

Claudia Jones a través de Winsome Pinnock. Retrat d'un retrat teatral

But someday, somebody'll
Stand up and talk about me
And write about me
And put on plays about me,
Black and beautiful.
And I'll reckon myself,
Yes, it'll be me.

Langston Hughes¹

Introducció

En el seu clàssic tractat de teoria literària, Wellek i Warren afirmen que la biografia és en realitat una part de la historiografia i que la tasca d'un biògraf és, per tant, comparable a la d'un historiador (1966: 91). La relació entre biografia i història també resulta essencial en obres de teatre inspirades en una vida. Aquest tipus de textos i els espectacles resultants són sotmesos a un doble escrutini: no només es valora la seva aportació al discurs literari i al teatre, sinó que es mesura la seva adequació a la suposada veracitat del discurs històric. La relació entre realitat i ficció de les biografies teatrals, provocada per l'entrecreuament de diferents discursos, pot esdevenir més controvertida si el subjecte biografat fou ja considerat un mite en el seu temps i, encara més, si era representatiu d'un col·lectiu ignorat en el discurs historiogràfic hegemònic. Aquest és el cas, per exemple, de les comunitats derivades d'antigues colònies del Regne Unit. La seva invisibilitat en les historiografies canòniques ha complicat la tasca dels autors que recuperen una part suprimida d'aquest passat a partir d'una figura prominent. La manca de representativitat augmenta la importància de la re-presentació, per molt que aquesta parteixi d'un espai escènic.

La dramaturga britànica Winsome Pinnock va endinsar-se en aquest espai de creació aparentment restrictiu en acceptar escriure per encàrrec una obra sobre l'emblemàtica Claudia Jones. És difícil resumir la importància que tingué aquesta dona d'origen antillà per a la comunitat negra a

* Núria Casado Gual es profesora del Departament d'Anglès i Lingüística de la Universitat de Lleida. Su línea de investigación comprende el teatro de autores del Caribe anglófono y de la llamada «Black diaspora». Actualmente está elaborando su tesis doctoral, en la que estudia la teatralización del racismo en la obra del dramaturgo Edgar Nkosi White.

¹ Killens (1972: xi).

ambdues bandes de l'Atlàntic. En la seva curta vida – morí als 49 anys – Claudia Jones va ser una líder carismàtica de la comunitat afroamericana des de la seva militància al Partit Comunista Americà (CPUSA) durant els anys trenta i quaranta, i una fervorosa defensora dels drets de la població d'origen africà i de les dones. Des de la seva deportació a Londres pel govern de McCarthy fins a la seva mort el 1964, es convertí en una referència política i cultural per als immigrants afrocaribenys del Regne Unit. A banda de la seva activitat política, fou editora de la *West Indian Gazette* i exercí com a agent unificador del seu poble en inspirar, entre altres activitats, la recuperació del carnaval de Trinidad a Londres. Aquest esdeveniment acabaria convertint-se en el multitudinari Notting Hill Carnival dels temps actuals.

Tan destacat va ser el seu mite en vida com el seu progressiu oblit en els seus darrers anys a Anglaterra. Si afegim a aquestes circumstàncies el tarannà eurocèntric de la historiografia occidental, no és extraordinari que el reconeixement de Claudia Jones hagi estat, en cas d'haver-se produït, marginal. De fet, encara avui no és possible accedir a alguns documents i objectes relacionats amb la seva persona. Les dues úniques biografies que fins ara existeixen sobre ella són, per tant, incompletes.² En la més recent es lamenta l'absència de Claudia Jones en històries específiques on jugà un paper essencial, com ara la de l'esquerra britànica o la del Notting Hill Carnival (Sherwood 1999: 114, 172-3). A més a més, factors com la desaparició de la seva autobiografia inacabada (Sherwood 1999: 164, 198), la privatització de la BBC amb la consegüent eliminació de materials audiovisuals (Sherwood 1999: 211) i les barreres imposades per diferents sectors del govern britànic (Sherwood 1999: 18), creen més buits en la seva biografia. El coneixement fragmentat de la vida de Claudia Jones fa que aquesta sigui encara una desconeguda per a la majoria de les segones generacions d'immigrants afrocaribenys del Regne Unit i, per extensió, per a la major part de membres de l'anomenada «Black diaspora» o diàspora africana.

Tenint en compte aquestes circumstàncies, així com la doble anàlisi a què s'exposen les biografies teatrals, no és insòlit que *A Rock in Water*, el text de Winsome Pinnock sobre Claudia Jones, fos valorat per alguns crítics principalment com a document històric. Per exemple, publicacions com *The Sunday Times* i *The Times Education Supplement* en destacaren mancances adoptant com a criteris la claredat i la concreció (Sherwood 1999: 173-4). *A Rock in Water* és, però, un text dramàtic; i en el teatre, tal i com diu Susan Melrose, la veritat rau en l'efectivitat de la il·lusió (1994: 34), en allò que es podria considerar, en el fons, una mentida. Valorant la naturalesa teatral d'*A Rock in Water*, i sense oblidar la contribució de la literatura

² Johnson (1985) i Sherwood (1999).

i el teatre al discurs de la història, és possible descobrir qui fou en essència Claudia Jones més enllà dels fets concrets de la seva vida. Alhora, les estratègies amb què es teatralitza aquesta figura revelen trets essencials del llenguatge dramàtic de Winsome Pinnock. Com una de les veus principals del teatre negre britànic actual, la seva obra és una continuació de l'herència de Claudia Jones. Des d'aquesta doble perspectiva, doncs, en aquest article s'analitzarà la recreació teatral d'un dels mites de la història colonial i postcolonial de la comunitat afrocaribenya per part d'una autora descendent d'aquesta història i amb segell propi en la cultura britànica contemporània.

Dues actrius per a un personatge: cercant l'essència de Claudia Jones

Dream yer dreams ... Grow tall in your dream.

Errol John, *Moon on a Rainbow Shawl*³

El primer episodi d'una biografia teatral sovint reflecteix l'aspecte del personatge històric que la dramaturga o dramaturg ha volgut destacar. Després de tot, el començament d'una obra de teatre és una de les parts que més perdura en el record dels espectadors. Winsome Pinnock comença *A Rock in Water* amb un fragment de l'etapa més privada i influent de la vida de Claudia Jones: la seva infantesa. Així, en la primera escena podem veure l'estreta relació que Claudia tenia amb la seva mare i la pobresa en què vivien. En la tercera escena, situada en una fàbrica, assistim a la mort sobtada de la mare de Claudia a causa de les dures condicions de treball a què eren sotmeses les dones negres en aquells temps (57). L'escena següent mostra com Claudia relaciona la mort de la seva mare amb la mort del seu jo-infant dient: «[s]he's dead, little Claudia is dead» (57).

A banda de motius biogràfics, el fet de començar l'obra presentant el personatge bioteatralitzat com a infant genera una relació d'empatia entre l'espectador o lector i el personatge. La representació de la infantesa sovint comporta l'expressió de somnis innocents que afavoreixen mecanismes d'identificació. Aquesta representació produeix un efecte agredolç quan el personatge-infant té grans aspiracions de futur més enllà de la realitat marginal en què viu.⁴ La Claudia nena també produeix aquest efecte. Els lectors i es-

³ John (1958:16-17).

⁴ En aquest sentit l'obra de Pinnock sembla evocar l'estratègia utilitzada per Errol John en la primera escena de *Moon on a Rainbow Shawl* (1958), obra considerada ja un clàssic del teatre de Trinidad. Pinnock utilitza el mateix recurs a *A Hero's Welcome* (1993) mitjançant el personatge de Charlie.

pectadors mínimament familiaritzats amb la vida de Claudia Jones són capços de comprendre millor la lluita que marcaria la seva joventut i maduresa quan llegeixen o senten rèpliques de la petita Claudia, com ara, «I'll. Never. Clean. Some. White. Woman's. Dirt» (50), on la tenacitat del personatge es teatralitza mitjançant el ritme de la puntuació excessiva. La convicció pueril amb què la Claudia infant rebutja el destí que l'Amèrica racista procura a les dones negres constitueix la base de la seva lluita com a adulta. Així, la tossuderia primerenca del personatge podria relacionar-se amb les paraules de la pròpia Claudia Jones quan escriví: «I find I have been praised for a single mindedness of purpose – and this is true enough; only my sincerest friends have observed the one-sidedness of my existence...» (Sherwood 1999: 56). Pel que fa als lectors i espectadors desconeguts de la figura de Claudia Jones, es pot dir que els trets inicials de la Claudia nena comencen a construir un personatge coherent, i permeten seguir la seva evolució bioteatral pràcticament des del punt de partida.

L'efecte intimista i espontani que crea un infant a escena és probablement un altre motiu pel qual Pinnock volgué començar la representació de Claudia Jones mitjançant una actriu-nena. Aquest recurs es correspon alhora amb trets biogràfics: una de les constants en les definicions de la personalitat de Claudia Jones per part dels qui la coneixeren és la jovialitat i força interior que desprenia. «Riallera,» «afectuosa,» «plena de vida,» per exemple, són descripcions recurrents en la biografia de Sherwood (1999). L'energia vital del personatge es dramatitza de nou en el ritme d'algunes rèpliques de la petita Claudia, aquest cop a través de pauses escasses, com per exemple, «[o]h, it's like there's something bursting in me, if I don't get up sometimes or run around or shout I feel like I'll explode» (49).

L'ús de la Claudia infant tant com a mecanisme creador d'empatia com a vehicle de l'essència de Claudia Jones es confirma al final de l'obra. L'escena que tanca el text i que segueix la de la mort del personatge és un *flashback* que mostra de nou la petita Claudia amb la seva mare. Així doncs, l'acabament de l'obra crea un efecte de nostàlgia per a la dona que mai renuncià als somnis d'infantesa, sorgits tant de la innocència infantil com del coneixement prematur del sofriment. Finalment, es pot considerar que el desdoblament de la personalitat de Claudia en dues actrius compleix una doble funció. Mitjançant l'actriu nena, es fa èmfasi en les característiques primordials de Claudia Jones tenint en compte l'àmbit privat de la seva biografia. A través de l'actriu adulta, assistim als episodis en què la seva biografia es vincula explícitament a la seva comunitat; l'aspecte públic de la seva vida passa, per tant, a primer terme. La dualitat entre l'àmbit públic i privat es reflecteix també en l'estructura composta de l'obra.

Superposició d'estructures: construccions teatrals de la memòria

Evocation is a mutual emotion.

Claudia Jones⁵

Si, tal com demostra l'art de Louise Bourgeois, la memòria és una forma d'arquitectura, Pinnock reconstrueix la història pública i privada de Claudia Jones amb diferents bastiments dramàtics. En primer lloc, l'ús de la Claudia infant a l'inici i final de l'obra proporciona el marc cohesiu de l'estructura circular, creadora al mateix temps d'un efecte poètic. Alhora, l'obra se sosté mitjançant dues formes més d'estructura dramàtica: la divisió en actes i l'ús d'escenes episòdiques. La juxtaposició d'estructura tradicional amb estructura episòdica, gairebé impressionista, és de nou fidel a l'evolució vital de Claudia Jones. D'una banda, els dos actes es corresponen amb les dues etapes principals de la seva vida, dividides per la deportació al Regne Unit. Utilitzant la nomenclatura de Patrice Pavis (1982: 156), el primer acte comprèn Nova York com a espai dramàtic «mostrat» i Trinidad com a espai «evocat.» Mitjançant la coexistència d'aquests dos espais a diferents nivells de significació, Pinnock introdueix la naturalesa migratòria de la biografia dels Jones-Cumberbatch. Les dues primeres escenes del segon acte formen la transició que duria Claudia Jones al seu segon exili: l'escena 12 mostra el que seria el darrer empresonament de Claudia als Estats Units després de diversos arrests, mentre que en l'escena 13 Claudia s'assabenta que el govern de Trinidad no li vol donar asil per ser comunista; haurà d'exiliar-se al Regne Unit, en aquell moment encara metròpoli de la seva illa natal. A partir de l'escena 14, el segon acte recull en la seva totalitat l'estada de Claudia Jones a Anglaterra i reflecteix els que serien els anys més foscos de la seva vida, però no per això els menys productius.

La subdivisió dels dos actes de l'obra en escenes episòdiques pràcticament independents constitueix una estratègia idònia per a reproduir la vida polifacètica de la protagonista. És en aquest nivell on clarament es dibuixa l'estret lligam entre la història individual de Claudia Jones i la història col·lectiva de la comunitat negra i dels comunistes: pràcticament totes les escenes entrecreuen la seva evolució vital amb episodis essencials d'aquestes dues línies, no sempre paral·leles, de la història. Per exemple, la primera escena de la Claudia adulta mostra la seva tasca com a activista en contra dels famosos judicis dels «Scottsboro Boys».⁶ La persecució dels comunistes a Amèrica no només es reflecteix en

⁵ Sherwood (1999: 55).

⁶ Els «Scottsboro Boys» eren nou adolescents afroamericans que foren empresonats i sotmesos a diversos judicis per una falsa acusació de violació a una noia blanca. El seu cas constitueix un clar reflex de la injustícia racial que existia a Estats Units en els anys trenta i quaranta, i ha estat recuperat com a fet històric i utilitzat com a alegoria del racisme dels blancs contra els negres en obres de teatre d'autors com Langston Hughes o Edgar White.

la deportació de Claudia, sinó també en les rèpliques d'altres personatges (54, 70). L'evolució del comunisme a nivell internacional es representa mitjançant la voluntat de Claudia d'anar a Rússia i a Xina en l'escena 18. La seva vinculació a la *West Indian Gazette* es reflecteix en el segon acte, així com els inicis del carnaval de Notting Hill (88). Aquests dos últims factors estan íntimament relacionats amb les dificultats en què es trobava la comunitat afrocaribenya a l'Anglaterra dels anys cinquanta i seixanta, castigada per la Segona Guerra Mundial i receptora d'un gran nombre d'immigrants de les antigues colònies. Claudia Jones recollí la realitat de la seva comunitat en articles com «The Caribbean Community in Britain» (Owusu 2000: 49-57). La seva implicació en aquesta problemàtica es reflecteix també en diferents escenes de l'obra.

L'observació de l'estructura episòdica d'*A Rock in Water* no només permet recollir diversos aspectes de la biografia de Claudia Jones, sinó que també suposa una tria dels fets a representar. Implica, per tant, l'existència de buits, de silencis. Tenint en compte la cadena d'impressions formades per les escenes de la Claudia adulta, es pot concloure que aquestes tenen en general un caire més col·lectiu que personal, un to més polític que intimista. Si bé els episodis històrics esmentats sí que es representen mitjançant els diferents personatges i situacions, s'obvien en canvi altres aspectes de la biografia de Claudia Jones. Per exemple, en el text no hi apareixen ni el famós actor i cantant afroamericà Paul Robeson, també perseguit per les seves idees polítiques, ni Amy Garvey, primera dona de Marcus Garvey i també activista en la lluita antiracista. Ambdós mantingueren una estreta relació d'amistat amb Claudia Jones al llarg de la seva vida (Sherwood 1999). Tampoc s'esmenta la col·laboració de Claudia Jones amb altres figures importants de la comunitat afrocaribenya i afroamericana, com ara Martin Luther King (Jarrett-Macauley 1998: 220; Sherwood 1999: 144-6, 181) o George Lamming (Sherwood 1999). Pel que fa a la seva vida sentimental, el text de Pinnock només suggereix una possible relació platònica, frustrada per les activitats polítiques de la Claudia jove. A més a més, la Claudia madura del final de l'obra sosté que mai no s'ha casat (88). La biografia de Sherwood, en canvi, esmenta un matrimoni primerenc de Claudia Jones que duraria set anys (Sherwood 1999: 20), així com altres relacions sentimentals posteriors (Sherwood 1999: 37-8).

Tots els buits o fins i tot, en el cas del seu matrimoni, les desviacions en la biografia teatral de Claudia Jones, proporcionen més detalls de la proposta dramàtica de Pinnock. L'absència de referències a altres personalitats importants en la lluita particular de Claudia Jones centra l'atenció en la protagonista de l'obra. La Claudia d'*A Rock in Water*, doncs, brilla amb llum pròpia. Pel que fa a la manca d'escenes episòdiques sobre la seva vida personal adulta, es podria dir que pogué estar motivada per la poca informació que hi ha sobre aquest aspecte de la seva biografia (Sherwood 1999: 20). Independentment de quina fou la causa, però, al nivell de la recepció aquesta absència posa èmfasi

en l'estreta relació entre l'àmbit públic i el privat en la vida de Claudia Jones, reflectida en les seves relacions d'amistat (Sherwood 1999: 36, 168). Fins i tot la versió que Pinnock dóna de l'actitud de Claudia en relació amb el matrimoni representa, a través de la ficció, el veritable esperit de llibertat de la protagonista, que trobaria una de les seves clares expressions en la lluita per la igualtat entre els sexes. Així, en el context en què la Claudia adulta nega haver-se casat el concepte de matrimoni connota manca de llibertat (88). Es pot afirmar, per tant, que Pinnock utilitza la llicència poètica de les adaptacions escèniques o literàries de biografies sense destruir, tal com diu Keir Elam, la identitat assumida del subjecte en qüestió, i preservant, per tant, les seves propietats essencials (1980: 107).

Poesia i política: metàfores per a una biografia

there is no fundamental contradiction between art and activism.

Merle Hodge⁷

En general, es podria pensar que *A Rock in Water* s'acosta formalment al teatre document, atès que guarda un clar paral·lelisme amb l'estructura episòdica d'aquest tipus de teatre i es fonamenta, exceptuant el darrer detall biogràfic esmentat, en dades històriques contrastades (Pavis 1998: 451). També com el teatre document, l'obra de Pinnock retorna la veracitat a una sèrie de fets que han estat manipulats per discursos etnocèntrics. Per exemple, l'origen del carnaval de Notting Hill s'ha arribat a atribuir a una treballadora social blanca.⁸ En aquest sentit, i tenint en compte la forta càrrega ideològica que desprèn la seva protagonista, es pot afirmar que l'obra de Pinnock també forma part del teatre polític. En un temps en què aquest tipus de teatre no sembla estar en voga – malgrat que, com adverteix Augusto Boal (2000: ix), tota peça teatral és necessàriament política – textos com *A Rock in Water* destaquen per la seva vigència. Especialment significativa pel text de Pinnock és la subsistència de la discriminació en les esferes en què Claudia Jones lluitava per la igualtat, així com en discursos que, a l'estil Powellià, encara defineixen les generacions descendents de la diàspora africana com estrangeres en els seus propis països.

⁷ O'Callaghan (1993: 98).

⁸ Segons Trevor Carter, Rhaune Laslett va convidar una *steel band* en una activitat semblant a un carnaval a Notting Hill Gate, però aquest fet no va transcendir en el que seria més tard el Notting Hill Carnival. Trevor Carter i altres fonts afirmen que Claudia Jones fou realment qui potencïà l'esperit del carnaval de Trinidad en aquella zona de Londres, i que qualsevol variació d'aquesta informació es pot considerar una malversació a la comunitat afrocaribenya (Sherwood 1999: 210-12). De fet, Claudia Jones és aclamada per molts com la «mare» del Notting Hill Carnival.

A més a més del teatre document i del teatre polític, estretament relacionats, la dramatització que Pinnock fa de Claudia Jones beu també d'una altra font: el teatre simbòlic. Tal com demostra Styan a través dels grans dramaturgs naturalistes com Ibsen, Strindberg, Hauptmann i Txèkhov (1981: 2), el realisme no està renyit amb la poesia. No cal dir que el component simbòlic del discurs teatral no es només propi de la tradició europea moderna, sinó que es troba ja en els orígens dels teatres tradicionals asiàtics, del teatre clàssic grec o dels teatres africans. Partint de la doble herència europea i afrocaribenya, Pinnock utilitza el llenguatge simbòlic com instrument per a representar la magnitud de la figura de Claudia Jones més enllà de paràmetres realistes. Més concretament, l'autora magnifica Claudia Jones unint-la al món de la natura a través de tres metàfores: una roca, un ocell i el sol.

La imatge de la roca, i concretament la de la roca a l'aigua, ve ja donada pel títol del text i es fa explícita tan sols una vegada. La rèplica que conté aquesta imatge no fa referència directa a Claudia Jones, ni a la lluita antiracista o a la causa comunista. Per contra, la imatge pren un sentit purament existencial. La visió del mar fa que un personatge pensi en la petitesa de l'ésser humà; «Just a rock in water really,» li contesta un altre personatge (77). L'aparent discreció del context de la imatge, però, maximitza el seu efecte en el lector/espectador, que immediatament associa la rèplica amb el títol del text. Així, la metàfora en ella mateixa i el context en què s'utilitza condueixen a una triple connotació.

En primer lloc, la resistència d'una roca a l'aigua es relaciona amb la capacitat de lluita de Claudia Jones. La seva fortalesa es manifestava tant ideològicament com física, ja que sostingué una batalla constant amb una tuberculosi crònica, una afecció asmàtica i alteracions de tipus cardiovascular. La importància de la idea de la lluita dins l'obra es reforça mitjançant la presència recurrent de verbs com «struggle» o «fight» (48, 49, 58, 77, 84). Segonament, i tenint en compte el context en què es diu la frase, la roca a l'aigua és una metàfora aplicable tant a tota una comunitat definida com a minoria i immersa en un mar de dificultats, com a la capacitat de resistència de l'ésser humà en general. En ambdós casos Claudia Jones passaria a ser no només referent d'una imatge poètica, sinó sinècdoke tant de la comunitat negra com de les dones, així com de la condició humana en general. El seu valor metonímic es confirma al començament del text, quan l'autora afirma en una nota preliminar que l'obra tracta tant de Claudia Jones com d'aquells que, com ella, mai no es rendiren (46). D'altra banda, la interpretació de la roca com a imatge vinculant entre Claudia i la humanitat es podria censurar per enterbolir l'especificitat de Claudia com a dona afrocaribenya en un context opressiu. És certament necessari enaltir les interpretacions específiques per tal que les representacions de la discriminació no es tractin amb superficialitat. Tanmateix, cal dir que una lectura universalista del personatge és coherent, si més no, amb l'humanisme compromès que Claudia defensava. Contràriament a l'humanisme eurocèntric, Claudia advocava per

una fraternitat universal més enllà de classes, races i gèneres a partir de la seva experiència com a dona, negra i pobra. Ella mateixa deixaria escrit en una de les poques pàgines que s'han preservat de la seva autobiografia inacabada: «How I believe ... in the Family of Man!» (Sherwood 1999: 56).

Fent ressò dels universos dramàtics de Maeterlinck, Strindberg o Williams⁹, l'ocell és un altre dels símbols utilitzats per Pinnock per a representar aspectes de la personalitat de Claudia Jones. La barreja de llibertat i vulnerabilitat suggerida per aquesta imatge es presenta per primera vegada en la segona escena del text, on la Claudia infant vol guarir un colomí ferit (51-2). L'instint de protecció que anys després aplicaria a tota una comunitat debilitada per l'herència del colonialisme es reflecteix en la cura amb què sosté el colomí amb les mans. Més tard la Claudia adulta torna a fer referència a una bandada d'ocells que volen junts a prop de Nova York. Aquesta imatge evoca de nou la història de les comunitats d'origen africà, marcades per l'experiència de la diàspora¹⁰ (67). El motiu del vol apareix també en el context sufocant d'una fàbrica on les dones negres són tractades gairebé com esclaves. En aquest cas, la imatge s'utilitza com a expressió del desig de llibertat (55). De manera similar al símbol de la roca, doncs, la imatge de l'ocell és aplicable tant a Claudia com als col·lectius als quals ella representava.

Alhora, es pot associar a un altre motiu recurrent en el text: la dansa. L'anhel de llibertat expressat a través de l'ocell es transmet també mitjançant el desig de la petita Claudia de convertir-se en una actriu-ballerina (49, 50, 52). En una entrevista en què es relaciona la seva escriptura a la dansa, Hélène Cixous diu que només es pot ballar la veritat, que la dansa és la veritat de les veritats (Phoca 2000: 11). La veritat de Claudia Jones es reflectia en la seva lluita constant al llarg de la seva vida, en la seva imparable creació de vincles entre la gent. Com l'escriptura de Cixous, doncs, la lluita de Claudia era una dansa sense fi. Alhora, la capacitat de resistir a través del propi moviment és un tret de la dansa associable al carnaval, així com a la vitalitat de la comunitat afrocaribenya. Aquesta combinació es reflecteix en el carnaval primerenc de l'obra (85-7). Tal com diuen Gilbert i Tompkins, el cos del ballarí s'expandeix, reclama i/o crea espai, el marca de manera ritualística, excercint poder sobre el seu entorn (1996: 62). En aquests termes es poden entendre les danses metafòriques i literals que es ballen a *A Rock in Water*, així com en altres obres del teatre postcolonial. Amb la dansa, per tant, Pinnock recorre a un motiu que defineix de nou la figura biografiada i la comunitat a què pertanyia.

Finalment, el sol també pren una forta càrrega simbòlica a l'obra. Acompanyant

⁹ De fet l'obra de Pinnock crea un nexa d'intertextualitat amb *A Streetcar Named Desire* (1947) quan un personatge li diu a la jove Claudia: «The immigrant depends on the kindness of strangers» (61).

¹⁰ L'ús dels ocells com a metàfora de la migració es troba també en altres obres del teatre negre britànic, com ara *Strange Fruit* (1981) de Caryl Phillips.

A més a més del teatre document i del teatre polític, estretament relacionats, la dramatització que Pinnock fa de Claudia Jones beu també d'una altra font: el teatre simbòlic. Tal com demostra Styan a través dels grans dramaturgs naturalistes com Ibsen, Strindberg, Hauptmann i Txèkhov (1981: 2), el realisme no està renyit amb la poesia. No cal dir que el component simbòlic del discurs teatral no es només propi de la tradició europea moderna, sinó que es troba ja en els orígens dels teatres tradicionals asiàtics, del teatre clàssic grec o dels teatres africans. Partint de la doble herència europea i afrocaribenya, Pinnock utilitza el llenguatge simbòlic com instrument per a representar la magnitud de la figura de Claudia Jones més enllà de paràmetres realistes. Més concretament, l'autora magnifica Claudia Jones unint-la al món de la natura a través de tres metàfores: una roca, un ocell i el sol.

La imatge de la roca, i concretament la de la roca a l'aigua, ve ja donada pel títol del text i es fa explícita tan sols una vegada. La rèplica que conté aquesta imatge no fa referència directa a Claudia Jones, ni a la lluita antiracista o a la causa comunista. Per contra, la imatge pren un sentit purament existencial. La visió del mar fa que un personatge pensi en la petitesa de l'ésser humà; «Just a rock in water really,» li contesta un altre personatge (77). L'aparent discreció del context de la imatge, però, maximitza el seu efecte en el lector/espectador, que immediatament associa la rèplica amb el títol del text. Així, la metàfora en ella mateixa i el context en què s'utilitza condueixen a una triple connotació.

En primer lloc, la resistència d'una roca a l'aigua es relaciona amb la capacitat de lluita de Claudia Jones. La seva fortalesa es manifestava tant ideològicament com física, ja que sostingué una batalla constant amb una tuberculosi crònica, una afecció asmàtica i alteracions de tipus cardiovascular. La importància de la idea de la lluita dins l'obra es reforça mitjançant la presència recurrent de verbs com «struggle» o «fight» (48, 49, 58, 77, 84). Segonament, i tenint en compte el context en què es diu la frase, la roca a l'aigua és una metàfora aplicable tant a tota una comunitat definida com a minoria i immersa en un mar de dificultats, com a la capacitat de resistència de l'ésser humà en general. En ambdós casos Claudia Jones passaria a ser no només referent d'una imatge poètica, sinó sinècdoque tant de la comunitat negra com de les dones, així com de la condició humana en general. El seu valor metonímic es confirma al començament del text, quan l'autora afirma en una nota preliminar que l'obra tracta tant de Claudia Jones com d'aquells que, com ella, mai no es rendiren (46). D'altra banda, la interpretació de la roca com a imatge vinculant entre Claudia i la humanitat es podria censurar per enterbolir l'especificitat de Claudia com a dona afrocaribenya en un context opressiu. És certament necessari enaltir les interpretacions específiques per tal que les representacions de la discriminació no es tractin amb superficialitat. Tanmateix, cal dir que una lectura universalista del personatge és coherent, si més no, amb l'humanisme compromès que Claudia defensava. Contràriament a l'humanisme eurocèntric, Claudia advocava per

una fraternitat universal més enllà de classes, races i gèneres a partir de la seva experiència com a dona, negra i pobra. Ella mateixa deixaria escrit en una de les poques pàgines que s'han preservat de la seva autobiografia inacabada: «How I believe ... in the Family of Man!» (Sherwood 1999: 56).

Fent ressò dels universos dramàtics de Maeterlinck, Strindberg o Williams⁹, l'ocell és un altre dels símbols utilitzats per Pinnock per a representar aspectes de la personalitat de Claudia Jones. La barreja de llibertat i vulnerabilitat suggerida per aquesta imatge es presenta per primera vegada en la segona escena del text, on la Claudia infant vol guarir un colomí ferit (51-2). L'instint de protecció que anys després aplicaria a tota una comunitat debilitada per l'herència del colonialisme es reflecteix en la cura amb què sosté el colomí amb les mans. Més tard la Claudia adulta torna a fer referència a una bandada d'ocells que volen junts a prop de Nova York. Aquesta imatge evoca de nou la història de les comunitats d'origen africà, marcades per l'experiència de la diàspora¹⁰ (67). El motiu del vol apareix també en el context sufocant d'una fàbrica on les dones negres són tractades gairebé com esclaves. En aquest cas, la imatge s'utilitza com a expressió del desig de llibertat (55). De manera similar al símbol de la roca, doncs, la imatge de l'ocell és aplicable tant a Claudia com als col·lectius als quals ella representava.

Alhora, es pot associar a un altre motiu recurrent en el text: la dansa. L'anhel de llibertat expressat a través de l'ocell es transmet també mitjançant el desig de la petita Claudia de convertir-se en una actriu-ballerina (49, 50, 52). En una entrevista en què es relaciona la seva escriptura a la dansa, Hélène Cixous diu que només es pot ballar la veritat, que la dansa és la veritat de les veritats (Phoca 2000: 11). La veritat de Claudia Jones es reflectia en la seva lluita constant al llarg de la seva vida, en la seva imparable creació de vincles entre la gent. Com l'escriptura de Cixous, doncs, la lluita de Claudia era una dansa sense fi. Alhora, la capacitat de resistir a través del propi moviment és un tret de la dansa associable al carnaval, així com a la vitalitat de la comunitat afrocaribenyà. Aquesta combinació es reflecteix en el carnaval primerenc de l'obra (85-7). Tal com diuen Gilbert i Tompkins, el cos del ballarí s'expandeix, reclama i/o crea espai, el marca de manera ritualística, excercint poder sobre el seu entorn (1996: 62). En aquests termes es poden entendre les danses metafòriques i literals que es ballen a *A Rock in Water*, així com en altres obres del teatre post-colonial. Amb la dansa, per tant, Pinnock recorre a un motiu que defineix de nou la figura biografiada i la comunitat a què pertanyia.

Finalment, el sol també pren una forta càrrega simbòlica a l'obra. Acompanyant

9 De fet l'obra de Pinnock crea un nexe d'intertextualitat amb *A Streetcar Named Desire* (1947) quan un personatge li diu a la jove Claudia: «The immigrant depends on the kindness of strangers» (61).

10 L'ús dels ocells com a metàfora de la migració es troba també en altres obres del teatre negre britànic, com ara *Strange Fruit* (1981) de Caryl Phillips.

la Claudia infant, aquest obre i tanca el món dramàtic d'*A Rock in Water*. Curiosament en ambdues ocasions és la sortida del sol i no la posta allò que admiren la petita Claudia i la seva mare (48, 91). Les connotacions de regeneració que suggereix aquest moment en concret s'intensifiquen quan la Sra. Cumberbatch li diu a la seva filla: «... no matter how tough this day gets, there's always the promise of the sun rising afresh tomorrow» (91). La capacitat de renéixer, suggerida ja per la dansa, s'uneix també en aquest cas a la idea de la bellesa (48, 91). Ambdues associacions són de nou reflexos de Claudia Jones segons aquells qui la conegueren. Utilitzant un cop més la biografia de Sherwood com a referència, es pot comprovar com la majoria de veus que reconstrueixen la persona de Claudia Jones parlen de la seva bellesa i carisma, referint-se sovint tant al seu físic com a la seva personalitat. Pinnock recull la impressió que Claudia Jones causava en la gent amb rèpliques com «... each time I see you you seem to shine» (74), adreçada a la protagonista. Finalment, la tria del sol com a símbol és també associable a la capacitat de lideratge de Claudia Jones. De fet com a líder se l'esmenta, directament o indirecta, en diverses fonts (Jarrett-Macauley 1998: 220, Owusu 2000: 19, Walker i Elcock 1998: 41).

Polifonia i col·lectivitat: (de) qui fou Claudia Jones?

Whose steps are these
imprinted in the sand –
erased,
remade,
lost,
yet found again?
Whose are the tracks
in which my feet now fit?
Geraldine Cousin¹¹

Tal vegada el tractament poètic del personatge podria conduir a pensar que la protagonista d'*A Rock in Water* mitifica la Claudia Jones real. Els elements simbòlics, efectivament, reproduïen la qualitat llegendària que Claudia Jones adquirí sobretot durant la primera part de la seva vida. Tanmateix, Pinnock genera un procés paral·lel de desmitificació del personatge mitjançant algunes veus secundàries de l'obra. Així, Claudia també es presenta com a egocèntrica (52, 64, 80), vanitosa (75, 81) i fins i tot oportunista (83) a través de diversos personatges. En aquest sentit, la presència simbòlica de l'ocell es tenyeix d'ambivalència. Quan el colomí ferit mor, la petita Claudia exclama: «I wanted something for myself» (52). Cal dir, però, que el text de Pinnock atorga un

¹¹ Cousin (1996: vii).

èmfasi especial a la lluita de la seva protagonista. Això no només se subratlla mitjançant comentaris positius sobre ella, sinó també a través de veus en *off* de multituds que l'aclamen (77) i amb la presència de figurants que representen els seus seguidors (85).

Davant les diverses perspectives que Pinnock ofereix sobre Claudia Jones, restaria preguntar-se quina de les Claudies creades per les estratègies teatrals del text la representa veritablement. Es pot concloure que la caracterització coral de Claudia Jones és, paradoxalment, molt propera a la seva personalitat individual. Un dels seus trets definidors era el seu jo col·lectiu, la seva entrega a la comunitat. Aquest aspecte és present en tot el procés de creació d'*A Rock in Water*: de fet el text es generà a partir d'entrevistes de la dramaturga a persones que l'havien conegut. Prenent com a base aquestes veus testimonials i sumant-hi el treball col·lectiu de catorze actors i actrius en diverses sessions d'improvisacions (46), Pinnock retornà la individualitat, si bé fictícia, a un personatge que ja s'havia diluït en el record – o en molts casos oblit – d'una comunitat.

Per altra banda, el gènere dramàtic és inevitablement polifònic. Aquesta qualitat, fonamental també en la literatura postcolonial, invalida la fixació de significats i permet la coexistència de diferents interpretacions. La caracterització dramàtica que Pinnock fa de Claudia Jones inclou diferents signes que es poden percebre com a contradictoris; no gensmenys, aquests són coherents amb la naturalesa polifacètica del personatge. En última instància, la creació final del text de Pinnock sorgeix de cadascuna de les representacions que s'han fet i possiblement es faran de l'obra. Consegüentment, la Claudia concebuda per la dramaturga habitarà en tants cossos diferents com actrius la representin. I aquest és, possiblement, el millor retrat: el que fon la memòria de Claudia Jones amb les veus descendents de la seva comunitat; i el que sempre és susceptible de ressorgir i renovar-se amb una altra representació.

Conclusió. Winsome Pinnock i l'herència de Claudia Jones

A people's art is the genesis of their freedom.

Claudia Jones¹²

Precisament la idea de la immortalitat, unida a la de la memòria, funciona com a isotopia a *A Rock in Water*. La rèplica «I'm never gonna die», en llavís de la petita Claudia (57), apareix en distintes versions en el text (69, 71, 91). Winsome Pinnock certament recupera i perpetua el record individual de la seva protagonista. Al mateix temps, i reproduint una de les funcions del teatre segons

12 Sherwood (1999: 156).

Edouard Glissant (1989: 196), *A Rock in Water* permet que la consciència col·lectiva d'una comunitat es reconegui en el retrat teatral de Claudia i, a través d'ell, enforteixi la seva identitat. L'autora reforça, doncs, el vincle entre biografia, història i teatre generat per altres biografies dramàtiques caribenyes, com ara *Henri Christophe* (1950) de Derek Walcott, *The Black Jacobins* (1976) de C.L.R. James sobre Toussaint L'Ouverture, *I, Marcus Garvey* (1989) d'Edgar White, o *For Queen and Country* de Sherlene Chamberlain (Evaristo 1993: 15) sobre Mary Seacole.

La particularitat d'*A Rock in Water* respecte als textos esmentats, però, és que el subjecte biografiat no és només important per la història de la comunitat a la qual representa, sinó també pel gènere a què pertany com a personatge de ficció. El nom de Claudia Jones està vinculat al teatre negre britànic – del qual Winsome Pinnock és un exponent – a través de la seva restauració del carnaval de Trinidad a Notting Hill. El carnaval i el teatre estan estretament relacionats en la cultura afrocaribenya en tant que ambdós parteixen de les arts escèniques per a fer front a l'opressió i expressar la pròpia identitat. Així com la proposta festiva i conciliadora de Claudia Jones transgredí la dominació dels blancs en els carrers de Notting Hill, Winsome Pinnock possibilita l'expressió artística de la comunitat afrocaribenya en un espai que encara avui margina els autors negres.

La condició de dona de Claudia Jones i Winsome Pinnock, a més a més, les converteix en doblement transgressores. Tal com diu Geraldine Cousin, les dones que han estat vinculades al món del teatre han ocupat un espai públic tradicionalment dominat pels homes, en contraposició a l'espai de la novel·la, per exemple, més domèstic i privat (1996: 67). Bernardine Evaristo, co-fundadora de la primera companyia de teatre de dones negres al Regne Unit, afirma que actualment és molt difícil que una dona negra pugui dur a escena un text propi (1993: 15). Fins i tot en els anys vuitanta, quan el teatre negre britànic rebia més subvencions, les obres i companyies de dones negres representaven una certa amenaça en tant que feien trontollar estereotips racials i de gènere (Evaristo 1993: 16). Com a autora negra reconeguda en el panorama teatral britànic, Winsome Pinnock és, doncs, hereva del llegat de Claudia Jones. Continuant amb el paral·lelisme, la seva obra dramàtica es pot considerar una roca en l'aigua, surant contra el corrent del teatre comercial fet majoritàriament per (homes) blancs.

Davant els llaços de continuïtat existents entre la biògrafa-dramaturga i la dona bioteatralitzada, i tenint en compte la llibertat de creació que s'atorga a una biografia teatral, es pot concloure que allò que és substancial en la teatralització de Claudia Jones per part de Winsome Pinnock no és, com alguns crítics van dir en el seu moment, la seva falta de precisió o de claredat en l'exposició. La manca d'informació sobre alguns aspectes de la biografia real es compensa amb el missatge poètic i plural dels llenguatges escènics esmentats; són aquests

els que des de l'alquímia del teatre poden obrir i alliberar el que Susan Melrose anomena «magatzem col·lectiu de records» (1994: 126). *A Rock in Water* i la seva recreació de Claudia Jones, per tant, completen buits significatius del discurs de la història, al mateix temps que contribueixen a la creació d'un mapa teatral més democràtic, vertaderament *post-colonial*.

BIBLIOGRAFIA

1. Text principal:

PINNOCK, Winsome. *A Rock in Water. Black Plays: Two*. Ed. Yvonne Brewster. Londres: Methuen, 1989.

2. Altres:

BOAL, Augusto. *Theater of the Oppressed*. 1979. Trad. Charles A. i Maria-Odilia Leal, i Emily Fryer. Londres: Pluto Press, 2000.

COUSIN, Geraldine. *Women in Dramatic Place and Time. Contemporary Female Characters On Stage*. Londres: Routledge, 1996.

ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Routledge, 1980.

EVARISTO, Bernardine. «Black Women in Theatre.» *Six Plays by Black and Asian Women Writers*. Ed. Kadja George. Londres: Aurora Metro Press, 1993.

GILBERT, Helen, TOMPKINS, Joanne. *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*. Londres: Routledge, 1996.

GLISSANT, Edouard. *Caribbean Discourse. Selected Essays*. Trad. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.

JAMES, C.L.R. *The Black Jacobins. A Time ... and a Season: 8 Caribbean Plays*. Ed. Errol Hill. Trinidad: University of the West Indies, Extramural Studies Unit, 1976.

JARRETT-MACAULEY, Delia. *The Life of Una Marson 1905-65*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

JOHN, Errol. *Moon on a Rainbow Shawl. A Play in Three Acts*. Londres: Faber and Faber, 1958.

JOHNSON, B., ed. *Claudia Jones: I Think of My Mother*. Londres: Karia Press, 1985.

KILLENS, John Oliver. «Introduction: the Smoking Sixties.» *Black Short Story Anthology*. Ed. Woodie King. Nova York: Signet, 1972.

MELROSE, Susan. *A Semiotics of the Dramatic Text*. Londres: Macmillan, 1994.

O'CALLAGHAN, Evelyn. *Woman Version. Theoretical Approaches to West Indian Fiction by Women*. Londres: Macmillan, 1993.

OWUSU, Kwesi, ed. *Black British Culture & Society. A Text Reader*. Londres: Routledge, 2000.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.

- PAVIS, Patrice. *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*. Nova York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- PHILLIPS, Caryl. *Strange Fruit*. Londres: Amber Lande Press, 1981.
- PHOCA, Sophia. «Hélène Cixous in Conversation with Sophia Phoca.» *Wasafiri* 31 (2000): 9-13.
- PINNOCK, Winsome. *A Hero's Welcome. Six Plays by Black and Asian Women Writers*. Ed. Kadija George. Londres: Aurora Metro Press, 1993.
- SHERWOOD, Marika. *Claudia Jones. A Life in Exile*. Londres: Lawrence & Wishart, 1999.
- STYAN, J. L. *Modern Drama in Theory and Practice 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd*. CUP, 1981.
- WALCOTT, Derek. *Henri Christophe*. Trinidad: University of the West Indies, Extramural Studies Unit, 1950.
- WALKER, Sam, ELCOCK, Alvin. *The Windrush Legacy. Memories of Britain's Post-war Caribbean Immigrants*. Londres: The Black Cultural Archives, 1998.
- WELLEK, René, AUSTIN, Warren. *Teoría Literaria*. 1966. Trad. José M^a Gimeno. Gredos: Madrid, 1993.
- WHITE, Edgar. I, Marcus Garvey. *Black Heroes: Seven Plays*. Ed. Errol Hill. Nova York: Applause Theatre Books, 1989.
- WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. 1947. Ed. Philip C. Kolin. CUP, 2000.