

# Traumas de identidad y pluralidad en *Coser y Cantar* de Dolores Prida, dramaturga cubano-norteamericana

Bárbara OZIEBLO. Universidad de Málaga

Las mujeres de las minorías étnicas han sabido, en las últimas décadas del siglo XX, ganarse un espacio en el canon literario de los Estados Unidos. Nos sueñan los nombres de Toni Morrison, Maya Angelou, Maxine Hong Kingston, Amy Tan, Sandra Cisneros, Montserrat Fontes, Judith Ortiz Cofer, Julia Álvarez... La confluencia del discurso de igualdad del movimiento feminista con la lucha por los derechos civiles después de la segunda guerra mundial creó unas condiciones que permitieron a muchas mujeres sin credenciales WASP destacar en el campo de la creación literaria. Han sabido aprovechar su historia y su ascendencia "diferente" que las colocan claramente en el lugar del "otro" –en cuanto al sexo, cultura, idioma, raíces– para crear ficciones autobiográficas en las que descubren su Yo fragmentado ante un público ávido de una reafirmación de su propia identidad. Este fenómeno no se limita ni a una minoría étnica ni a un género y entre la producción literaria de las mujeres hispanas - tema central de esta comunicación - encontramos obras teatrales que reflejan el lamento de ese Yo resquebrajado forcejeando para superponerse a la alienación ineludible de la migración geográfica y cultural que es la matriz de la alienación modernista propia de nuestro siglo<sup>1</sup>.

Aunque en los ámbitos de la novela y la poesía las mujeres hemos encontrado un grado de aceptación con cierta facilidad, esto ha sido más difícil sobre las tablas de los teatros, un espacio esotérico que siempre ha desconfiado de nosotras, interpretando nuestra participación como abandono de la virtud. No obstante, estamos actualmente ante un florecimiento de la creatividad teatral feminista norteamericana que se debe, al menos en parte, al deseo de llegar a una audiencia siempre más amplia y de reclamar nuestra participación en todos los campos de la vida pública. Este florecimiento ha impulsado la crítica teatral feminista que ha visto la necesidad de crear modelos teóricos que no sean tan negativos en lo que respecta a la mujer como la *Poética* de Aristóteles<sup>2</sup>. A pesar de su rechazo del drama, los con-

<sup>1</sup> La poeta cubana Lourdes Casal, que vivió durante años en Estados Unidos, llegó a "the certainty of permanent dualism, existential as well as socio-cultural" (Rivero 1989, 192).

<sup>2</sup> Por supuesto que todo depende de la traducción: ninguna de las que he podido consultar de la

ceptos de Mijaíl Bajtín, quien no solía pronunciarse sobre la mujer ni su producción literaria, han sido desvelados como prometedores para la constitución de una crítica teatral feminista.

El análisis de las obras de Dolores Prida es enriquecido y, por lo tanto, lo es nuestra apreciación de la misma, si nos servimos de los conceptos de pluralidad y de la relación del YO con el otro/la autoridad que Bajtín desarrolla en su discusión de lo carnavalesco y lo dialógico. Pero antes de aplicar estos conceptos a la obra, concretamente, en este ensayo, a *Coser y Cantar*, es preciso relacionar el pensamiento bajtiniano con la dramaturgia y con el feminismo. Aunque el mismo Mijaíl Bajtín se empeñaba en considerar el drama como género monológico, ajeno por su forma y por sus propios requisitos dramáticos al dialogismo, la crítica teatral no ha querido desechar sus agudas observaciones sobre la palabra escrita. Javier Huerta (1995, 90), por ejemplo, en un trabajo donde reivindica a Bajtín para el estudio del teatro, demuestra que obras de Jacinto Benavente, Ramón Valle Inclán y Federico García Lorca ofrecen la multitud de voces interiluminatorias necesaria para constituir el dialogismo que eleva una obra de un género estático y tradicional a las alturas de la novela, único género acogedor de la continua transformación tan valorada por el crítico ruso. No podemos aquí detenernos en hacer un examen de la interacción de la crítica feminista con conceptos bajtinianos; baste decir que dicha escuela, en su vertiente teatral, no se desmarca de la crítica teatral general al hacer uso de las ideas de Bajtín. Lo cierto es que tanto Bajtín como la crítica teatral feminista desafían el discurso monológico del patriarcado: en "Epic and Novel" Bajtín demuestra cómo la novela nace de la ruptura con el sistema de sociedad predominante, caracterizado por los héroes épicos y que describe como: "a socially isolated and culturally deaf semipatriarchal society" (1994, 11)<sup>3</sup>.

En cuanto a la crítica teatral feminista, encontramos una defensa muy contundente del uso de conceptos bajtinianos en un trabajo de Helene Keysaar, donde se nos demuestra que el drama occidental, considerado monológico por Bajtín, tiene elementos dialógicos que se perciben en "persistent recurrences both of the threat of polyphony in drama and of resistance to it" (1996, 111). Keysaar insiste en que la obra teatral es inherentemente dialógica puesto que supone una interacción entre dramaturgo, director, escenógrafo, técnicos, diseñadores, actores y público; su significado no se completa nunca sino que sufre un proceso de transformación cada vez que se representa:

---

*Poética* de Aristóteles pasaría hoy por la prueba de lo políticamente correcto. Véase, por ejemplo, la de José Antonio Moreno Jurado (1993, 45). Sue-Ellen Case, en *Feminism and Theatre*, (1988, 16-19) compara dos traducciones al inglés de los años sesenta.

<sup>3</sup> Lisa Gasbarrone en "The Locus for the Other': Cixous, Bakhtin, and Women's Writing" (Hohna 1994, 1-19) ofrece un análisis de la relación entre el feminismo y los conceptos Bajtinianos. Véase también *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader* (Dentith 1995, 100-1).

The continuous recreation of meaning, what Bakhtin calls the heteroglossia of communication, is the basic condition and phenomenon of theatre. This condition is not only inherently present in any dramatic performance but is represented in the interaction of human voices or consciousnesses on stage. The natural condition of drama is thus that of dialogism, the quality that Bakhtin argued throughout his life was key to the de-privileging of absolute, authoritarian discourses (Keysaar 1996, 110).

Por otra parte, podemos relacionar el teatro de la mujer con los principios dialógicos gracias a unas declaraciones del mismo Bajtín, donde se nos indica la importancia de los "géneros bajos" en la Grecia antigua que, partiendo de la risa, parodian los géneros oficialmente reconocidos. Estos "géneros bajos," aunque se burlan de la autoridad, son, al igual que el carnaval, sancionados e incorporados en la cultura nacional. Bajtín ofrece la sátira menipea como ejemplo, de la cual dice que es: "dialogic, full of parodies and travesties, multi-styled, and does not fear elements of bilingualism" ("Epic and Novel," 1994, 26). También nos recuerda las creaciones "macarrónicas" de la Edad Media donde el latín se intercala con la lengua vernácula. Volveremos a este bilingüismo al tratar la obra de Dolores Prida, pero en este momento me interesa establecer la relación de los "géneros bajos" –los que nacen del pueblo y no del discurso oficial– con el teatro de la mujer. En "From the Prehistory of Novelistic Discourse" Bajtín habla de las representaciones mímicas que en Roma sustituyeron a las farsas atelanas representadas al finalizar una tragedia y define la mímica como parodia de mitos nacionales y locales que con frecuencia abarca hasta el lenguaje utilizado por otros grupos sociales (1994, 56-7). Ahora bien, Sue-Ellen Case, en *Feminism and Theatre*, llama la atención a las mujeres mimos que, valiéndose de sus cuerpos, único instrumento expresivo que les era permitido, entretenían al público en las plazas y calles (el teatro oficial les era vedado), creando unas representaciones que caricaturizaban a personajes y acontecimientos del día. Reducidas al silencio por las leyes, se expresaban sin palabras en un medio efímero y por lo tanto, sus gestos han perdurado tan sólo como posible origen de situaciones cómicas incautadas por el teatro oficial. Podemos, pues, trazar una línea directa desde estas mujeres-mimas y sus representaciones dialógicas y carnavalescas de la antigua Grecia y Roma a las creaciones y representaciones teatrales escritas y protagonizadas por las mujeres de hoy en un teatro feminista que podemos definir, si se me permite apropiar las palabras de Bajtín para el proyecto feminista, como una de estas formas paródicas que "liberated the object from the power of language in which it had become entangled as if in a net; they destroyed the homogenizing power of myth over language" (Prehistory, 1994, 60).

El teatro feminista, en su vertiente popular, surgió en los Estados Unidos como un instrumento de concienciación de la mujer, con la expresa finalidad de enseñarla a valorarse y a ser dueña de su cuerpo y de su vida. Las manifestaciones más extremas de ese teatro, que rompe con todos los esquemas del teatro oficial, las encontramos en los "performances" en, por ejemplo, "Womanhouse," el taller/tea-

tro de Judy Chicago<sup>4</sup>. En cuanto a las mujeres que, además de ser parte de este colectivo "minoritario" que formamos las personas del sexo femenino, se sentían también –o incluso en mayor grado– miembros de un grupo auténticamente de "minorías" como puede ser el afroamericano, el chicano o el hispano en los Estados Unidos, tenían el ejemplo altamente politizado de Luis Valdés y su Teatro Campesino, que se dirigía específicamente a la comunidad obrera chicana y con el que la mujer chicana se sintió profundamente comprometida. De esta forma, el proyecto teatral feminista, que nace a finales de los sesenta, es claramente un teatro de la calle y de las masas, relacionado más con el teatro experimental y de vanguardia que con el teatro tradicional aristotélico. Karen Malpede Taylor lo expresó así: "Whereas theater has been, to date, a combining of specialists, the essence of our theater is to convey the collective experience" (1973, 327). En palabras de Sue-Ellen Case, los colectivos teatrales de mujeres querían "break with patriarchal organizations of power," objetivo compartido por el teatro político de Valdés y, como ya he señalado, por Mijaíl Bajtín (1988, 68). Se trata, pues, de liberarnos del poder patriarcal representado por la palabra que nos atrapa en sus redes. . . Para Dolores Prida, el teatro hispanoamericano tiene la específica función de tender un puente entre los norteamericanos anglosajones y los hispanos (1989, 187).

Según Helene Keysaar, el nuevo teatro de la mujer, al romper con las estructuras patriarcales, se ha convertido en un teatro de "transformación." Aunque Keysaar ha seguido elaborando su pensamiento sobre el teatro feminista desde 1984, su planteamiento, expresado entonces en *Feminist Theatre*, sigue siendo válido; Keysaar afirmaba entonces que la estrategia que se repetía constantemente en obras y representaciones de mujeres era "the strategy of transformation, the theatrical manifestation of metamorphosis of contexts, actions and, most crucially, of characters. In contrast to most of the drama of the last two thousand years, feminist drama does not rely on a recognition scene as the pivot of its structure" (1984, xiii). Esta descripción del teatro feminista nos recuerda la insistencia de Mijaíl Bajtín en la apertura al cambio propia de la novela. Bajtín rechazaba el drama por su adherencia a conceptos fijados en la antigüedad y por su incapacidad de variar su estructura y sus planteamientos; según Bajtín, la obra teatral se resiste a acoger la transformación en sus representaciones. Sin embargo, sí pudo imaginar la posibilidad de la "novelización" de géneros monológicos, con las siguientes consecuencias:

They become more free and flexible, their language renews itself by incorporating extraliterary heteroglossia and the 'novelistic' layers of literary language, they become dialogized, permeated with laughter, irony, humor, elements of self-parody and finally –this is the most important thing– the novel inserts into these other genres an indeterminacy, a certain semantic openendedness, a living contact with unfinished, still evolving contemporary reality (the openended present) ("Epic and Novel," 1994, 7).

---

<sup>4</sup> Véase el guión/descripción de *Ablutions* (1972) recogido en Drain, 1995, 128-132.

Podemos, pues, considerar que el maestro ruso nos da su visto bueno para concebir el drama, o al menos determinadas obras, como obras dialógicas, tan ricas y variadas en sus voces y tan desafiantes del orden establecido, como cualquier novela.

*Coser y Cantar*, obra teatral corta de Dolores Prida, fue representada por primera vez en 1981 en Nueva York y publicada en la revista de teatro de las Universidades Veracruzana y Rutgers, *Tramoya*, en 1990. Nacida en Cuba en 1943, Prida se educó en los Estados Unidos y ha vivido en su propia piel el desdoblamiento del neoyorquino que, aunque morador de esa metrópolis, es visto como "otro" por los de origen anglosajón. Su desconcierto crece cuando su acercamiento a la Cuba de Castro choca con el anticastrismo violento de los exiliados de Miami. La nostalgia del destierro, la conciencia ineludible de la situación de ser ajeno, otro, forastero, tanto en el lugar de origen como en el lugar de residencia, es inherente al prototipo del hombre del siglo XX, víctima de la náusea, enajenado de su cultura y su entorno, incapaz de encontrarse a sí mismo en el miasma de la vida moderna. Pero también lo es al prototipo de la mujer de nuestro siglo que, por su mera condición de mujer, es reducida al "otro" por la cultura patriarcal. En *Coser y Cantar* Prida juega con estos modelos, convirtiendo así a la protagonista cubana que se debate entre su cultura de origen y las costumbres neoyorquinas en un personaje universal con el cual todos podemos empatizar.

Al universalizar a su protagonista no pretendo restarles valor a las vivencias del que es literalmente ajeno a la cultura dominante; creo, sin embargo, que nuestras diferencias son menos importantes que lo que nos une. Tampoco, por supuesto, pretendo restar importancia a las declaraciones de la misma autora que asegura que escribe sobre la experiencia del hispano en los Estados Unidos; Prida ha declarado que sus obras son "about people trying to reconcile two cultures and two languages and two visions of the world into a particular whole: plays that aim to be a reflection of a particular time and space, of a here and now" (1989, 182). No obstante, por muy específicos que sean, ese tiempo y ese espacio pueden estar sujetos a varias interpretaciones. La misma Prida lo reconoce en una entrevista con Wilma Feliciano: "My plays aren't just the stories of people and families; there's a message, something larger" (1995, 113).

La acción de la obra transcurre en un apartamento de Nueva York y su protagonista es una cubana perdida en ese espacio cultural y sentimental descubierto por el desarraigo de la emigración. La representan dos actrices, ELLA y SHE, que reflejan, sin caer en una división binaria esencialista, diferentes aspectos de la misma persona que a veces se intercambian: ELLA, cubana, espontánea, intuitiva, apasionada y SHE, norteamericana, racional, sensata, fría. Esta fluida división de la personalidad de la protagonista recuerda la obra *Overtones* de Alice Gerstenberg (representada en Nueva York en 1915), que dudo que Prida hubiera conocido. Gerstenberg pone en escena a dos mujeres que se envidian mutuamen-

te y que están enzarzadas en una pantomima social de amistad; el "overtone" o sombra de cada mujer también aparece en el escenario y corresponde al lado espontáneo, intuitivo y apasionado de las protagonistas, que representan el papel de mujeres racionales, sensatas y frías que se acomodan a los requisitos de la vida social. Presenciamos, pues, una pugna entre distintos aspectos de cada mujer que, al igual que en *Coser y Cantar*, se debaten entre seguir sus instintos o doblegarse ante las exigencias de la sociedad. Aunque en *Overtones* la condición de "inmigrante" no juega ningún papel, en la obra de Prida, escrita medio siglo más tarde, presenciamos el mismo debate entre el YO y el YO impuesto por las convenciones patriarcales.

Las dos obras se parecen además en su uso heteroglósico del lenguaje. En *Overtones* las dos mujeres que componen el personaje utilizan un idiolecto diferente, claramente definido por la autora en sus instrucciones, mientras que en *Coser y Cantar* Prida se vale del bilingüismo de su protagonista para establecer lo que Luce Irigaray denomina "the multiple nature of female desire and language" (1977, 104). ELLA habla español mientras que SHE utiliza el inglés, aunque no exclusivamente y la obra, como insiste su autora "must NEVER be performed in just one language" (Prida 1991, 149). El español y el inglés representan aquí no sólo la dicotomía que siente la protagonista, sino que ofrecen una pluralidad bajtiniana hecha parte integrante de la experiencia vital. El español es la lengua materna, la lengua de la memoria, de la infancia, de las vacaciones bajo el sol . . . pero es también el idioma del "otro," del que la sociedad patriarcal, paternalista y jerarquizada rechaza porque el color de su piel, los rasgos de su cara o los contornos de su cuerpo son diferentes. El inglés, en cambio, es el lenguaje del poder; hablando inglés SHE puede aspirar a ser "una neoyorquina neurótica" (66) a lo Woody Allen, lo cual le confiere las credenciales necesarias para poder autoengañarse y creer que "pertenece."

En su diálogo, las dos mujeres adoptan posturas diferentes y enfrentadas, aunque no constantes, que no pueden entenderse como una actitud monológica de la autora; recordemos que Bajtín tachaba los personajes de una obra teatral de ser siempre eco de la voz única del autor. Prida muestra su propia ambivalencia ante la situación de la inmigrante y demuestra cómo, al desear pasar desapercibida entre los neoyorquinos anglosajones, su protagonista se expone a perder una parte muy importante de sí misma. El diálogo refleja esta confusión: ELLA se pregunta si necesita a SHE mientras SHE afirma que "I gave yourself back to you. If I had not opened some doors and some windows for you, you would still be sitting in the dark, with your recuerdos, the idealized beaches of your childhood . . ." (66). El autococonocimiento y el conocimiento de los demás es lo que ELLA/SHE ha ganado en su destierro; pero el precio, como demuestran los últimos momentos de la obra, es alto: alertada por gritos y sirenas, nuestra protagonista ve cómo matan, talan árboles, envenenan a niños y echan los muertos al río . . . visión realista de los destrozos propios de nuestro siglo.

Otros aspectos de *Coser y Cantar* que siguen los preceptos tanto bajtinianos como feministas de aspirar a hacer tambalear las estructuras establecidas y conducir a una transformación de la sociedad, son las inversiones carnavalescas, a veces grotescas pero siempre conducentes a la risa, tanto de conceptos aceptados por la autoridad como de otros que serían “políticamente correctos” en círculos progresistas. Por ejemplo, los esfuerzos de ELLA por ajustarse a los cánones de belleza femenina encuentran el mismo trato burlesco que la preocupación de SHE por El Salvador, las Naciones Unidas o el tema del aborto. Lo grotesco también tiene cabida en esta discusión de los problemas de la inmigración: SHE había tirado un televisor por la ventana y está acusada de terrorismo por unos Moonies que se vengan secuestrando y descuartizando los tres gatos de ELLA. . . El cuerpo en todas sus manifestaciones carnavalescas, bailando, cantando, disfrutando al ingerir comida, sensual en las actividades sexuales con o sin pareja, acapara nuestra atención a lo largo de la obra a pesar de que SHE pretenda adoptar una actitud intelectual y ascética al rechazar sus orígenes caribeños. Cuando la canción “Nostalgia habanera” despierta su hambre (“That’s the problem with nostalgia –it is usually loaded with calories” se lamenta SHE (63)), ELLA y SHE se disputan el plato a preparar en un tono de orgía sensual y soñadora: brocoli al vapor, yogur, germen de trigo y brotes de soja compiten con frijoles negros y arroz con pollo.

Prida nos confunde –aunque a la vez nos acerca a su protagonista– en nuestras expectativas en cuanto al conflicto cultural que vive la mujer inmigrante cuando hacia el final de la obra introduce una viñeta en la cual vemos que el malestar de ELLA/SHE es provocado por una desilusión amorosa, experiencia más o menos universal. La sensualidad que impera en toda la obra no es simplemente la de una mujer caribeña trasladada al gélido ambiente anglosajón sino la de una mujer que desea la llamada de su hombre. Tras hacerla esperar, el hombre llama para decir que la ha dejado por otra; SHE responde con llanto y ruegos mientras que ELLA da rienda suelta a su furia. La desilusión sufrida aumenta el desarraigo cultural de ELLA/SHE, desarraigo que por otra parte la incapacita para una relación satisfactoria puesto que la experiencia de ser “otro” le ha robado la confianza en la integridad de su YO. El mapa que busca a lo largo de la obra, símbolo obvio del camino a seguir, no aparece y ya que el amor tampoco ofrece cobijo, no hay donde esconderse de los tiros y los atracos del siglo XX.

No obstante, no quiero interpretar *Coser y Cantar* como una obra pesimista. Efectivamente, ELLA/SHE vive en un ambiente destrozado por la violencia que nace de un poder unitario que no acepta ni al “otro” ni la transformación de modelos establecidos. Sin embargo, ELLA/SHE sí ha reconocido la posibilidad de cambio; su propia pluralidad es muestra de que no estamos encerrados en un molde cultural inflexible. Y su pluralidad es parte íntegra de su ser; o como lo ha expresado Luce Irigaray, “Thus, within herself, she is already two –but not divisible into ones– who stimulate each other” (1977, 199). De esta forma el modelo al que la sociedad nos quiere amoldar pierde su poder amenazador. No necesitamos

renunciar ni a nuestro YO intuitivo ni a nuestro YO racional; ni a lo que somos ni a lo que deberíamos ser si quisiésemos ganar la aceptación de la autoridad. El modelo del ser único –las unidades de Aristóteles que nos han formado– ha sido desvalijado; el sistema binario impuesto por el patriarcado revelado como impulsor del privilegio del elegido. Como ha comprendido Helene Keysaar, las obras teatrales escritas por mujeres se basan en el proceso de transformación que permite afirmar, con Linda Kintz que “The subject can also transform its position; it occupies a series ofthetic positions. That is, it presumes a temporary form of subjectivity, or agency . . . [in] a process that is both determinate and changeable” (1992, 15). El estado de libertad y flexibilidad que Bajtín atribuye a la novela alcanza a las protagonistas de obras teatrales escritas por mujeres y las aleja de modelos patriarcales, ayudándonos a encontrarnos a nosotras mismas y a rechazar el sistema binario inamovible. Somos, en palabras de Irigaray, “neither one nor two” (1977, 101). Así, la protagonista de Dolores Prida, esa mujer cubano-norteamericana, a pesar de no haber encontrado el mapa de su vida, podrá encontrar el camino. E incluso lo tendrá más fácil que los que no son tan conscientes de la dicotomía que presenta su ser, puesto que aprende en su propio cuerpo a rechazar el dualismo y sustituirlo por un dialogismo verdaderamente internacional. Alberto Sandoval, en uno de los pocos trabajos publicados sobre *Coser y Cantar*, considera que ELLA y SHE consiguen tan sólo un “partial bonding” porque parte de una postura binaria que busca la esquematización de los valores de la protagonista en dos columnas que colocan del lado hispano los valores negativos (1989, 214). No puede, pues, ver todos los valores como partes integrantes de un personaje válido.

Lógicamente, *Coser y Cantar* puede ser leída cómo expresión de la disyuntiva de dos culturas o cómo búsqueda de raíces frustradas; pero la postura dialógica permite una lectura más positiva que nos llevará hacia una pluralidad enriquecedora, hacia el diálogo interno que recomienda Irigaray porque “a woman’s (re)discovery of herself can only signify the possibility of not sacrificing any of her pleasures to another, of not identifying with anyone in particular, of never being simply one” (1977, 104). Mi conclusión no dista mucho de la declaración de la propia autora sobre su personaje: “Once SHE/ELLA accept the other, the Woman becomes a different person... a composite that accepts and reconciles dualities” (Feliciano 1995, 116).



## Referencias bibliográficas

Aristóteles. *Poética*. Trad. José Antonio Moreno Jurado. 1993. Sevilla, Padilla Libros.

Bakhtin, M.M. "From the Prehistory of Novelistic Discourse," en Bakhtin, 1994. ;"Epic and Novel," en Bakhtin, 1994.

— Ed. Michael Holquist. Trad. Michael Holquist y Caryl Emerson. 1994. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin, Texas, University of Texas Press.

Case, Sue-Ellen. 1988. *Feminism and Theatre*. New York, Methuen.

Drain Richard. 1995. *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*. London, Routledge.

Feliciano, Wilma. Fall 1995. "'I Am A Hyphenated American': Interview with Dolores Prida," *Latin American Theatre Review*, 29:i, 113-18.

Gerstenberg, Alice. 1921. *Overtones* en Edward Goodman, ed. *Washington Square Plays*. New York: Doubleday, 57-82.

Hohna, K. & H. Wussow, eds. 1994. *A Dialogue of Voices: Feminist Literary Theory and Bakhtin*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Horno-Delgado, Asunción, Eliana Ortega, Nina M. Scott, Nancy Saporta Sternback, eds. 1989. *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings*. Amherst, University of Massachusetts Press.

Huerta Calvo, Javier. "El lugar del teatro en la poética de Mijaíl Bajtín," en Romera Castillo, 1995, 81-95.

Irigaray, Luce. 1977. "Ce Sexe ni n'en est pas un," en Marks & Courtviron, 1981, 99-106.

Keysaar, Helene, ed. 1996. *Feminist Theatre and Theory*. London, Macmillan.

— "Drama and the Dialogic Imagination: The Heidi Chronicles and Fefu and her Friends" en Keysaar 1996, 109-36.

— 1984. *Feminist Theatre*. London, Macmillan.

Kintz, Linda. 1992. *The Subject's Tragedy: Political Poetics, Feminist Theory, and Drama*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992.

Marks, Elaine & Isabelle de Courtviron. 1981. *New French Feminisms: An Anthology*. New York, Schocken Books.

Prida, Dolores. "The Show Does Go On," en Horno-Delgado, 1989, 181-88.

— 1991. *Coser y Cantar*, en *Beautiful Señoritas & Other Plays*. Houston, Texas, Arte Publico Press.

— Jan.-March 1990. "Coser y Cantar," *Tramoya*, 22.

Rivero, Eliana. "From Immigrants to Ethnics: Cuban Women Writers in the U.S." en Horno-Delgado, 1989, 189-200.

Romera Castillo, José, Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carbajal eds. 1995. *Bajtín y la Literatura*. Madrid, Visor.

Sandoval, Alberto. "Dolores Prida's *Coser y Cantar*: Mapping the Dialectics of Ethnic Identity and Assimilation," en Horno-Delgado 1989, 201-19.

Taylor, Karen Malpede. 1973. *People's Theater in America*. New York, Drama Book Specialists.