

En la sala de estar encontramos a BENEATHA sentada junto a la mesa, rodeada aún por las ahora siniestras cajas de la mudanza. Sigue mirando a la nada. Da la impresión de que es un estado de ánimo que comenzó hace quizás una hora y que

²⁶⁹ Esto evidencia cómo Hansberry usaba la luz para comunicar los sentimientos y situación de los Younger. Al principio de la obra podíamos justificar la semioscuridad alegando que apenas había amanecido. Sin embargo, dado que los de la empresa de mudanza aún no han llegado, deducimos que, al comienzo de este acto, aún no son las cuatro de la tarde. Teniendo en cuenta que estamos en septiembre, no hay nada natural que justifique la oscuridad en el apartamento. La autora usa la falta de luz en el hogar para darle una mayor carga dramática a la situación de los personajes, quienes están tan hundidos por el revés que no muestran ninguna extrañeza ante la anómala situación.

²⁷⁰ Al comienzo de la obra se especificaba que el dormitorio de Walter y Ruth estaba situado a la derecha y el de Lena y Beneatha a la izquierda. Sin embargo, ahora se nos informa de que el dormitorio de Walter se encuentra a la izquierda. Podríamos intentar buscarle excusas rocambolescas a este cambio, aunque ninguna de ellas podrían realmente justificar que, en una hora, y en la situación en la que se encuentran, los Younger se hayan detenido y entretenido en decidir y llevar a cabo un cambio de dormitorio por cualquier razón. Por ello, lo más lógico es pensar que se trata de un error.

²⁷¹ Este fragmento, por su semejanza, podría estar inspirado en otro que la autora escribió (*To Be Young*, 95-96) basado en lo que vio y experimentó cuando, con 20 años, fue a cubrir la noticia del entierro de un joven estudiante afroamericano que había sido asesinado por la policía. La autora recordaría siempre la oscuridad y el silencio sepulcral que reinaba en la iglesia: "it's quiet. Nobody is crying. It's just quiet. And then we wait" (*To be Young*, 95). Como en aquella ocasión, el hogar de los Younger está oscurecido, con gente que no está haciendo nada en particular; solo esperan y nadie llora, todos en silencio. En esta ocasión, no hay un joven en un ataúd sino un hombre tumbado sobre su cama. Aunque este hombre no ha sido asesinado por la policía, sus sueños, aquello que le daba voluntad para seguir levantándose cada día, han sido, una vez más, pisoteados y destrozados por una sociedad controlada por los mismos que controlan a esos policías.

aún merodea en el ambiente, lleno del sonido vacío de la decepción profunda. Vemos en una línea que la une con el dormitorio de su hermano la semejanza en las actitudes de ambos. De repente suena el timbre y BENEATHA se levanta sin ningún tipo de anhelo ni interés en abrir. Es ASAGAI. Este luce una enorme sonrisa y entra en la habitación de una zancada con energía y con una expectación y conversación llenas de felicidad.

ASAGAI. Me he acercado... tenía algo de tiempo libre. Pensé que podría ayudar con la mudanza. Ah, ¡me encantan las cajas de mudanza! ¡Una familia preparándose para un viaje! Hay gente a la que le deprime... pero a mí... me despierta otro sentimiento. Algo que está lleno del fluir de la vida, no sé si me explico. Movimiento, progreso... me hace pensar en África.

BENEATHA. ¡África!

ASAGAI. ¿Pero por qué estás así? ¿Te he contado lo mucho que me conmueves?

BENEATHA. Se ha ventilado el dinero, Asagai...

ASAGAI. ¿Quién se ha ventilado qué dinero?

BENEATHA. El dinero del seguro. Mi hermano se lo ha ventilado.

ASAGAI. ¿Ventilado?

BENEATHA. ¡Lo invirtió! Con un hombre a quien ni Travis le hubiera confiado sus canicas más viejas.

ASAGAI. ¿Y ya no queda nada?

BENEATHA. ¡Nada!

ASAGAI. Lo siento mucho... ¿Y entonces ahora tú...?

BENEATHA. ¿Yo?... ¿Yo?... Yo, yo no soy nada... Yo. Cuando era muy pequeña, en invierno, sacábamos los trineos. Las únicas pendientes que teníamos eran las escaleras de piedra cubiertas de hielo de algunas casas de la calle. Solíamos rellenarlas de nieve para alisarlas y nos pasábamos el día deslizándonos por ellas... y era muy peligroso, ¿sabes?... demasiado empinado... Y pasó que un día un niño que se llamaba Rufus bajó demasiado rápido y se dio un golpe contra la acera y vimos cómo se le abría la cara, así, allí delante nuestra... Y recuerdo estar allí, mirándole la cara partida, llena de sangre, y pensando que era el final de Rufus. Pero vino la ambulancia y se lo llevaron al hospital, le arreglaron los huesos rotos y lo cosieron todo... y la siguiente vez que vi a Rufus lo único que tenía era una cicatriz pequeña en mitad de la cara... y nunca me sobrepuse...

ASAGAI. ¿De qué?

BENEATHA. De que eso era lo que las personas pueden hacer por los demás... arreglarlos, remendar el problema, hacer que se pongan buenos. Era lo más maravilloso del mundo... Yo quería hacer lo mismo. Siempre pensé que era justo lo que los seres humanos pueden hacer. Curar a los enfermos, ¿no?... y ponerlos bien. Era realmente como ser Dios...

ASAGAI. ¿Querías ser Dios?

BENEATHA. No, quería curar. Era muy importante para mí. Quería curar. Era importante. Me importaba. O sea, la gente y el dolor de sus cuerpos...

ASAGAI. ¿Y ya no te importa?

BENEATHA. No... creo que no.

ASAGAI. ¿Por qué?

BENEATHA (*con amargura*). ¡Porque no tiene toda la profundidad ni es lo que de verdad aflige a la humanidad! Era la visión de una niña... o de una idealista.

ASAGAI. Los niños a veces ven las cosas muy bien... y los idealistas incluso mejor.

BENEATHA. Sé que de verdad lo piensas. Porque aún estás donde yo estaba. ¡Tú, con toda tu palabrería y sueños sobre África! Aún crees que puedes arreglar el mundo. ¡Curar la Gran Úlcera del Colonialismo... (*altiva, burlándose*)... con la Penicilina de la Independencia!

ASAGAI. ¡Sí!

BENEATHA. Independencia, y luego ¿qué? ¿Qué pasa con todos los delincuentes y ladrones y esos idiotas que llegarán al poder y robarán y saquearán igual que antes, la única diferencia será que ahora serán negros y lo harán en nombre de la nueva Independencia? ¿QUÉ PASA CON ELLOS?

ASAGAI. Ese problema habrá que tratarlo en otro momento. Primero necesitamos llegar ahí.

BENEATHA. ¿Y dónde está el final?

ASAGAI. ¿El final? ¿Quién está hablando de un final? ¿Un final a la vida? ¿Al hecho de vivir?

BENEATHA. ¡Un final a la miseria! ¡A la estupidez!²⁷² ¿No te das cuenta de que no hay ningún progreso real, Asagai? Lo único que hay es un círculo enorme y

²⁷² Con esto, Beneatha no está declarando que no crea en el progreso sino más bien que no cree en la idea de progreso implantada en la sociedad. Defiende que para que la humanidad avance realmente se necesita un cambio de dirección.

nosotros marchamos alrededor, dando vueltas y vueltas. Cada uno de nosotros tiene su propia imagen delante, nuestro pequeño espejismo, y creemos que ese es el futuro.

ASAGAI. Ese es el error.

BENEATHA. ¿Cuál?

ASAGAI. Lo que acabas de decir del círculo. No es un círculo. Es simplemente una línea larga, como en geometría, ¿sabes?, una línea que llega hasta el infinito. Y como no vemos el final, tampoco podemos ver cómo cambia. ¡Y es muy raro, pero a los que ven los cambios, los que sueñan y nunca se rinden, los llaman idealistas... y a los que solo ven el círculo los llamamos “realistas”!

BENEATHA. ¡Asagai, mientras yo dormía ahí dentro, fueron y me quitaron mi futuro de las manos! ¡Y nadie me preguntó, nadie me consultó, pero salieron y me cambiaron la vida!

ASAGAI. ¿Era tu dinero?

BENEATHA. ¿Qué?

ASAGAI. ¿El dinero que perdió era tuyo?

BENEATHA. Era de todos.

ASAGAI. ¿Pero lo ganaste tú? ¿Lo habrías tenido si tu padre no hubiera muerto?

BENEATHA. No.

ASAGAI. Entonces, ¿no hay algo erróneo en una casa, en un mundo, en el que todos los sueños, buenos o malos, dependen de la muerte de un hombre?²⁷³ Nunca pensé

²⁷³ La influencia de *Muerte de un viajante* resulta más que evidente. El parlamento de Asagai nos recuerda mucho a la famosa cita del segundo acto de la obra de Arthur Miller en la que Willy Loman comenta que vale más muerto que vivo.

que te vería así, Alaiyo. ¡A ti! ¡Tu hermano ha cometido un error y tú le estás agradecida porque así ahora, a cuenta de eso, puedes renunciar a la enfermiza raza humana! ¡Hablas de que qué hay de bueno en la lucha, qué hay de bueno en todo! ¡Sobre a dónde vamos y para qué nos molestamos!

BENEATHA. ¡Y TÚ NO PUEDES RESPONDERME!

ASAGAI (*gritando por encima de ella*). ¡YO VIVO LA RESPUESTA! (*Pausa.*)

En mi aldea, en casa, es raro el hombre que sabe hacer algo tan básico como leer el periódico... o que haya visto un libro en su vida. Iré a casa y muchas de las cosas que tengo que contar a los de mi aldea les parecerán raras. Pero enseñaré y trabajaré y ocurrirán cosas, unas despacio y otras con rapidez. Habrá veces en las que parezca que nada cambia... y otras, sucederán cosas dramáticas y repentinas que harán que la historia dé un salto hacia el futuro. Y luego volverá la tranquilidad de nuevo. Quizás incluso una regresión. Pistolas, asesinato, revolución. Y yo mismo tendré momentos en los que me pregunte si la tranquilidad no era mejor que toda esa muerte y ese odio. Pero echaré un vistazo a mi aldea y veré el analfabetismo y la enfermedad y la ignorancia... y no lo dudaré. Y quizá... quizá me convierta en un gran hombre... Quiero decir que quizá me aferre a la sustancia de la verdad y me guíe siempre por el buen camino... y quizá por ello los sirvientes del imperio me descuarticen una noche mientras duermo...

BENEATHA ¡El mártir!

ASAGAI (*sonriendo*). O quizá viva muchos años y me convierta en un anciano respetado y querido en mi nueva nación... y quizá sea de los que mande y eso es lo que intento decirte, Alaiyo: quizá las cosas que ahora me parecen buenas para mi país se vuelvan malas y anticuadas, y no lo entenderé y haré cosas terribles para salirme con la mía o simplemente para mantenerme en el poder. ¿No te das cuenta de que habrá

hombres y mujeres jóvenes –no me refiero a soldados británicos, sino a mis propios compatriotas negros– que una noche saldrán de entre las sombras y me rajarán la garganta porque para entonces ya no servirá para nada? ¿No te das cuenta de que siempre han estado ahí... y siempre lo estarán, y de que mi propia muerte será un progreso? Los que me maten quizá incluso sigan alimentando todo aquello que fui²⁷⁴.

BENEATHA. Oh, Asagai, todo eso ya lo sé.

ASAGAI. ¡Bien! Entonces deja de quejarte y lloriquear y dime qué piensas hacer.

BENEATHA. ¿Hacer?

ASAGAI. Tengo una pequeña sugerencia.

BENEATHA. ¿Cuál?

ASAGAI (*de un modo bastante humilde para tratarse de él*). Que cuando todo esto termine... te vengas a casa conmigo.

BENEATHA (*mirándolo fijamente y alejándose con exasperación*). ¡Oh, Asagai, y justo ahora te da por ponerte romántico!

ASAGAI (*entendiendo el malentendido rápidamente*). Mi querida criatura del Nuevo Mundo, no me refiero a que te vengas a la otra punta de la ciudad, sino al otro lado del océano: a casa, a África.

²⁷⁴ A pesar de la pedantería, el machismo y los aires de superioridad, Asagai, quien no en vano era el personaje favorito de Hansberry, se nos descubre como un hombre de gran moralidad, honradez y que defiende sus ideales sin endulzarlos. No lucha pensando en sí mismo, sino en el bien común, hasta el punto en el que admite que él mismo puede convertirse en un enemigo de la justicia y defiende y aplaude a aquellos que lo asesinarían en el caso de convertirse en un obstáculo para el progreso. Asagai no se ve como un superhéroe sino como un simple instrumento de la revolución que puede ser totalmente prescindible y sustituible. De la misma forma que tantos aceptan el sacrificio de otros para que una minoría cumpla su sueño personal, Asagai acepta su propio sacrificio para el bien común de la gran mayoría.

BENEATHA (*entendiéndolo poco a poco y girándose hacia él en un susurro lleno de asombro*). ¿A África?

ASAGAI. ¡Sí!... (*sonriendo y alzando los brazos de forma burlona*). 300 años después, el Príncipe Africano surgió de los mares y se llevó consigo a la doncella a través de la ruta atlántica por la que habían llegado sus ancestros...

BENEATHA (*incapaz de seguirle el juego*). ¿A... a Nigeria?

ASAGAI. A Nigeria. A casa. (*Acercándose a ella con una genuina frivolidad romántica*). Te mostraré nuestras montañas y nuestras estrellas; y te daré bebidas refrescantes en calabazas y te enseñaré las viejas canciones y costumbres de nuestra gente... y, con el tiempo, fingiremos que... (*muy bajito*) solo has estado fuera un día. Di que vendrás. (*La balancea en sus brazos y se funden en un beso, dando pie a la pasión.*)

BENEATHA (*de repente se separa de él*). Me estás haciendo un lío...

ASAGAI. ¿Por qué?

BENEATHA. Han pasado... han pasado demasiadas cosas hoy. Necesito sentarme a pensar. En estos momentos no sé lo que siento sobre nada.

Se sienta de repente y apoya la barbilla en el puño.

ASAGAI (*cautivado*). Vale, debería dejarte tranquila. No, no te levantes. (*La toca suave y dulcemente.*) Siéntate y piénsalo... no temas nunca sentarte a pensar un rato. (*Se va hasta la puerta y la mira desde allí.*) ¿Cuántas veces te he mirado y he dicho: “Ah... ¿así que esto es realmente lo que ha forjado el Nuevo Mundo?”²⁷⁵

²⁷⁵ En estos momentos el paternalismo y aires de superioridad de Asagai alcanzan tal punto que, especialmente teniendo en cuenta el contexto en el que se encuentran, resulta difícil no sentir la ironía con la que Hansberry se mofa del intelectualismo y forma de interactuar de Asagai y Beneatha.

Sale. BENEATHA permanece sentada, sola. Enseguida entra WALTER desde su habitación y comienza a rebuscar entre las cosas, tratando de hallar frenéticamente²⁷⁶. Ella lo mira y se da la vuelta en la silla.

BENEATHA (*siseando*). Sí... ¡mira lo que ha forjado el nuevo mundo!... ¡Míralo! (*Con un gesto de asco.*) ¡Ahí está! ¡*Monsieur le petit bourgeois noir*²⁷⁷ en persona! ¡Ahí está... Símbolo de la Clase en Alza! ¡Emprendedor! ¡Titán del sistema! (*WALTER la ignora completamente y continúa la búsqueda frenética y destructiva, tirando algunas cosas al suelo y arrancando otras de su sitio. BENEATHA ignora el comportamiento excéntrico de su hermano y prosigue con el monólogo de insultos.*)

¿Has soñado con yates en el lago Michigan, Hermano? ¿Te has visto a ti mismo en el Gran Día sentado en la mesa de reuniones, rodeado por las calvas de todos los grandes hombres de América? Todos inmóviles, sin aliento, esperando a que te pronuncies sobre la industria. Esperándote a ti, ¡el presidente de la junta! (*WALTER encuentra lo que buscaba, un trocito de papel blanco, y se lo mete en el bolsillo. Tras esto se pone el abrigo y sale corriendo sin mirarla siquiera. Ella grita tras él:*) ¡Te miro y veo el triunfo final de la estupidez en el mundo!

Un portazo. BENEATHA vuelve a su posición original. RUTH sale, rauda, de la habitación de MAMÁ²⁷⁸.

RUTH. ¿Quién era?

²⁷⁶ Hay quien ha defendido que la reacción de Walter se debe a que ha estado oyendo la conversación entre Beneatha y Asagai y esto le ha llenado de orgullo por sus raíces africanas y se dispone a llamar a Lindner para rechazar su oferta (Peterson del Mar, 70). Sin embargo, esta afirmación carece de sentido. Walter ya ha rechazado la oferta una vez. Cuando, en estos momentos, busca la tarjeta de Lindner lo hace desesperado, dispuesto, como veremos más adelante, a aceptar el trato. Por lo tanto, la prosa de Asagai, si es que Walter ha llegado a oírla, no ha podido ser, de ninguna forma, la impulsora de su segundo rechazo a la oferta de Lindner.

²⁷⁷ Significa “Señor pequeño burgués negro”. Beneatha usa el francés para dar este título a su hermano con la idea de humillarlo, ridiculizando aún más sus aspiraciones sociales y económicas.

²⁷⁸ Entendemos que Ruth estaba en la habitación en la que no se encontraba Walter. Debemos recordar que la de Mamá y Beneatha se halla a la izquierda y la de Walter y Ruth a la derecha. Sin embargo, seguramente por un error, al principio de esta escena se presentan las habitaciones cambiadas.

BENEATHA. Tu marido.

RUTH. ¿A dónde ha ido?

BENEATHA. ¡Quién sabe! Puede que tenga una cita con los de la U.S. Steel²⁷⁹.

RUTH (*con ansiedad y miedo en los ojos*). No le habrás dicho nada malo, ¿verdad?

BENEATHA. ¿Malo? ¿Que si le he dicho algo malo? No, ¡le he dicho que era un chico dulce, lleno de sueños y que todo está maravillosamente genial, como dicen los niños blanquitos!

MAMÁ *entra desde su habitación. Se muestra perdida, confusa, intentando entenderlo todo, intentando entender por qué las cosas se le han ido de las manos, pero sin conseguirlo. Sus andares parecen hablar de un tiempo perdido. Sobre sus hombros pesa una necesidad de disculpa²⁸⁰. Va hacia su planta, que aún sigue sobre la mesa, la mira, la coge y la lleva hasta la ventana, colocándola sobre el alféizar. Se queda mirándola durante un rato. Luego cierra la ventana, hace un esfuerzo para enderezarse y se gira hacia su familia.*

MAMÁ. Bueno... ¡pero vaya desorden tenemos aquí montado! (*Con falsa alegría. El comienzo de algo:*) Supongo que ya es hora de que dejemos de andar con cara mustia y nos pongamos manos a la obra. Tenemos mucho que hacer y muchos paquetes que deshacer. (RUTH *alza la cabeza despacio como consecuencia de lo que acaba de decir su suegra.* BENEATHA, *de igual forma, se gira muy despacio hacia su*

²⁷⁹ Importante empresa estadounidense dedicada a la producción de acero. Se trata de la segunda más importante del país y la número 27 del mundo.

²⁸⁰ Más adelante, la propia Lena expresará abiertamente a qué se debe este sentimiento de culpa y humillación. En cualquier caso, aquí ya observamos un cambio en su actitud. El golpe hace que vea su dignidad, de la que antaño tan segura se sentía, como soberbia, en definitiva un pecado capital para una persona religiosa como ella.

madre.) Una de vosotras debería llamar a los de la mudanza para decirles que no vengan.

RUTH. ¿Decirles que no vengan?

MAMÁ. Por supuesto, cariño. No tiene sentido que vengan hasta aquí para nada. Además, por eso también te cobran. (*Se sienta, los dedos sobre la frente, pensando.*) Señor, de siempre, desde que era una niña, recuerdo que la gente decía: “Lena, Lena Eggleston, siempre apuntas demasiado alto. Necesitas ir más despacio y ver la vida un poco más como es en realidad. Ve un poquito más despacio.” Eso es lo que siempre solían decirme allí, en casa. “Señor, esa Lena Eggleston es una idealista. ¡Algún día le va a pasar algo!”

RUTH. ¡No, Lena!...

MAMÁ. Walter padre y yo nunca escarmentamos.

RUTH. ¡Lena, no! Tenemos que irnos. Bennie... ¡díselo! (*Se levanta y va hasta BENEATHA con los brazos extendidos. BENEATHA no responde.*) Dile que todavía podemos mudarnos... las letras solo son de 125 al mes. Hay cuatro adultos en esta casa... podemos trabajar...

MAMÁ (*para sí misma*). Siempre apunté demasiado alto...

RUTH (*girándose y yendo rápidamente hacia MAMÁ. Las palabras se le escapan rebosantes de urgencia y desesperación*). Lena, trabajaré... Trabajaré 20 horas al día en todas las cocinas de Chicago... Me amarraré a mi bebé a la espalda si hace falta y fregaré todos los suelos de América y lavaré todas las sábanas de América si hace falta... ¡pero tenemos que MUDARNOS! ¡Tenemos que SALIR DE AQUÍ!

MAMÁ *se acerca a ella, ausente, y le da una palmadita a RUTH en la mano.*

MAMÁ. No, ahora veo las cosas de otra manera. He estado pensando en las cosas que podríamos hacer para adecentar este sitio. Justo el otro día vi una cómoda de segunda mano en Maxwell Street²⁸¹ que vendría genial ahí. (*Señala el lugar en el que colocaría el mueble.* RUTH *se aleja de ella, sin saber a dónde ir.*) Necesitaría tiradores nuevos. Con eso y un poco de barniz parecería nueva. Y... podemos poner esas cortinas nuevas en la cocina... No va a quedar tan mal este sitio. Nos alegrará y nos hará olvidar por lo que hemos pasado... (*A RUTH:*) Y tú podrías hacerte con un biombo bonito y colocarlo en tu dormitorio, alrededor del moisés del bebé... (*Mira a las dos mujeres, suplicante.*) A veces hay que saber cuándo rendirse... y agarrarte a lo que tienes...

Entra WALTER desde el exterior, con aspecto agotado. Se apoya contra la puerta. Le cuelga el abrigo.

MAMÁ. ¿Dónde has estado, hijo?

WALTER (*con dificultades para respirar*). Fui a hacer una llamada.

MAMÁ. ¿A quién, hijo?

WALTER. A El Hombre. (*Sale hacia su dormitorio*).

MAMÁ. ¿A qué hombre, nene?

WALTER (*se detiene ya en la puerta*). El Hombre, Mamá. ¿No sabes quién es El Hombre?

RUTH. ¿Walter Lee?

²⁸¹ Calle de Chicago que se encuentra al oeste de la ciudad. Los sábados se solía organizar en ella un mercadillo al aire libre donde suponemos que es donde Lena ha visto la cómoda. En este popular mercadillo se podía encontrar casi de todo, nuevo o de segunda mano: ropa, coches, muebles, herramientas.... A pesar de que en la misma área había bastantes tiendas, el mercado era un lugar muy popular debido a sus bajos precios. En 1994 se recolocó en otra zona para facilitar la expansión de la University of Illinois at Chicago.

WALTER. El Hombre. Como dicen los tipos en la calle: El Hombre. El Capitán en Jefe... el Amo Charley... El Viejo Capitán... Por favor, Señor Jefe...²⁸²

BENEATHA (*de repente*). ¡Lindner!

WALTER. ¡Eso es! Muy bien. Le he dicho que venga ahora mismo.

BENEATHA (*violentamente, entendiéndolo todo*). ¿Para qué? ¡¿Para qué quieres verle?!

WALTER (*mirando a su hermana*). Vamos a hacer negocios con él.

MAMÁ. ¿De qué estás hablando, hijo?

WALTER. Estoy hablando de la vida, Mamá. Vosotras siempre me decís que debo ver la vida tal como es. Bueno, pues hoy estaba ahí tumbado... y me di cuenta. La vida tal como es. Quienes consiguen cosas y quienes no. (*Se sienta sin quitarse el abrigo y se ríe.*) Mamá, sabes que todo está dividido. Así es la vida. Desde luego. Entre los que roban y a los que les roban²⁸³. (*Se ríe.*) Finalmente lo he entendido. (*Las mira.*) Sí. A algunos siempre nos toca ser de los que les roban. (*Se ríe.*) A la gente como Willy Harris, a ellos nunca les roban nada. ¿Y sabéis por qué al resto de nosotros nos roban? Porque estamos confundidos. Muy confundidos. Nos preocupamos por lo que está bien y lo que está mal; y nos preocupamos y lloramos y nos pasamos las noches en vela intentando saber todo el tiempo qué es lo que está mal y qué es lo que está bien... Y durante todo ese tiempo, macho, los que roban están ahí afuera, trajinando, robando y robando. ¿Willy Harris? ¡Anda ya! Willy Harris es un don nadie. No pinta nada en la

²⁸² Walter hace referencia a los típicos nombres con los que los hombres negros han podido dirigirse a lo largo de su historia en los Estados Unidos a aquellos blancos de los cuales dependía su vida y su porvenir. Hansberry demuestra así que el hombre blanco específico al que Walter se está refiriendo en este momento no es más que una alegoría de todos los hombres blancos y poderosos que han aprovechado su superior estatus para aprovecharse de las personas negras.

²⁸³ En esta parte de la obra, la forma de hablar de Walter se vuelve más errática que nunca: parte frases, las desordena, las interrumpe con otras, etc.

gran maquinaria. Pero diré algo a favor del viejo Harris: me ha enseñado algo. Me ha enseñado a no perder de vista lo que realmente cuenta en este mundo. Sí... (*gritando un poco*;) ¡Gracias, Willy!

RUTH. ¿Para qué has llamado a ese hombre, Walter Lee?

WALTER. Le llamé para decirle que se viniera ver el numerito este. Voy a montar un numerito para que lo vea. Exactamente lo que quiere ver. Mamá, el hombre vino hoy y nos dijo que la gente esa de donde quieres que nos mudemos, bueno, ¡están tan disgustados que nos quieren pagar para que no nos mudemos! (*Se ríe de nuevo*.) Y... ¡oh, Mamá! Habrías estado orgullosa de la forma en la que Ruth, Bennie y yo reaccionamos. Le dijimos que se fuera... ¡Que Dios nos ampare! ¡Le dijimos al hombre que se fuera! Oh, sí, esta tarde éramos unos tipos realmente orgullosos. (*Enciende un cigarro*.) Estábamos todavía llenos del orgullo de los viejos tiempos...

RUTH (*acercándosele despacio*). ¿Estás hablando de aceptar el dinero que esa gente nos ofrece para que no nos mudemos a la casa?

WALTER. No solo estoy hablando de ello, nena; ¡te estoy diciendo que eso es lo que va a pasar!

BENEATHA. ¡Oh, Dios! ¡Dónde está el fondo! ¡¿Dónde está el fondo real de verdad del que ya no se puede bajar más?!

WALTER. ¿Veis? Esas son las ideas de antes. Tú y ese chico que estuvo hoy aquí. Queréis que todo el mundo agarre una bandera, una lanza y se ponga a cantar himnos, ¿verdad?²⁸⁴ Queréis pasaros la vida analizando las cosas y intentando ver lo bueno y lo malo de cada una, ¿verdad? Sí. ¿Sabes lo que le pasará algún día a ese chico?

²⁸⁴ Esto no prueba que Walter haya oído la última conversación entre Beneatha y Asagai, ya que no hace ningún comentario específico al respecto. Simplemente habla en general del tipo de ideales que defienden Beneatha y algunas de sus amistades más cercanas, como es Asagai.

Acabará sentado en un calabozo, encerrado para siempre... ¡y los que roban tendrán la llave! ¡Olvídalo, nena! La única causa que existe en este mundo es la de robar, y el que más roba es el más listo. Y da exactamente igual cómo lo haga.

MAMÁ. Me estás haciendo llorar por dentro, hijo. Tengo un dolor enorme dentro.

WALTER. No llores, Mamá. Entiéndelo. Ese hombre blanco va a atravesar esa puerta con el poder de firmar cheques por más dinero del que jamás hemos tenido. Es importante para él y le voy a ayudar... Voy a montarle el numerito, Mamá.

MAMÁ. Hijo... vengo de cinco generaciones de esclavos y aparceros, pero nadie de mi familia jamás permitió que nadie pagara un dinero que viniera a decir que no era digno de existir. Nunca hemos sido tan pobres como eso... (*Alzando los ojos para mirarle:*) Nunca hemos estado... tan muertos por dentro.

BENEATHA. Bueno, ahora sí estamos muertos. Todas esas conversaciones que hemos estado teniendo aquí sobre los sueños y la luz del sol... ahora todo está muerto²⁸⁵.

WALTER. ¡¿Qué os pasa a todas?! ¡Yo no hice el mundo así! ¡Ya era así cuando llegué! ¡Diablos! ¡Claro que me gustaría tener unos cuantos yates algún día! Y sí, me gustaría poder ponerle a mi esposa perlas alrededor del cuello ¿Por qué ella no puede llevar perlas? Que alguien me lo diga... que me diga quién decide qué mujeres en este mundo pueden llevar perlas. ¡Te digo que soy un *hombre*... y que creo que en este mundo mi mujer debería llevar perlas!

²⁸⁵ Es importante en este punto prestar atención al uso del lenguaje. Lena acusa a Walter de creer que están “muertos por dentro”. A primera vista, pareciera que Beneatha defiende delante de su madre la perspectiva de su hermano. Sin embargo, una lectura más detallada nos hace darnos cuenta de que lo que Beneatha está declarando “muerto” es el futuro tal como lo habían soñado, sus sueños y sus aspiraciones, pero no el espíritu de la familia. A pesar de sentirse derrotada y engañada, Beneatha nunca deja que el sistema la “mate por dentro” y por ello, a diferencia de su hermano, se sigue sintiendo indignada y escandalizada ante la posibilidad de aceptar el dinero de Lindner.

La última frase se queda en el ambiente un rato mientras WALTER se mueve por la habitación. La palabra “hombre” ha penetrado en su conciencia. La repite entre dientes, haciendo pausas extrañas e inquietas a la vez que se mueve.

MAMÁ. Nene, ¿cómo te vas a sentir por dentro?

WALTER. ¡Bien! Me voy a sentir bien... un hombre...

MAMÁ. No te quedará nada, Walter Lee.

WALTER (*acercándosele*). Voy a estar bien, Mamá. Voy a mirar a los ojos a ese hijo de puta y a decirle (*titubea*) y a decirle: “Vale, señor Lindner... (*titubea aún más*) ¡es su barrio! ¡Tiene derecho a tenerlo como quiere! ¡Tiene derecho a tenerlo como quiera! Firme el cheque y... la casa es suya.” Y... y le voy a decir: (*rompiéndosele la voz*) “Y vosotros... vosotros simplemente ponedme el dinero en la mano y no tendréis que vivir al lado de este puñado de negratos apestosos!” (*Se estira y se aleja de su madre, moviéndose por la habitación.*) Y quizá... quizá clave mis rodillas negras en el suelo... (*Lo hace. RUTH, BENNIE y MAMÁ lo miran, inmovilizadas por el horror que las invade.*) “Capitán, Amo, Jefe... (*servil, sonriente y retorciéndose las manos en una imitación, profundamente angustiada, del estereotipo del negro simplón de las películas:*) ¡Oh, sí, sí, sí! ¡Oh, sí, señor jefe! ¡Sí, señor! Gran blanco... (*Se esfuerza por seguir a pesar de que se le rompe la voz*). Padre, denos el dinero, por Dios, y nosotros... nosotros no nos plantaremos allí a ensuciar su barrio de blancos...”²⁸⁶ (*Se termina de romper del todo.*) ¡Estaré bien! ¡Bien! ¡BIEN! (*Se levanta y se va al dormitorio*).

BENEATHA. Eso no es un hombre. No es más que una rata mellada.

²⁸⁶ En el original, todo este discurso, desde que se arrodilla hasta el superíndice, lo hace con el exagerado y cruelmente cómico dialecto ebónico que los personajes afroamericanos y negros esclavizados (aun cuando eran blancos con la cara pintada) solían mostrar en las películas de la época y los *minstrel shows*.

MAMÁ. Sí... la muerte ha entrado en esta casa. (*Asiente con la cabeza despacio, reflexionando.*) Entró caminando en esta casa, en los labios de mis hijos. En vosotros, que se supone que erais un nuevo comienzo²⁸⁷. Vosotros... que se supone que erais mi cosecha. (*A BENEATHA.*) ¿Estás ... estás de luto por tu hermano?²⁸⁸

BENEATHA. Ese no es hermano mío.

MAMÁ. ¿Qué has dicho?

BENEATHA. He dicho que el individuo que está en esa habitación no es hermano mío.

MAMÁ. Eso es lo que me parecía que habías dicho. ¿Te crees mejor que él? (*BENEATHA no responde.*) ¿Sí? ¿Qué le has dicho hace un minuto? ¿Qué no era un hombre? ¿Eso? ¿Me lo abandonas así? ¿También has escrito su epitafio... como el resto del mundo? Bueno, ¿a ti quién te ha dado ese privilegio?

BENEATHA. ¡Ponte de mi parte por una vez! ¡Has visto lo que ha hecho, Mamá! Lo viste... arrodillándose. ¿No fuiste tú la que me enseñó a despreciar a cualquier hombre que hiciera eso? ¿Que hiciera lo que él va a hacer?

MAMÁ. Sí, eso te enseñé. Yo y tu papá. Pero creía que te había enseñado algo más... Creía que te había enseñado a quererle.

²⁸⁷ Lena no ve la vida como algo que comienza y termina en el individuo. Para ella, la vida de una persona que ha tenido hijos no termina con la muerte, sino que cada vez que nace un niño en la familia la vida de esa persona se regenera en ese nuevo miembro. Entiende la familia como un todo global, no como un grupo de individuos independientes. Es como el árbol que pierde sus hojas en otoño, pero vuelve a brotar en primavera como si el otoño y el invierno nunca hubieran existido. Por ello suponía que cada generación de Youngers iba a vivir un poco mejor que la anterior e iba a ser un poco mejor que la anterior, porque heredaría todo lo material, lo espiritual y los conocimientos de todos los Youngers anteriores. Tras oír cómo Walter renuncia a su dignidad y cómo Beneatha, con tanta inquina, habla de su hermano, siente que esa tendencia y ese ciclo se han roto completamente. Si lo pensamos bien, la forma de entender las raíces de Lena se diferencia en poco de la forma en la que Beneatha entendía (o incluso entiende) la evolución histórica y política de la sociedad y ambas han sufrido la misma conmoción al descubrir que no tiene por qué ser así.

²⁸⁸ Con estas palabras Lena implica que, moral y espiritualmente, Walter ha muerto hoy.

BENEATHA. ¿Quererle? No queda nada por lo que se le pueda querer.

MAMÁ. SIEMPRE queda algo por lo que querer. Y si no has aprendido eso, entonces no has aprendido nada. (*Mirándola:*) ¿Has llorado hoy por ese chico? No me refiero a llorar por ti misma ni por la familia porque hayamos perdido el dinero. Me refiero a llorar por él: por todo lo que le ha pasado y por lo que todo esto le ha hecho. Niña, ¿cuándo te crees que hay que querer a alguien más que nunca? ¿Cuándo han hecho las cosas bien y le han hecho las cosas fáciles a los demás? Bueno, pues entonces sigue aprendiendo, porque no es así. ¡Es cuando está en su peor momento y es incapaz de creer en sí mismo porque el resto del mundo lo ha apaleado! Cuando vayas a juzgar a alguien, júzgalo bien, niña, júzgalo bien. Asegúrate de que has tenido en cuenta las colinas y valles que ha tenido que atravesar para llegar a donde está.

Justo al final de la frase entra TRAVIS de golpe. Deja la puerta abierta.

TRAVIS. ¡Abuela, los hombres de la mudanza están abajo! Acaban de aparcar el camión.

MAMÁ (*girándose para mirarlo*). ¿De verdad, nene? ¿Están abajo?

*Suspira y se sienta*²⁸⁹. LINDNER *aparece en la puerta. Echa un vistazo al interior de la casa y golpea la puerta flojito, para llamar la atención. Luego entra. Todos se giran para mirarle.*

LINDNER (*con el sombrero y el maletín en la mano*). Umm... Hola...

RUTH *cruza hasta la puerta del dormitorio de forma mecánica. Al llegar allí, la abre, dejándola después bambolearse libremente. Poco a poco las luces del dormitorio se encienden y nos descubren a WALTER dentro. Aún lleva puesto el abrigo y se*

²⁸⁹ A pesar de que quiere ocultarlo, Lena se encuentra en una difícil encrucijada y, aunque hasta hace poco se mostraba bastante resolutiva, es evidente que, tras los incidentes con sus hijos, está volviendo a valorar la opción de mudarse.

encuentra sentado en la esquina, al fondo del dormitorio. Alza la vista y entorna los ojos para ver bien a LINDNER.

RUTH. Está aquí.

Tras un largo minuto²⁹⁰, WALTER se levanta, despacio.

LINDNER (*va, de forma eficiente, hasta la mesa. Pone el maletín sobre ella y comienza a desdoblar papeles y a quitar el capuchón de varias plumas estilográficas*). Pues la verdad es que me encantó recibir noticias tuyas. (*WALTER ha comenzado a salir del dormitorio. Lo hace despacio y de una forma extraña, casi como si fuera un niño pequeño. De vez en cuando se limpia la boca con la manga de la camisa.*) La mayoría de las veces la gente hace la vida mucho más difícil de lo que en realidad es. Bueno, ¿con quién debo negociar? ¿Con usted, señora Younger, o con su hijo, aquí presente? (*MAMÁ se sienta con las manos cruzadas sobre el regazo y los ojos cerrados mientras WALTER se acerca. TRAVIS se acerca más a LINDNER y mira los papeles con curiosidad.*) Son unos formularios, hijito.

RUTH. Travis, vete abajo...

MAMÁ (*abriendo los ojos y fijándolos en los de WALTER*). No. Travis, quédate donde estás. Y tú, asegúrate de que entiende lo que estás haciendo, Walter Lee. Enséñale bien. De la misma forma que Willy Harris te enseñó a ti. Muéstrale en qué se han convertido nuestras cinco generaciones. (*WALTER pasea la mirada desde su madre al chico, quien le sonríe de forma inocente.*) Adelante, hijo... (*Cruza las manos y cierra los ojos.*) Adelante.

²⁹⁰ Esta acotación es una traducción literal de la obra original. Sin embargo, a efectos prácticos, es realmente dudoso que un director de escena respete esta pausa completa.

WALTER (*finalmente llega hasta LINDNER, quien está repasando el contrato*). Bueno, señor Lindner... (BENEATHA *les da la espalda*.) Le llamamos... (*en su forma de hablar hay un titubeo simple y profundo*) porque, bueno, mi familia y yo... (*Mira a su alrededor y se apoya primero en un pie y luego en el otro*.) Bueno... somos gente muy corriente...

LINDNER. Ahá...

WALTER. Quiero decir... que llevo casi toda la vida trabajando de chofer... y mi esposa, ahí donde la ve, trabaja en las cocinas de la gente. También mi madre. Quiero decir... somos gente normal...

LINDNER. Bien, señor Younger...

WALTER (*totalmente como si fuera un niño pequeño, mira hacia abajo, a los zapatos. Luego levanta la vista hacia el hombre*). Y... eh... bueno, mi padre, no sé, durante casi toda su vida fue obrero...

LINDNER (*absolutamente confuso*). Eh... sí, sí, le entiendo. (*Pone de nuevo la atención en el contrato*).

WALTER (*un golpeteo. Lo mira fijamente*). Y mi padre... (*de repente, con gran intensidad*) mi padre una vez casi le da una paliza de muerte a un hombre porque este hombre le había insultado y eso, ¿me entiende?

LINDNER (*alzando la vista, inmóvil*)²⁹¹. No, no, me temo que no...

WALTER (*un golpeteo. Se crea una tensión que WALTER acaba rompiendo*). Bueno, lo que quiero decir es que venimos de gente muy orgullosa. Quiero decir...

²⁹¹ Es curioso cómo este comentario en el que se menciona la violencia parece ser lo único que hace que Lindner despierte, le preste atención y comience a escuchar a Walter de verdad. Conforme Lindner comienza a callar, a escucharle, a mostrarse más pequeño, Walter gana en voz y fuerza.

somos gente muy orgullosa. Y esa de allí es mi hermana y va a ser médico... y estamos muy orgullosos...²⁹²

LINDNER. Bueno... estoy seguro de que está muy bien, pero...

WALTER. Lo que le estoy diciendo es que le hemos pedido que venga para decirle que somos muy orgullosos y que este... (*señalando a TRAVIS*)... Travis, ven aquí. (*TRAVIS se acerca y WALTER lo pone por delante suya, en frente del hombre.*) Este es mi hijo, y con él ya van seis generaciones de nuestra familia en este país. Y hemos pensado todos en su oferta...

LINDNER. Bueno, bien... bien...

WALTER. Y hemos decidido mudarnos a nuestra casa porque mi padre... mi padre... la ganó, ladrillo a ladrillo, para nosotros. (*MAMÁ tiene los ojos cerrados y se balancea de atrás a delante como si estuviera en la iglesia mientras con la cabeza marca el sí del Amén.*) No queremos darle problemas a nadie ni luchar por ninguna causa²⁹³, e intentaremos ser buenos vecinos. Y eso es todo lo que tenemos que decir sobre el tema. (*Mira de forma clara y fija a los ojos del hombre.*) No queremos su dinero. (*Le da la espalda y se aleja.*)

LINDNER (*mirándolos a todos*). Entonces entiendo... que han decidido ocupar...

BENEATHA. Eso es lo que ha dicho este caballero²⁹⁴.

²⁹² Es la primera vez que Walter reconoce estar orgulloso de Beneatha y le muestra su apoyo para que sea doctora. Si antes veía los logros y los sueños de Beneatha como algo que amenazaba los suyos propios, ahora los ve como un triunfo de toda la familia, presente y pasada.

²⁹³ Por esta época había asociaciones por los derechos civiles que, como forma de luchar contra la segregación y los *restrictive covenants*, introducían familias afroamericanas en los barrios blancos. De hecho, Hansberry confesaría que la mudanza de su familia a la South Rhodes Avenue respondía a una de estas estrategias.

²⁹⁴ Es la primera vez que Beneatha reconoce a su hermano como “un caballero” con todo lo que ello implica y da valor a su palabra.

LINDNER (*a MAMÁ, quien está como soñando*). Entonces me gustaría apelar a usted, señora Younger. Usted es más mayor y más sabia y estoy seguro de que entiende mejor las cosas...

MAMÁ. Parece que no lo entiende. Mi hijo ha dicho que nos mudamos y no tengo nada más que decir. (*De forma abrupta:*) Ya sabe cómo son los jóvenes de hoy día, señor. ¡No hay nada que hacer con ellos! (*Se levanta cuando LINDNER comienza a abrir la boca.*) Adiós.

LINDNER (*recogiendo sus cosas*). Bueno, si están tan seguros... no tengo más que decir. (*Termina de recoger mientras es ignorado por la familia, que está concentrada en WALTER LEE. Al llegar a la puerta, LINDNER se detiene y mira a su alrededor.*) Espero que sepan en lo que se están metiendo.

Sacude la cabeza y sale.

RUTH (*Mirando a su alrededor y volviendo a tomar conciencia de la realidad*). Bueno, por Dios santo, si los de la mudanza están aquí²⁹⁵... ¡SALGAMOS DE AQUÍ DE UNA PUÑETERA VEZ!

MAMÁ (*volviendo a la actividad*)²⁹⁶. ¡Es verdad! Mira todo este lío. Ruth, ponle a Travis una buena chaqueta... Walter Lee, arréglate la corbata y métete la camisa por dentro, ¡pareces un matón de barrio! Dios mío, ¿dónde está mi planta? (*Se apresura a cogerla, rodeada del ajeteo del resto de la familia, quienes, intencionadamente, están*

²⁹⁵ Llama la atención que, a pesar del tiempo transcurrido desde su llegada, los encargados de la mudanza no se hayan acercado a la puerta de los Younger a avisarles de que los esperan. Sería lo normal dado que, si han hablado con algún miembro de la familia, cosa que tampoco es segura, ha sido con Travis, un niño pequeño, y la familia se ha estado demorando bastante debido a la visita de Lindner.

²⁹⁶ La última vez que oímos pronunciarse a Lena nos hizo saber que no estaba de acuerdo con la mudanza ya que, una vez perdido el dinero, no podían permitirse pagar cada mes la hipoteca. No quería aceptar el dinero de Lindner, pero tampoco mudarse. A pesar de que no la hemos visto cambiar de idea, sí que hemos estado observando en ella una serie de cambios que hacen comprensible esta transformación. También es posible que la arenga de Walter a Lindner la haya terminado de convencer.

*intentando ignorar la nobleza del momento que acaban de vivir.)*²⁹⁷ Venga, id bajando... Travis, criatura, no vayas con las manos vacías... Ruth, ¿dónde puse la caja esa que tenía mis sartenes? Quiero tenerla a la vista... Esta noche voy a preparar la mayor cena que hemos tomado nunca... Beneatha, ¿qué le pasa a esas medias? Súbetelas, chica...

La familia comienza a salir a la vez que dos de los hombres de la mudanza aparecen y comienzan a cargar los muebles más pesados, tropezándose con la familia conforme van saliendo.

BENEATHA. Mamá, Asagai me pidió hoy que me casara con él, y que nos fuéramos a África...

MAMÁ (*en medio de todo el ajetreo*). ¿De verdad? No tienes edad de casarte con nadie... (*Viendo a los de la mudanza levantar una de sus sillas de forma precaria:*) ¡Cariño, no es una paca de algodón, por favor, trátala de manera que podamos volver a usarla! Esa silla ha sobrevivido 25 años...

Los de la mudanza suspiran con exasperación y prosiguen con su trabajo.

BENEATHA (*infantil. Obcecándose en seguir con la conversación*). Ir a África, Mamá... ser médico en África...

MAMÁ (*distráida*). Sí, nena...

WALTER. ¡África! ¿Para qué quiere llevarte a África?

BENEATHA. Para practicar...

²⁹⁷ Los Younger son, al fin y al cabo, gente práctica, acostumbrada a luchar en su día a día y a enfrentarse a la realidad. Tras lo ocurrido, recordamos, tuvieron un momento para felicitar y agradecer a Walter. Tras esto, entienden que no pueden permitir que los sentimentalismos les nublen la visión y les impidan ponerse a la tarea que toca: la mudanza.

WALTER. Chica, ¡como no te saques todas esas ideas tontas de la cabeza...! Lo mejor sería que te casaras con un hombre con pasta...

BENEATHA (*enfadada, exactamente como en la primera escena de la obra*).
¡¿Y a ti qué te importa con quién me case?!

WALTER. Muchísimo. Estoy pensando que George Murchison...

BENEATHA. ¡George Murchison! ¡No me casaría con él ni aunque él fuese Adán y yo Eva!

WALTER y BENEATHA *salen gritándose el uno a la otra con brío y la rabia se escucha fuerte y bien hasta que las voces se van apagando*. RUTH *permanece junto a la puerta, se gira hacia MAMÁ y le sonríe intencionadamente*.

MAMÁ (*finalmente, colocándose el sombrero*). Sí, mis hijos son cosa buena...

RUTH. Sí, lo son. Vamos, Lena.

MAMÁ (*parándose para echar un vistazo al apartamento*). Sí, ya voy. Ruth...

RUTH. ¿Sí?

MAMÁ (*bajito, de mujer a mujer*). Finalmente se ha hecho un hombre hoy, ¿verdad? Algo así como el arcoíris después de la lluvia...

RUTH (*mordiéndose el labio, no sea que su propio orgullo explote delante de MAMÁ*). Sí, Lena.

Se oye la voz de WALTER, que las llama de forma estridente.

WALTER (*fuera de escena*). ¡Vosotras, vamos! ¡Esta gente cobra por hora, ¿sabéis?!

MAMÁ (*haciéndole un pequeño gesto con la mano a RUTH*). Bueno, cielo... ve bajando. Voy en seguida.

RUTH *duda, pero sale a continuación. MAMÁ permanece, finalmente sola, en la sala de estar. Su planta está sobre la mesa, delante de ella. Las luces comienzan a atenuarse. Mira a su alrededor: a las paredes, el techo y de repente, a su pesar, mientras sus hijos la llaman desde abajo, siente crecer dentro una pesada carga y se pone el puño en la boca para ahogarla. Echa un vistazo final, se pone el abrigo sobre los hombros, se ajusta el sombrero y sale. Las luces se atenúan más. Se abre la puerta y vuelve a entrar, coge su planta y sale por última vez.*

Telón.

Obras Citadas.

Anderson, Mary Louise, "Black Matriarchy: Portrayals of Women in Three Plays" en *Black American Literature Forum*, Vol. 10, N° 3, Autumn 1976, pp 93-95.

Baldwin, James, "Sweet Lorraine" en *The Price of the Ticket, Collected Nonfiction 1948-1985*, New York, St. Martin's Press, 1985, pp 443-447.

Baraka, Amiri, "A Raisin in the Sun's Enduring Passion" en *A Raisin in the Sun/The Sign in Sidney Brustein's Window*, New York, Vintage Books, Random House, 1995, pp 9-20.

Braks, Lean'tin L. /Smith Jessie Carney, *Black Women of the Harlem Renaissance Era*, Lanham, The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc, 2014.

Brooks, Gwendolyn, "Kitchenette Building" en *The World of Gwendolyn Brooks*, New York, Harper and Row, 1971, pp 4-5.

Brown, William Wells, *Narrative of William W. Brown, A Fugitive Slave. Written by Himself*. New York, Dover Publications, Inc, 1969.

Brown, William Wells, *The Escape; or, A Leap to Freedom* en *Black Theater USA*, ed. James Hatch and Ted Shine, New York, Free Press, 1996, pp 35-60.

Brown-Guillory, Elizabeth, *Their Place on the Stage*, New York, Praeger Publishers, 1988.

Burke, Kenneth, "The Negro's Pattern of Life" en *The Philosophy of Literary Form*, Berkeley, University of California Press, 1973, pp 361-368.

Burris, Andrew M., *You Mus' Be Bo'n Ag'in* en *Lost Plays of the Harlem Renaissance 1920-1940*, ed. James V. Hatch /Leo Hamalian, Detroit, Wayne State University Press, 1996, pp 128-199.

Cheney, Anne, *Lorraine Hansberry*, Boston, Twayne Publishers, 1984.

Colbert, Soyica Diggs, *Radical Vision: A Biography of Lorraine Hansberry*, New Haven, Yale University Press, 2021.

Coleman, Ralph, *The Girl from Back Home* en *Lost Plays of the Harlem Renaissance 1920-1940*, ed. James V. Hatch /Leo Hamalian, Detroit, Wayne State University Press, 1996, pp 96-106.

Cotter, Joseph Seamon Jr., *On the Fields of France* en *Lost Plays of the Harlem Renaissance 1920-1940*, ed. James V. Hatch /Leo Hamalian, Detroit, Wayne State University Press, 1996, pp 23-25.

Cruse, Harold, *The Crisis of the Negro Intellectual*, New York, New York Review Books Classics, 2005.

Du Bois, W. E. B., *The Star of Ethiopia: A Pageant*, W. E. B. Du Bois Papers (M5312). Special Collections and Univesit Archives, University of Massachussets, Amherst Libraries.

Drake, St. Clair /Cayton, Horace R., *Black Metropolis, A Study of Negro Life in a Northern City*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

Espejo Romero, Ramón, “Introducción” en *La muerte de un viajante*, Arthur Miller, ed. Ramón Espejo Romero, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, pp 9-169.

Espejo Romero, Ramón, *The History of the Performance of American Plays in Spain 1912-1977: Theatre as a Weapon Against Political Authoritarianism*. Lewinston, The Edwin Mellen Press, 2017.

Falconbridge, Alexander, *An Account of the Slave Trade on the Coast of Africa*, London, J. Phillips, 1788.

Farrison, William Edward, *William Wells Brown: Author and Reformer*, Chicago, University of Chicago Press, 1969.

Fraden, Rena, *Blueprints for a Black Federal Theatre. 1935-1939*, New York, Cambridge University Press, 1994.

Fra Molinero, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1995.

Gibson, Truman K. Jr., *Knocking Down Barriers: My Fight for Black America*, Evanston, Northwestern University Press, 2005.

Gilbert, Mercedes, *Environment en Lost Plays of the Harlem Renaissance 1920-1940*, ed. James V. Hatch /Leo Hamalian, Detroit, Wayne State University Press, 1996.

Goldfarb, Alvin/ Wilson, Edwin, *Living Theater: An Introduction to Theater History*, New York, McGraw Hill Book Co., 1983.

Green, Lisa J., *African American English. A linguistic introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Grimké, Angelina Weld, “Rachel, the Play of the Month, The Reason and Synopsis by the Author”, *Competitor I*, January, 1920, pp 51.

Grimké, Angelina Weld, *Rachel en Black Theater U.S.A.: Forty-Five Plays by Black Americans, 1847-1974*, ed. James V. Hatch /Ted Shine, New York, The Free Press, 1974, 133-167.

Hansberry, Lorraine, “Negroes Cast in Same Old Roles in TV Shows”, *Freedom*, June, 1951.

Hansberry, Lorraine, “Lorraine Hansberry Talks with Studs Terker!”, en WFMT, 12 Mayo 1959.

Hansberry, Lorraine, “Willie Loman, Walter Younger and He Who Must Live”, *The Village Voice*, August 12, 1959, pp 7-8.

Hansberry, Lorraine, “Thoughts on Genet, Mailer, and the New Paternalism”, *Village Voice*, June 1, 1961, pp 14.

Hansberry, Lorraine, *The Movement. Documentary of a Struggle for Equality*, New York, Simon & Schuster, 1964.

Hansberry, Lorraine, *To Be Young, Gifted and Black*, New York, Signet Classics, Penguin Books, 1969.

Hansberry, Lorraine, *A Raisin in the Sun*, New York, Random House. Inc, 1994.

Hansberry, Lorraine, “The Negro Writer and His Roots: Towards a New Romanticism”, *Black Scholar*, Vol. 12, March/April 1981.

Hansberry, Lorraine, *Les Blancs en The Collected Last Plays*, New York, Vintage Books, Random House, Inc., 1994, pp 37-128.

Hansberry, Lorraine, *The Drinking Gourd en The Collected Last Plays*, New York, Vintage Books, Random House, Inc., 1994, pp 163-217.

Hansberry Lorraine, *What Use Are Flowers?* en *The Collected Last Plays*, New York, Vintage Books, Random House, Inc., 1994, 227-261.

Hansberry Lorraine, *The Sign in Sidney Brustein's Window*, New York, Vintage Books, Random House, Inc., 1995.

Harris, Leslie M., *In the Shadow of Slavery: African Americans in New York City, 1623-1863*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

Harrison, Paul Carter, *The Drama of Nommo*, New York, Grove Press, 1972.

Hatch, James V. "Introduction" en *Lost Plays of the Harlem Renaissance 1920-1940*, ed. James V. Hatch /Leo Hamalian, Detroit, Wayne State University Press, 1996, pp 9-20.

Hatch James V./Shine Ted, *Black Theater USA: Forty-Five Plays by Black Americans, 1847-1974*, New York, The Free Press, 1974.

Hatch James V./Shine Ted, *Black Theatre USA: Plays by African Americans*, New York, Free Press, 1996.

Hatch, James V. "The Harlem Renaissance" en *A History of African American Theatre*, ed. Errol G. Hill/James V. Hatch, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp 214-254.

Hatch, James V., "The Great Depression and Federal Theatre" en *A History of African American Theatre*, ed. Errol G. Hill/James V. Hatch, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 307-334.

Hay, Samuel A., *African American Theatre: An Historical Analysis*, New York, Cambridge University Press, 1994.

Hazzard, Alvira, *Little Heads: A One-Act Play of Negro Live en Harlem's Glory. Black Women Writing 1900-1950*, Ed. Lorraine Elena Roses/Ruth Elizabeth Randolph, Massachusetts, Harvard University Press, 1996.

Herren, Graley, ed. *The Comparative Drama Conference Series 12. Texts and Presentation 2005*, North Carolina, McFarland & Company, 2016.

Hill, Anthony D, *Historical Dictionary of African American Theater*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc., 2018.

Hill, Errol G., "The African Theatre to *Uncle Tom's Cabin*" en *A History of African American Theatre*, ed. Errol G. Hill/James V. Hatch, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp 24-60.

Hill, Errol G./Hatch James V., "The Struggle continues" en *A History of African American Theatre*, ed. Errol G. Hill/James V. Hatch, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp 186-213.

Honey, Maureen, *Shadowed Dreams. Women's Poetres of the Harlem Renaissance*, New Jersey, Rutgers University Press, 2006.

Hughes, Langston, "White Shadows", Chapel Hill, *Contempo*, Vol. 1, N° 9, 15 September 1931.

Hughes, Langston, "The Negro Artist and the Racial Mountain" en *Lost Plays of the Harlem Renaissance 1920-1940*, ed. James V. Hatch /Leo Hamalian, Detroit, Wayne State University Press, 1996, pp 408-412.

Hughes, Langston, *Don't You Want to Be Free?* en *Black Theatre USA: Plays by African Americans*, ed. James V. Hatch/ Ted Shine New York, Free Press, 1996, pp 266-288.

Hughes, Langston, "Mother to Son" en *The Collected Works of Langston Hughes*, Vol. 11, Columbia, University of Missouri Press, 2003.

Hughes, Langston, "Harlem" en *The Collected Works of Langston Hughes*, Vol.3, Columbia, University of Missouri Press, 2003.

Hughes, Langston, *Mulatto* en *The Collected Works of Langston Hughes. Vol. 6. Gospel Plays, Operas and Later Dramatic Works*, ed. Leslie Catherine Sanders, Columbia, University of Missouri Press, 2004, pp 17-50.

Hull, Gloria T., "Under the Days: The Buried Life and Poetry of Angelina Grimké" en *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, New Jersey, Rutgers University Press, 1983, pp 73-82.

Johnson, Francis Hall, *Run Little Chillun* en *Lost Plays of the Harlem Renaissance 1920-1940*, ed. James V. Hatch /Leo Hamalian, Detroit, Wayne State University Press, 1996, pp 230-279.

Jones, Douglas A. J., "Slavery, Performance and the design of African American Theatre" en *African American Theatre*, ed. Harvey Young, New York, Cambridge University Press, 2013, pp 15-28.

Matheus, John Frederick, *Black Damp* en *Lost Plays of the Harlem Renaissance 1920-1940*, ed. James V. Hatch /Leo Hamalian, Detroit, Wayne State University Press, 1996, pp 111-123.

Miller, May, *Riding the Goat*, Alexandria, Alexander Street Press, 2004.

Mitchell, Joseph, *Help Wanted* en *The Roots of African American Drama. An Anthology of Early Plays, 1858-1938*, ed. Leo Hamalian y James V. Hatch, Detroit, Wayne State University Press, 1991, pp 207-230.

Mitchell, Joseph, *Son Boy en Lost Plays of the Harlem Renaissance 1920-1940*, ed. James V. Hatch /Leo Hamalian, Detroit, Wayne State University Press, 1996, pp 76-92.

Nemiroff, Robert, "A Critical Background" en *The Collected Last Plays*, Lorraine Hansberry, New York, Vintage Books, Random House, 1994, pp 143-162.

Nemiroff, Robert, "Introduction" en *A Raisin in the Sun*, Lorraine Hansberry, New York, Random House. Inc, 1994, pp 5-14.

Norris, Bruce, *Clybourne Park*, London, Nick Hern Books, 2010

Office of Policy Planning and Research of the United States. Department of Labor, "The Case for National Action: The Negro Family", March 1965.

Perry, Imani, *Looking for Lorraine*, Boston, Beacon Press, 2018.

Peterson, Bernard L. Jr., *Early Black American Playwrights and Dramatic Catalog of Plays, Films, and Broadcasting Scripts*, New York, Greenwood Press, 1990.

Peterson Del Mar, David, *African, American: From Tarzan to Dreams From My Father*, London, Zed Books Ltd., 2017.

Reed, Ishmael, "Introduction" en *Black No More*, George S. Schuyler, New York, Penguin Random House, 1999, pp 6-7.

Richardson, Willis, "Propaganda in the Theatre", *Messenger*, VI, November 1924, pp 353-354.

Richardson, Willis, *The Chip Woman's Fortune* en *The Roots of African American Drama* ed. Leo Hamalian, James V. Hatch, George C. Wolfe, Detroit, Wayne State University Press, 1992, pp 164-185.

Ross, Lillian, "The Talk of the Town: How Lorraine Hansberry Wrote *A Raisin in the Sun*," *New Yorker*, May 9, 1959.

Santos Rodríguez, Zarabel, TFM: *Versions of Realism in Arthur Miller's Death of a Salesman and Lorraine Hansberry's A Raisin in the Sun*. Universidad de Sevilla, 2014.

Scaramella, Evelyn, "Reading the Harlem Renaissance in Spanish. Translation, African American Culture, and the Spanish Avant-Garde" en *Black USA and Spain. Shared Memories in the 20th Century*, ed, Rosalía Cornejo-Parriego. New York, Routledge, 2020.

Schuyler, George, "Views and Reviews", *Pittsburg (PN) Courier*, 4 January 1936.

Schuyler, George, *The Yellow Peril en Lost Plays of the Harlem Renaissance 1920-1940*, ed. James V. Hatch /Leo Hamalian, Detroit, Wayne State University Press, 1996, pp 48-60.

Schuyler, George, "The Negro-Art Hokum" en "Appendix" en *Lost Plays of the Harlem Renaissance 1920-1940*, ed. James V. Hatch /Leo Hamalian, Detroit, Wayne State University Press, 1996, pp 404-407.

Sinnott, Susan, *Lorraine Hansberry. Award-Winning Playwright and Civil Rights Activist*, California, Conari Press, 1999.

Smith, Gerald L./McDaniel, Karen Cotton/Hardin, John, *The Kentucky African American Encyclopedia*. Kentucky, University Press of Kentucky, 2015.

Smith, Jessie Carney, *Notable Black American Women*, Detroit, Gale Research Inc., 1996.

Spence, Eulalie, "A Criticism of the Negro Drama as it Relates to the Negro Dramatist and Artist", *Opportunity*, June, 1928.

Spence, Eulalie, *Undertow en Black Theater USA: Forty-Five Plays by Blacks Americans, 1847-1974*, ed. James V. Hatch/Ted Shine, New York, The Free Press, 1974.

Thoreau, Henry David, *Walden en The Works of Henry David Thoreau*, Connecticut, Longmeadow Press, 1995, pp 341-604.

Turner, Beth, "North Carolina Black Repertory Company: Look out N.Y.", *Black Masks*, March/April 1987.

Wiggings, William H., *O Freedom. Afro-American Emancipation Celebrations*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 2000.

Wintz, Cary D./Finkelman, Paul, *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, New York, Routledge, 2004

Recursos online.

<http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/>
