

"So, What's New?", espectáculo dirigido por Barney Simon sobre la obra de Fatima Dike. (Market Theatre de Johannesburgo, 1991).



Teatro sudafricano

La trayectoria del teatro negro sudafricano desde el *apartheid*



POR OLGA BARRIOS

INTRODUCCIÓN

Si el teatro ha sido considerado el género social por excelencia, el teatro negro sudafricano durante el *apartheid*¹, y más concretamente durante las décadas de los años 70 y 80, ha demostrado claramente esta función básica. La situación sociopolítica experimentada por la comunidad negra bajo el régimen político del *apartheid* era expuesta en el teatro negro en combinación con el objetivo perseguido por dramaturgos, actores y directores de reconstruir una historia y una identidad negras sudafricanas. En este intento, desarrollaron una serie de técnicas que, en unos casos, subrayaban especialmente las técnicas interpretativas y la improvisación, y en otros, la importancia del texto escrito y la estructura dramática de la pieza teatral. A pesar de las diferentes expresiones teatrales, los artistas del teatro negro sudafricano nunca olvidaron que el público —la comunidad negra— era el personaje principal de sus representaciones.

El teatro reforzó las revueltas estudiantiles y marchas pacifistas en defensa de los derechos civiles de la población negra que surgieron en los años 50 y 60 en Sudáfrica. Como defensa, resistencia y autoafirmación de la cultura africana contra la opresión y violencia racial sufrida por la mayoritaria comunidad negra de Sudáfrica, el teatro se convirtió en un género experimental en busca de una nueva estética que rechazaba la primacía del canon occidental. Sin embargo, al estar familiarizados tanto con las técnicas y teorías del teatro occidental como con las tradiciones orales africanas, los dramaturgos negros sudafricanos supieron extraer de ambas tendencias los elementos que más se ajustaban a su condición específica bajo un régimen de segregación racial. De esta forma, las representaciones teatrales surgidas a partir de los años 70 siguen de cerca, por un lado, las teorías del director polaco Jerzy Grotowski, alejándose por tanto del teatro realista; y, por otro, las tradiciones orales africanas, incluyendo narración de historias (*storytelling*), música, canciones y danza —elementos que acentuaban la participación del público como parte esencial de estas expresiones teatrales—. Mediante la combinación de técnicas occidentales y tradicionales orales africanas, recuperaron la función social africana del teatro con el fin de concienciar a la comunidad negra sobre la necesidad de actuar en su sociedad, recordándoles que eran ellos mismos quienes debían forjar su propio destino.

Los dramaturgos, actores y directores que comenzaron a involucrarse en el arte dramático lo hicieron especialmente a raíz de los trágicos incidentes y asesinato en masa de jóvenes y niños a manos de las Fuerzas de Seguridad sudafricanas en 1976, en las revueltas estudiantiles que tuvieron lugar en Soweto². Estos trágicos incidentes llevaron a muchos poetas a comprometerse con la causa del Movimiento de Concienciación Negra (*Black Consciousness Movement*), cuyo líder principal fue Stephen Biko, muerto durante su encarcelamiento en 1977. Consecuentemente, el nuevo tipo de escritura tenía unas características específicas descritas por el crítico teatral Peter Larlham:

«La identidad Negra y el orgullo Negro han sido introducidos en la lectura de poemas en las iglesias y salones de Soweto. La mayor parte de la poesía que se lee no ha sido publicada³. Está dirigida al público Negro, mostrando un énfasis fundamental en la participación del público. La participación está basada en el reconocimiento de unas experiencias comunes de sufrimiento e indignidad tanto por parte del poeta como del espectador. La representación, además, constituye un desafío de los Negros sudafricanos al rechazo de un status quo [sic]. El intercambio improvisado con el público es una parte integral de la representación llevada a cabo por el poeta.» (p.19)

Estas representaciones mostraban, por tanto, un compromiso común de los artistas negros, por un lado, a rechazar una tendencia individualista establecida y perteneciente a una tradición literaria occidental y, por otro, a adoptar la tradición oral africana más flexible y orientada hacia la comunidad. Las representaciones teatrales reclamaban la participación del público, siguiendo el código de "llamada y respuesta" (*call and response*) de tradición africana (tanto en la música como en la narración de historias), lo cual establecía una íntima relación entre actores y público.

Es significativo destacar que, desde los años 60 a finales de los 70, surgieron un gran número de obras de escritores africanos que comenzaron a representarse en los teatros, al igual que muchas de las obras de teatro negro sudafricano fueron representadas en los Estados Unidos. Obras del Premio Nobel nigeriano Wole Soyinka y las del dramaturgo blanco sudafricano (quien escribía sus obras siempre en colaboración con los actores negros sudafricanos John Kani y Winston Ntshona) fueron estrenadas en los dos países. El hecho de que las obras negras sudafricanas fueran bien acogidas en Estados Unidos se debía principalmente a las similitudes que podían encontrarse entre el teatro afronorteamericano y el teatro negro sudafricano, ya que ambos presentaban temas políticos y utilizaban un lenguaje exclusivamente urbano (Mshengu, "Tradition", p. 64).

Al igual que el Movimiento de Concienciación Negra, el Movimiento de Poder Negro (*Black Power Movement*) en Estados Unidos ejerció también una enorme influencia en el nuevo teatro negro sudafricano que intentaba recuperar el papel esencial del público/comunidad. El protagonismo del público era algo que anteriormente ya habían reclamado dramaturgos occidentales como Antonin Artaud o Bertolt Brecht, proponiendo la creación de un nuevo lenguaje teatral e intentando involucrar al público en un proceso dialéctico con la acción que tenía lugar en el escenario. Siguiendo esta misma línea, los artistas negros sudafricanos iniciaron una doble tarea: la recuperación de la participación del público y de la cultura africana, nociones que habían sido enterradas bajo un imperialismo político e intelectual. Las décadas de los años 70 y 80 en Sudáfrica dieron a conocer un importante número de artistas comprometidos con un objetivo común: formular las necesidades de la población negra sometida bajo el régimen racista del *apartheid* y luchar por su liberación. Estos artistas, sin embargo, eligie-

ron diferentes vías de presentación teatral: (a) obras creadas en colaboración a través de un taller de trabajo o de la improvisación (*Workshop '71*, Phyllis Klotz et al.); (b) obras escritas individualmente que se apoyaban fundamentalmente en el texto dramático (Zakes Mda, Fatima Dike); y, (c) obras escritas individualmente con un énfasis especial en la interpretación del texto. Esta última categoría incluía a dramaturgos que a menudo han escrito, dirigido e interpretado sus propias obras, como es el caso de Maishe Maponya, Matsemela Manaka, Mbongeni Ngema o Percy Mtwa. En general todas las piezas teatrales, pero en especial las de la primera y última categoría alternan la crítica social con un elevado tono de esperanza, animando al público a continuar luchando por su libertad y su dignidad, y transmitiendo, al mismo tiempo, la ideología de concienciación negra que ayudara a la comunidad negra a recuperar su identidad cultural e histórica.

El teatro negro sudafricano estuvo, por tanto, hasta los últimos años del *apartheid*, orientado a conseguir unos derechos básicos que le habían sido negados a la población negra. Sin embargo, desde la transición e instauración de la democracia con la elección de Nelson Mandela como presidente en 1994, las obras de teatro abandonan el tono de protesta anterior sin olvidar su función social. Es a partir de estos años cuando la preocupación por cuestiones de género comienza a ser más visible, especialmente, el problema de la violencia perpetrada contra la mujer negra por sus compañeros dentro del ámbito familiar y la violencia recibida en los puestos de trabajo y en la calle. Esta preocupación está presente en las obras escritas tanto por hombres como por mujeres de la actual Sudáfrica.

ANTECEDENTES SOCIOPOLÍTICOS Y TENDENCIAS TEATRALES

Antes de adentrarse en el origen, expansión y técnicas del teatro negro sudafricano, es imprescindible referirse brevemente a la situación sociopolítica de Sudáfrica durante los años del *apartheid*. Por *apartheid* el gobierno sudafricano entendía segregación racial en el ámbito público (*Ley de Mixed Amenities*), segregación de barrios (*Ley de Áreas*), prohibición de matrimonios y relaciones interraciales (*Ley de Inmoralidad*), el establecimiento de *homelands* (territorios a los que fue restringido un gran número de la población negra) y el empadronamiento de las personas de acuerdo con el grupo racial al que pertenecieran (*Ley de Empadronamiento de la Población*). Las personas eran clasificadas como negros, de color (*coloureds*), indios o blancos, imponiendo la supremacía de los blancos sobre el resto de los grupos. Además, todos los grupos, excepto la minoría blanca, estaban obligados a llevar consigo un salvoconducto (*passbook*) en el que se explicitaban las zonas específicas en las que podían trabajar y/o residir, no pudiendo viajar libremente de un lugar a otro dentro del propio país. En 1990 Nelson Mandela, miembro del Congreso Nacional Africano (NAC), fue liberado tras más de veinte años en prisión y, en 1994, los negros sudafricanos votaron libremente por

En las siguientes imágenes podemos ver a los dramaturgos-directores Mbongeni Ngema y Maishe Maponya en Johannesburgo (1989), y al actor John Kani en Ciudad del Cabo. (1989). (Fotos: Olga Barrios).



primera vez; el mismo año, Mandela se convertía en el presidente de Sudáfrica.

Al examinar el desarrollo cultural, social y político de los años 70 y 80, no puede obviarse la importancia y repercusión que ejerció el factor de la independencia obtenida por un gran número de países africanos a partir de los años 50. Esta repercusión quedó claramente reflejada en las marchas pacifistas del Reverendo Martin Luther King en los Estados Unidos y otras realizadas en Sudáfrica; manifestaciones estudiantiles y revueltas como consecuencia de la segregación racial; y los movimientos de liberación negra (como el de los Panteras Negras y el Poder Negro), y movimientos artísticos (las Artes Negras y el Movimiento de Teatro Negro) en los Estados Unidos entre los años 50 y 60, movimientos que defendían el orgullo negro (*black pride*) y tenían como lema *lo negro es bello* (*black is beautiful*). Estos movimientos tuvieron un tremendo impacto en todo el mundo, pero, de manera especial, en Sudáfrica, puesto que la población negra se sentía identificada con la comunidad afronorteamericana y con sus reivindicaciones. A partir de los años 60, también en Sudáfrica comenzaron a hacerse más visibles las revueltas y marchas pacifistas, al tiempo que se iniciaba la gestación del Movimiento de Concienciación Negra (BCM) liderado por Stephen Biko⁴, encarcelado por última vez en 1977 sin cargo alguno y muriendo a los pocos días en la cárcel a causa de los golpes brutales recibidos durante su confinamiento. El objetivo final del BCM era conseguir una sociedad basada en sistemas culturales africanos, y no en sistemas occidentales, puesto que vivían en territorio africano. El activista sudafricano Misibundi Mangena describe qué significaba exactamente para ellos el Movimiento de Concienciación Negra:

«Entendíamos el Movimiento de Concienciación Negra como una nueva forma de vida, una actitud mental que capacitaría a los Negros para deshacerse de complejos de inferioridad derivados del hecho de vivir en un país racista que los había embrutecido durante siglos. Era un marco mental a través del cual los Negros rechazarían todos los sistemas de valores que les hacían extranjeros en su país de nacimiento. Se defendía que la liberación psicológica era un componente importante en el proceso de liberación física. De esta manera, si se utilizaban nuestros nombres africanos hasta entonces escondidos y podían arrojar algo de luz, se convertían en el orgullo del momento.» (p. 12)

Al igual que el Movimiento de Poder Negro en los Estados Unidos, el BCM pretendía la autodeterminación de la población negra y proclamaba el orgullo negro y la afirmación de los valores incluidos en las tradiciones africanas. En palabras de Biko, este Movimiento tenía como objetivo final crear "una sociedad abierta, un hombre, un voto, sin referencia alguna a su color" (citado en Millard, p. 42). La filosofía y métodos educacionales del BCM ofrecían esperanza a la población negra, algo que sólo podía lograrse a través de la concienciación de la población negra (Biko, p. 115)⁵.

Fue precisamente el BCM el que contribuyó a la formación de numerosos grupos de teatro a principios de los años 70⁶. Esperanza y celebración de la negritud, junto con el desarrollo de una concienciación negra del público, y el protagonismo otorgado a este último, se convirtieron en los elementos esenciales de una estética teatral nueva que rechazaba los dictados del canon occidental. Los artistas negros sudafricanos hablaban de una estética de concienciación negra y del *teatro de los desposeídos*. Aunque el BCM fue prohibido en 1977, otra organización creada en 1978 (*Azania People's Organization* —AZAPO—) heredó y continuó en la misma línea del Movimiento anterior. Los exponentes más claros de compromiso con esta ideología fueron los poetas y dramaturgos Matsemela Manaka⁷ y Maishe Maponya. Manaka explicaba este nuevo tipo de teatro que ellos estaban creando:

«Nuestro teatro está aquí para buscar la verdad sobre la historia de los desposeídos y ver cómo se puede obtener la libertad. Nuestras ideas creativas se centrarán siempre en la vida de nuestro pueblo, como se ve en nuestras propias vidas —y, obviamente, la política de este país no puede ignorarse porque constituye parte de nuestras vidas—. Nuestro pueblo está dedicado completamente a la lucha de liberación —la liberación de la mente y la liberación del ser—.» (citado en Larlham, p. 86).

Maponya, por otro lado, apoyaba la concepción del teatro de Manaka al decir que su teatro era, al igual que la historia, el "teatro de los desposeídos". Y en línea con el dramaturgo y director alemán Bertolt Brecht que defendía el teatro como herramienta didáctica, Manaka añadía: "El teatro educa e ilumina —en este caso refuerza la concienciación negra—" (citado en Larlham, p. 90). Si, además, se analizan las sociedades africanas, el papel activo del artista ocupa un lugar fundamental dentro de las mismas; el teatro conlleva una función social. Y los dramaturgos de concienciación negra estaban influidos igualmente por "el dinamismo didáctico presente en la interpretación de la poesía oral al igual que en la interacción entre poeta/actor y público" (Orkin, p. 155). Por otro lado, el simbolismo es un elemento esencial dentro de las culturas africanas, como asegura el escritor sudafricano Mazisi Kunene: "El símbolo es la representación de la actitud de la comunidad y, de hecho, es el camino más fácil para la expresión comunal ya que conlleva un significado comunal" (citado en Duerden y Pieterse, p. 89). Kunene subraya, además, que, en el pasado, las lecturas/interpretaciones de poesía en la comunidad zulú solían tener lugar en un espacio abierto en el que el público siempre podía participar (Kunene, XXXI). Por tanto, arte, artista y comunidad/público iban estrechamente unidos.

En la misma línea que Kunene, Manaka observa que el artista africano debe ser un artista comprometido y responsable a la hora de crear un arte funcional; y considera que dicho artista no sólo produce una creación artística sino que él mismo es parte de esa creación (Manaka, p. 9–10). Este mismo dramaturgo señala que el

BCM ocupó un papel esencial en el desarrollo conceptual del arte africano, a través del cual se reveló al artista su situación sociopolítica, consiguiendo así una concienciación que antes no tenía. Consecuentemente, Manaka cree que los movimientos artísticos están generalmente delineados por movimientos o sucesos políticos, como ocurrió con el BCM y el arte que nació de él. Según él, el arte que surgió durante el *apartheid* se convirtió en una herramienta de liberación para los africanos —los desposeídos— (p. 16).

Sin embargo, aparte de la gran influencia ejercida por las tradiciones africanas en el nacimiento del teatro negro, no pueden olvidarse los nombres y el trabajo de importantes dramaturgos y directores occidentales que también han dejado su marca en la creación del mismo. Artistas como Antonin Artaud, Bertolt Brecht o Jerzy Grotowski —quienes han contribuido de manera esencial en el desarrollo conceptual de las teorías y el teatro occidental del siglo XX— ejercieron una influencia importante en el desarrollo y evolución del nuevo teatro negro sudafricano de los años 60, 70 y 80⁹.

El filósofo Herbert Marcuse en los años 60 y, con anterioridad, Antonin Artaud habían defendido la liberación de los sentidos en la sociedad y en el arte, ya que los consideraban aprisionados por la civilización occidental gobernada principalmente por la razón y el lenguaje hablado. Posteriormente, el director brasileño Augusto Boal proponía el teatro como un arma política efectiva para la liberación de pueblos oprimidos. Boal estuvo igualmente influido por las teorías de Brecht, y en su libro *El teatro del oprimido* aseguraba que el teatro “es un ensayo para la revolución. (...) El espectador ya no delega el poder sobre los personajes para que piensen o actúen en su lugar. El espectador se libera: piensa y actúa por sí mismo. El teatro es acción” (p.119, 155). Asimismo, la concepción del teatro épico de Brecht, también le concede el mismo protagonismo/papel activo al público al introducir el efecto de *distanciamiento* o *extrañamiento* para alejarlo de la empatía entre personaje y espectador perseguida por Aristóteles y posteriormente por Konstantin S. Stanislavski —más orientada hacia el estilo realista predominante en el teatro occidental—. Por último, Grotowski añadía nuevos conceptos teatrales que podían contribuir a un desarrollo más amplio de las técnicas de interpretación, expresadas en su libro *Towards a Poor Theatre (Hacia un teatro pobre)*. El énfasis que Grotowski depositaba en las destrezas interpretativas de los actores se acercaba, por otro lado, a las representaciones encontradas en las tradiciones orales africanas, en las que el gesto, la canción y el movimiento son elementos indispensables. Grotowski aseguraba, en su definición de *teatro pobre*, que el teatro “puede existir sin maquillaje, sin vestuario ni escenografía, sin escenario, sin iluminación ni sonido, etc. [Pero] no puede existir sin la relación del actor—espectador de comunión perceptiva, directa y ‘en vivo’”. Además, Grotowski consideraba que el teatro es un lugar de provocación en el que los actores, al utilizar sus papeles como trampolín, examinan lo que subyace bajo las máscaras que llevan puestas a diario, la esencia interior de su personalidad (p. 16, 19, 21).

Los dramaturgos negros sudafricanos reconocían la influencia occidental de los autores mencionados, al tiempo que aclamaban la importancia de las filosofías y pensamiento de escritores africanos del pasado. Por otra parte, hay que subrayar la importancia, y consecuente influencia, de los musicales africanos que aparecieron a finales de los años 50 siguiendo el ejemplo de la ópera de jazz africana *King Kong* (libreto y música de Harry Bloom y Pat Williams, respectivamente, 1959) que dio a conocer a la cantante sudafricana Miriam Makeba conocida internacionalmente. Este musical dio origen a una importante tradición que fue continuada especialmente por el dramaturgo Gibson Kente⁹, en cuyas obras de teatro la música era el elemento esencial. Estos musicales también tuvieron influencia en el resto de los dramaturgos cuyas obras siempre incluían canciones y/o música. Y, como señalan Helen Gilbert y Joanne Tompkins, “el uso mismo de la canción es un discurso ‘alternativo’ y significativo cultural que ha actuado como uno de los pocos medios posibles de resistencia política para los negros sudafricanos” (p. 184). Aparte de los musicales, no puede obviarse la también importante influencia del teatro de Alan Paton y, especialmente, de Athol Fugard. Fugard, que escribía la mayor parte de sus obras en colaboración con los actores negros John Kani y Wisnton Ntshona, se convirtió en fuente de inspiración para nuevos dramaturgos y grupos de teatro negros¹⁰. Fugard, al igual que muchos dramaturgos negros del movimiento de concienciación negra, también seguía de cerca las teorías de Grotowski.

Otro escritor negro sudafricano que también ejerció una notable influencia en el teatro negro de los años 70 y 80 fue Credo Mntwa, especialmente reconocido por el grupo de teatro *Workshop '71*. La obra *uNosilimela* (1974) de Mutwa se ha considerado un hito en el desarrollo del teatro negro sudafricano. Antes de escribir esta obra, Mntwa había realizado una extensa investigación sobre las tradiciones culturales africanas, planteando el uso de la tradición como fuente de inspiración para el nuevo teatro. En concreto, refiriéndose a un elemento esencial dentro de estas culturas, el componente de *call and response* (llamada y respuesta), explicaba cómo surgió:

«Los actores no HABLABAN sino que más bien cantaban sus parlamentos como lo hacen los Blancos en sus óperas, y esto es por lo que se encuentra en las canciones africanas que el primer verso es una pregunta y el segundo una respuesta a esa pregunta. CANTAR para los africanos era la forma de expresión más solemne y sagrada. Las canciones realizaban un comentario sobre su realidad social [por ejemplo, cómo dar a luz a un bebé, cómo cocinar ciertas hierbas medicinales, o simplemente ofreciendo consejo, etc.].» (p. 31).

Mntwa añadía que en la África antigua el teatro tenía una importante función social y didáctica y que el arte, la cultura y la religión eran completamente inseparables. El mismo escritor criticaba la religión cristiana que les había sido impuesta por destruir las religiones africanas nativas, y, como consecuencia, también su

Ensayo en Jazzart, Ciudad del Cabo, en 1989. (Foto: Olga Barrios).



arte y su cultura. Igualmente defendía el teatro como un arte sacro (similar a la idea de Grotowski sobre la interpretación) ya que a los actores en la antigua África se les consideraba personajes sagrados (Mutua, p. 31-32).

Por otro lado, el crítico teatral Mineke Schipper subraya la conexión que existe entre la literatura de la tradición oral y el teatro, ya que la literatura oral recrea pausas, gestos, sentimientos, entonaciones, y hay una reacción recíproca entre actores y público, todo lo cual es "inherente al teatro". En palabras de Schipper, la interpretación africana de la literatura oral es un "evento total" en el que la gente presente toma parte, bien dando palmadas o creando música, o narrando (p. 7, 10, 12). *Storytelling* (narrar historias/ contar cuentos) es otra parte esencial dentro de las tradiciones orales africanas, algo que también adoptaron los actores de estos años para narrar/contar sus experiencias personales de supervivencia en Sudáfrica, junto con la música y la danza, como parte integral de sus obras¹¹.

TÉCNICAS TEATRALES UTILIZADAS DURANTE EL APARTHEID

El crítico teatral sudafricano David Coplan, al referirse a los actores negros sudafricanos de los años 70 y 80, destaca un estilo de presentación vigoroso y ampliamente gestual tomado de su tradición oral, añadiendo que el "conflicto emocional y dramático es expresado a menudo mediante atributos vocálicos y movimiento físico más que a través del diálogo o la acción psicológicamente intensa o naturalista" (p. 214). Los dramaturgos y actores Percy Mtwa y Mbongeni Ngema han ejemplificado magníficamente el uso del gesto y el movimiento del cuerpo a que se refiere Coplan en obras como *Woza Albert!* (*¡Levántate, Albert!*) o *Bophal* (*¡Arréstalo!*). Por otro lado, el teatro pobre de Grotowski ha sido comparado por los críticos James Mthaba y Themba Ntinga con las producciones realizadas por el grupo de teatro Workshop '71, señalando que estos actores se apoyaban sobre todo en la técnica

y el entrenamiento físico (p. 46). La observación de Mthoba y Themba coincide con la idea tradicional africana de interpretación basada en la técnica, y con el énfasis que Grotowski depositaba en la habilidad del actor para llenar el vacío existente ante la falta de otros medios apropiados. La acción física, por tanto, se convierte en un elemento clave sobre el que se apoyan la mayor parte de estas producciones teatrales, exceptuando las obras escritas por Zakes Mda y Fatima Dike.

El lenguaje teatral empleado en las obras de teatro negro sudafricano incluye danza y/o movimiento del cuerpo, música y poesía, elementos que, como ya se observó anteriormente, tienen sus raíces en la tradición oral sudafricana (la narración de historias y la poesía). Sin embargo, la combinación de elementos africanos y occidentales lleva a cuestionarse si sería más apropiado utilizar un idioma africano o un idioma europeo, tema controvertido en el que los propios autores sudafricanos no se ponen de acuerdo. El grupo *Workshop '71* fue el primero en utilizar el inglés como lengua unificadora, integrando al mismo tiempo en sus obras otras lenguas africanas como xhosa, zulú o sotho y afrikáans. En este sentido, el reconocido escritor sudafricano Es'kia Mphahlele precisamente considera necesaria la utilización de ambas expresiones lingüísticas (africana y europea) debido a la situación especial que se vive en Sudáfrica, algo que parece haberse extendido desde los años 70 (citado en Egejuru 92-96). Debe destacarse que la mayor parte de los diálogos están escritos en inglés, intercalando de vez en cuando frases y expresiones en otras lenguas africanas o en afrikáans, y, siempre que aparece una canción, es normalmente interpretada en una de las lenguas nativas (raramente en inglés o en afrikáans). Al combinar lenguas africanas y europeas, estos artistas han introducido una nueva forma de expresión que subraya los rasgos únicos encontrados en este teatro.

A) Obras creadas en colaboración: Técnicas de interpretación mediante taller de trabajo e improvisación

Durante los años 70, entre los primeros grupos que destacaron por su labor teatral realizada en colaboración, deben mencionarse tres que estaban, además, totalmente comprometidos con la causa e ideología del Movimiento de Concienciación Negra: TECON (*Theatre Council of Natal*), PET (*People's Experimental Theatre*) y MDALI¹² (*Music, Drama, Arts and Literature Institute*). Los tres grupos acabaron por abandonar su labor antes de los años 80 debido a las continuas prohibiciones de sus obras y encarcelamiento de sus miembros. TECON estaba compuesto exclusivamente por un elenco de actores negros porque consideraban que su labor debía centrarse especialmente dentro de la comunidad negra. La concepción del teatro negro quedaba así definida por TECON:

«Queremos decirles a las organizaciones de teatro negro: Nuestra cultura no se apoyará en otra cultura para su crecimiento y supervivencia. Se mantendrá por sí misma. Nos preocupa la belleza de una cultura que ha sido violada, una cultura con una belleza que África necesita —la cultura Ne-



El Market Theatre de Johannesburgo y el Baxter Theatre de Ciudad del Cabo. (Fotos: Olga Barrios).

gra—. Y nosotros somos Negros, las únicas personas que podemos hacer justicia a la cultura y civilizaciones Negras.» (citado en Mshengu, "New Wave", p. 59).

PET continuó en la misma dirección que TECON y en 1973 formó su grupo de teatro en el Área de población india¹³. Una de sus obras, *Shanti* (Soweto, 1973) de Mthuli Shezi, presenta una historia de amor entre un joven africano y una joven india, y parte de la acción tiene lugar en un campo guerrillero. El teatro de PET tenía como objetivo la (re)afirmación del orgullo negro, y la identidad y dignidad de dicha comunidad¹⁴. Por último, MDALI, surgió en Soweto, con los mismos objetivos que tenían TECON y PET y, como ellos, también utilizaba la lectura de poemas como forma de expresión teatral junto con la combinación de drama, poesía y música.

Otro grupo de gran importancia en los años 70 e igualmente comprometido fue *Workshop '71*. Este grupo utilizaba la improvisación para la creación de todos sus espectáculos teatrales. El objetivo de este grupo era "experimentar con el teatro existente y desarrollar nuevos métodos y técnicas", creando expresiones teatrales originales basadas en "la cooperación y el contacto" para "examinar lo que ocurría al combinar las formas del teatro africano y occidental" (Mthoba y Tinga, p. 46). Su última obra, *Survival* (*Supervivencia*, Ciudad del Cabo, 1976), comienza con la marcha triunfal de la ópera *Aida* y con los actores en ropa de calle mezclados con el público, pero pocos segundos después,

«los tres actores salen corriendo hacia el espacio escénico. El cuarto actor intenta desesperadamente coger a los otros tres a un tiempo. De repente la acción da un giro. Ambiente onírico. El cuarto actor los arresta uno a uno de forma ritual sin hablarles ni tocarlos. (...) Los tres actores han sido esposados y se les han vendado los ojos. (...) Pronto, el cuarto actor muestra que él también lleva esposas. Los cuatro prisioneros se mueven lenta-

mente en un círculo dentro de su celda. (...) Uno a uno los prisioneros se paran y se arrodillan, se sientan o se levantan mirando hacia el público. El segundo actor comienza la "canción del pueblo" muy suavemente.» (p. 130-31).

Como puede verse en la acotación, al principio de la obra, se combinan dos tipos de música (ópera occidental y canción popular). Igualmente, si se lee atentamente la acotación, se observa que la obra se apoya fundamentalmente en la habilidad interpretativa de los cuatro actores que, desde la prisión, van narrando sucesivamente las experiencias de su vida en Sudáfrica. Después de que esta obra fuera prohibida, el grupo se disolvió. Sin embargo, la semilla de *Workshop '71* fue recogida por otro grupo que ha continuado desde los años 90, *Junction Avenue Theatre*.

En cuanto al papel de las canciones utilizadas en la obra *Survival*, el crítico Michael Etherton observa que éstas ofrecen un comentario sobre las acciones de los personajes y crean diferentes tipos de atmósfera dependiendo del momento. Asimismo, tienen el efecto de distanciar al público de la acción al tiempo que lo atraen al ámbito de las emociones que aparecen en la obra (p. 312). La observación de Etherton sobre la función de las canciones en la obra recuerda a la función de la canción en la tradición africana que se ha mantenido en el teatro negro sudafricano contemporáneo. Igualmente puede observarse la influencia del teatro occidental, ya que el efecto de distanciamiento brechtiano ha sido integrado en la mayoría de las obras. Esta combinación de elementos occidentales y africanos, aplicados a la experiencia concreta de la comunidad negra sudafricana, subraya el componente excepcional y único de este teatro.

Otra obra de teatro creada en taller de trabajo y que merece especial mención es *Wathint' Abafazi, Wthint' Imbokatho* (*Golpear a una mujer es como golpear a una roca*, Ciudad del Cabo, 1986)¹⁵. La obra fue creada en colaboración por Phyllis Klotz, Thobeka Maqhutyana, Nomvula Qosha, Xolani September, Poppy Tsira e Itumeleng Wa-Lehulere. Si, por un lado, *Survival* presentaba las experiencias de cuatro hombres negros, esta obra presenta las experiencias vividas a diario por las mujeres negras en Sudáfrica¹⁶: las tareas que se ven obligadas a realizar en su lucha por la supervivencia y las condiciones bajo las que se realiza su trabajo. Entre los temas tratados en esta pieza, se encuentran el papel activo y el compromiso de la mujer en la lucha por la liberación de la comunidad negra; los diferentes trabajos y tareas realizados (en lavanderías, granjas, etc.); el abuso, acoso sexual, e incluso violación, a que se ven continuamente sometidas; mujeres embarazadas que se ven obligadas a seguir trabajando a pesar de su avanzado estado de gestación y que acaban perdiendo a sus hijos a consecuencia de ello; mujeres que en sus casas continúan siendo las esclavas de sus maridos; la falta de alfabetización y de educación, y las experiencias humillantes y degradantes que sufren cuando tienen que ir a ver a sus maridos a los *hostels*¹⁷. La obra concluye con una danza de guerra y una canción, símbolos de su autoafirmación como mujeres negras determinadas a cons-

truir su propio destino y comprometidas a mantener un papel activo dentro de su comunidad.

En *Wathint' Abafazi* son sólo tres actrices las que interpretan múltiples y diferentes personajes, tanto femeninos como masculinos, de diferentes clases o edades, sin utilizar prácticamente atrezzo alguno, pues la mímica es utilizada en su lugar. Las transformaciones de escena a escena y de un personaje a otro se realizan con la misma rapidez observada en *Woza Albert!* (a la que me referiré más adelante), siendo en la destreza interpretativa de las actrices donde reside la mayor fuerza de la obra. Al igual que los dos actores en *Woza Albert!*, estas tres actrices también producen todo tipo de sonidos (de helicópteros, sirenas, pájaros, etc.).

B) Obras escritas individualmente: Énfasis en la estructura y el texto dramático

Según el crítico sudafricano Temple Hauptfleisch, las obras de Zakes Mda y las de Fatima Dike podrían considerarse más manifiestamente "obras literarias" que las de sus coetáneos Maishe Maponya y Matsemela Manaka. Hauptfleisch señala que las obras de Mda y Dike dependen menos de la canción, movimiento o imagen visual que de la comunicación verbal, mostrando una gran riqueza en metáforas, y una mayor complejidad temática y estructura más cuidada que las de Maponya, Manaka, o Mbongeni Ngema y Percy Mtwa —cuyos trabajos dependen fundamentalmente de las destrezas interpretativas del actor— (p. 128, 129).

Sin embargo, las obras de Mda y Dike mantienen un elemento común con los otros dramaturgos del momento: su preocupación por la temática social que contribuye a mantener la función social de su teatro. En primer lugar, la obra de Mda parece presentar una serie de profecías y sueños sobre el futuro al tiempo que recuerda que cada persona debe manifestar un compromiso personal para llevarlos a cabo. En su obra *We Shall Sing for the Fatherland* (*Cantaremos por nuestro país*, estrenada en 1979)¹⁸, Mda muestra a dos ex-combatientes de las Guerras de Independencia que viven en un país africano desconocido todavía bajo un régimen colonial en el que ha vencido el capitalismo. Estos dos combatientes de la libertad no sólo han sido ya olvidados, sino que además son obligados a abandonar el parque del que han hecho su único lugar de residencia. Debido a las bajas temperaturas durante la noche, los dos mueren congelados, algo que le cuentan al público pues, a pesar de estar muertos, siguen en escena. Al utilizar como fondo un país africano desconocido, Mda recurre al elemento de distanciamiento brechtiano que permite al público reflexionar sobre las medidas que deberían adoptar en su propio país si no quieren cometer los mismos errores presentados en la obra y, así, labrarse un futuro más digno. Sin embargo, el dramaturgo ha negado que su obra se refiera específicamente al futuro de Sudáfrica, ya que su objetivo principal era examinar el África "capitalista postcolonial en general". También ha añadido que "las guerras de independencia no tienen por qué ser necesariamente físicas o guerras violentas como las de Zimbabwe o Mozambique". Según él, "representan la lucha de un pueblo por su liberación" (citado en

Horn, XIII). Por otra parte, el crítico Andrew Horn observa que *We Shall Sing for the Fatherland* incluye tres temas principales que se repiten en todas las obras de Mda: el compromiso social, la situación precaria de los pobres, y la traición (XIII). De todas formas, está claro que, en esta obra, Mda parece estar preocupado especialmente por el neocolonialismo en África y la naturaleza humana, reflejando en ella una situación muy parecida a la de Kenia. Esto guarda relación con las palabras del propio autor, quien aseguró en su momento que él "tenía la esperanza de que Sudáfrica no siguiera el camino de Kenia" (citado en Horn, XIII). En consecuencia, como mencioné antes, la obra podría considerarse una llamada de atención sobre errores similares que deberían evitarse tras una futura liberación de la población negra en Sudáfrica.

Sin embargo, aunque temáticamente la obra de Mda es una pieza de crítica social sobre la situación de la población negra en el continente africano, técnicamente recuerda a la obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot* (1955, una obra de postguerra), al utilizar a dos personajes que siguen un estilo similar al de Didi y Gogo en la obra de Beckett, como puede observarse en el siguiente fragmento. Estos dos personajes, el Sargento y Janabari, una vez muertos, continúan su conversación sobre el escenario:

«SARGENTO: Yo te veo bien.
 JANABARI: Yo a usted también lo veo bien.
 SARGENTO: Eso es porque ahora estamos muertos.
 JANABARI: Y usted ha recuperado su pierna.
 SARGENTO: ¿No te parece gracioso? No la tenía cuando la necesité en vida. ¡De qué me sirve tenerla ahora que estoy muerto!» (p. 24).

Según Andrew Horn, la obra de Mda muestra una conjunción entre Beckett, Brecht y la tradición oral (*storytelling*) (XXVII).

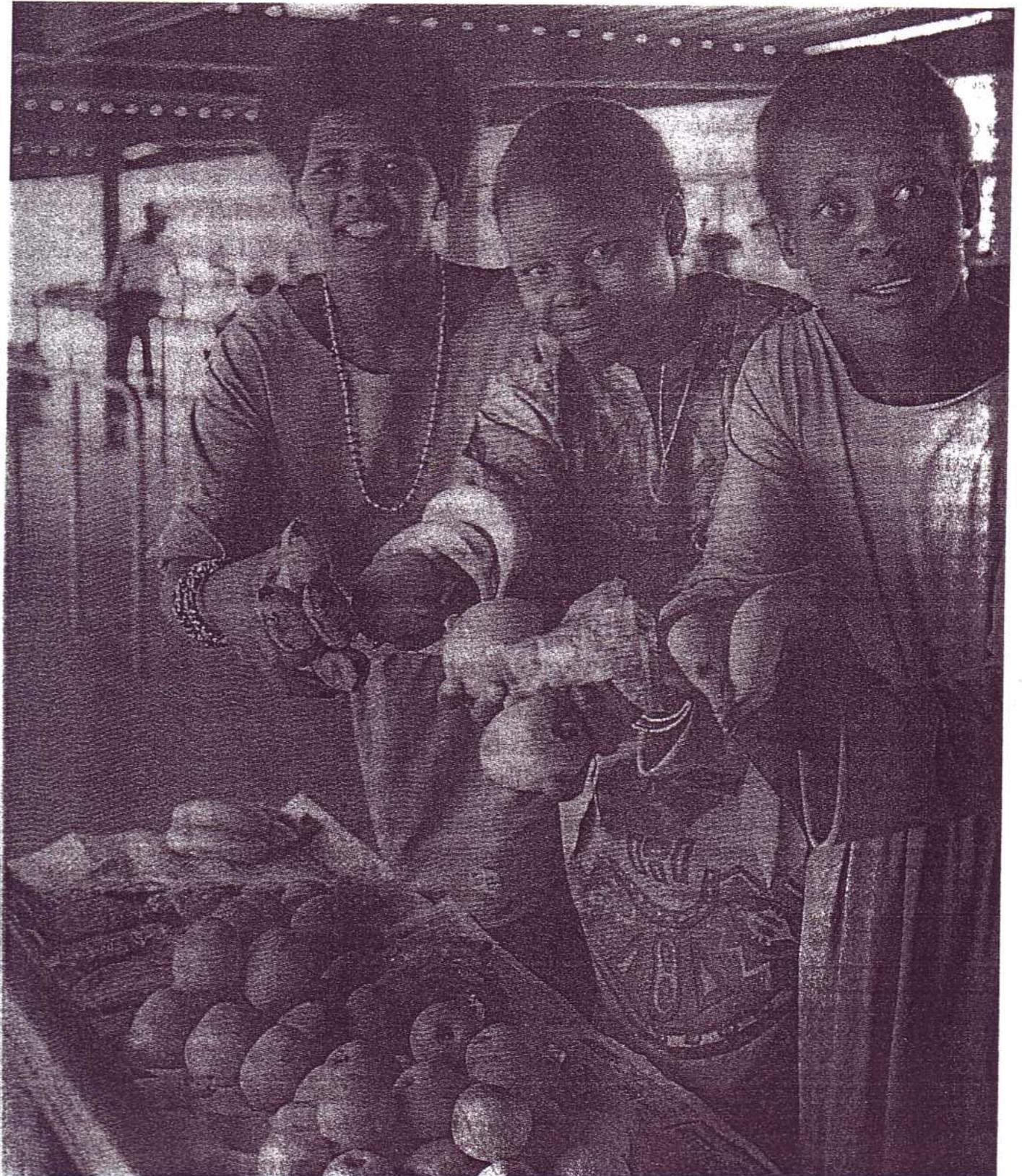
Por otro lado, Fatima Dike, es la otra autora que entraría dentro de esta categoría de obras cuyo peso fundamental reside en el texto dramático. Su primera obra, *The Sacrifice of Kreli* (Ciudad del Cabo, 1976)¹⁹ fue estrenada durante el levantamiento estudiantil en Langa y presenta el tema de la resistencia de la población negra al colonialismo. La obra, sobre la vida de un antiguo rey sudafricano que decide exiliarse antes que permanecer esclavizado por los ingleses, fue escrita originariamente en verso en xhosa (lengua nativa de la autora) y traducida posteriormente al inglés. Es interesante destacar que Dike escribiera la obra en su lengua materna en lugar de hacerlo en inglés, como lo han hecho la mayoría de los dramaturgos negros sudafricanos desde los años 70. Al escribir la obra en xhosa y reconstruir una guerra histórica que ocurrió realmente en la región del Cabo, Dike no sólo manifiesta una reafirmación histórica de un pasado africano sino que también consigue una afirmación lingüística al mostrar la riqueza del lenguaje de los xhosa. Por tanto, hay una perfecta armonía entre forma y contenido al presentar alternativas a un futuro que queda simbolizado por el sacrificio final de la obra que, de acuerdo con el mensaje que traen los antepasados, significa que "hay una salida" (Dike, p. 24).

La segunda obra de Dike, *The First South African* (*El primer sudafricano*), está basada en una historia real y que se centra especialmente en el tema de la identidad racial. Cuenta la historia de Rooi, un muchacho blanco (pero considerado de color por su madre y padrastro negros) que vive con sus padres en una población negra. El conflicto dramático surge porque, de acuerdo con la Ley de Áreas del período del *apartheid*, una persona de color no podía vivir en un área de población negra, sin tener en cuenta si esa persona era o no pariente cercano de alguna otra persona de dicha población. Los personajes de Dike contrastan por su complejidad con los personajes que pueden encontrarse por ejemplo en *Gangsters* de Maishe Maponya o en *Woza Albert!* de Barney Simon, Mtwa y Ngema (analizadas más adelante), personajes que sirven meramente como tipos para denunciar la situación de Sudáfrica bajo el régimen del *apartheid*. La descripción que ofrece Dike de la gente que vive en una población negra se acerca más a la obra *Egoli* de Matsemela Manaka, en la que este dramaturgo expone las contradicciones que existen en los dos personajes de la obra, John y Hamilton, para que el público pueda cuestionar sus acciones. Sin embargo, en cuanto a la estructura de la obra, la de Dike se acerca más a las obras de Mda, puesto que los dos dramaturgos suelen ofrecer un argumento lineal (algo que no se encuentra en la mayoría de los dramaturgos sudafricanos de estos años).

C) Obras escritas individualmente: Énfasis especial en la interpretación del texto

Las revueltas de 1976 en Soweto dieron paso a una nueva fase en el teatro negro sudafricano. La mayoría de los grupos de teatro que habían apoyado la ideología de Movimiento de Concienciación Negra (BCM) habían sido prohibidos, como lo fue también este movimiento en 1977 (coincidiendo con la muerte de Stephen Biko, su líder principal). Matsemela Manaka y Maishe Maponya pertenecen a este teatro que dio paso a una nueva fase teatral en Sudáfrica y que continuaba defendiendo la causa e ideología del BCM. Los dos dramaturgos, como ya mencioné antes, consideraban que el teatro negro era el teatro de los desposeídos. En 1981, en una conferencia presentada en la Universidad de Natal, Manaka hablaba de este nuevo teatro: "Nuestro teatro está aquí para buscar la verdad de la historia de los desposeídos y para ver cómo se puede conseguir su liberación. El Teatro Negro deberá comunicar tanto a Negros como a Blancos. El Teatro negro está aquí para comunicarse con quien esté dispuesto a escuchar nuestros lamentos y a compartir nuestra experiencia humana" (citado en Larlham, p. 86). Tanto Manaka como Maponya consideraban que, como artistas, necesitaban entregarse de lleno a la lucha por la liberación de su país mediante el teatro. Los dos, poetas además de dramaturgos y actores, combinan hábilmente en sus obras las destrezas teatrales con su estilo poético. En su búsqueda por la expresión y significado apropiados de sus pensamientos, eligieron igualmente incluir en sus obras sotho, xhosa, zulú e inglés —siendo el inglés la lengua utilizada como base principal de sus obras—.

Actrices de "Wathint' Abafazi, Wthint' Imbokotho", creación de Phyllis Klotz. Thabeka Maqhutyana, Nomvula Qosha, Xolani September, Poppy Tsira e Itumeleng Wa-L ehulere.



En las obras de Manaka y Maponya las destrezas interpretativas de los actores son fundamentales, especialmente en el caso del primero. Manaka cree que con máscara o sin ella, "la vida de un actor en el escenario debería arrastrar al público hasta los pensamientos del escritor", es decir, "es el actor el que tiene que hacer que el público se de cuenta de que la interpretación es un lenguaje de la vida: que el teatro del drama está sacado de la vida". Cita a Brecht y, se refiere especialmente a Grotowski al afirmar que el teatro puede existir sin el texto pero no puede existir sin el actor, añadiendo que "las obras que carecen de calidad literaria dan lugar a un teatro malo pero existe la posibilidad de mejorarlo si la interpretación del actor es buena" ("Fate", 16A).

La obra de Manaka *Egoli, City of Gold (Egoli, la ciudad del oro, 1978)*²⁰, es una de las obras teatrales que encierra un lenguaje teatral de gran intensidad al tiempo que expone las penosas condiciones sufridas por la población negra sudafricana. El término *Egoli* se refiere a la ciudad de Johannesburgo y la obra descubre la vida de dos emigrantes que marcharon a esta ciudad, fueron encarcelados y ahora han escapado de la prisión. El tema es presentado a través de un abanico de secuencias que siguen un tono realista al describir la experiencia diaria, o crean una atmósfera onírica mediante la mímica, o se utiliza el *flashback* a la hora de contar el pasado de cada uno de los personajes. En su intento por acercarse al público negro, Manaka describe cómo la población negra sudafricana consiente en seguir esclavizada y cómo continúa destruyéndose a sí misma y a su comunidad mediante acciones irresponsables (entregándose a la bebida, violando a sus propias mujeres, manteniendo un desconocimiento de su propia historia y tradiciones africanas, etc.). Sin embargo, a través de los dos únicos actores que interpretan la obra, Manaka muestra una pasión ferviente por sobrevivir y por conseguir la libertad, siendo consciente que la falta de educación a la que ha estado obligada la población negra es la causante de que ésta mantenga un estado de letargo que es preciso romper. En consecuencia, su teatro intenta arrojar algo de luz a la comunidad negra sudafricana para que cada persona se cuestione su situación y la de su comunidad e intente buscar soluciones.

Egoli es también el símbolo de un encarcelamiento, de un ambiente de pesadilla y de una tierra hambrienta que no para de engullir a todo el mundo, blancos y negros. La obra carece de argumento lineal y de un diálogo realista, fue escrita para ser representada sobre un escenario desnudo y, a ser posible, un espacio escénico circular abierto, alrededor del cual deberían sentarse no más de 200 personas. Esta disposición escénica favorece la relación muy cercana entre actores y público. El espacio circular, además, simboliza la idea de unión, la necesidad de mantenerse unidos, algo que se subraya a lo largo de toda la obra. Por otro lado, la obra no podría llevarse a escena si los dos actores no pudieran demostrar una gran maestría en las técnicas de interpretación, sobre la que recae el mayor peso de la acción. *Egoli* incluye otro elemento añadido, que, como ya se observó antes, constituye una parte integral de estas obras: las canciones. Estas canciones se refieren a la po-

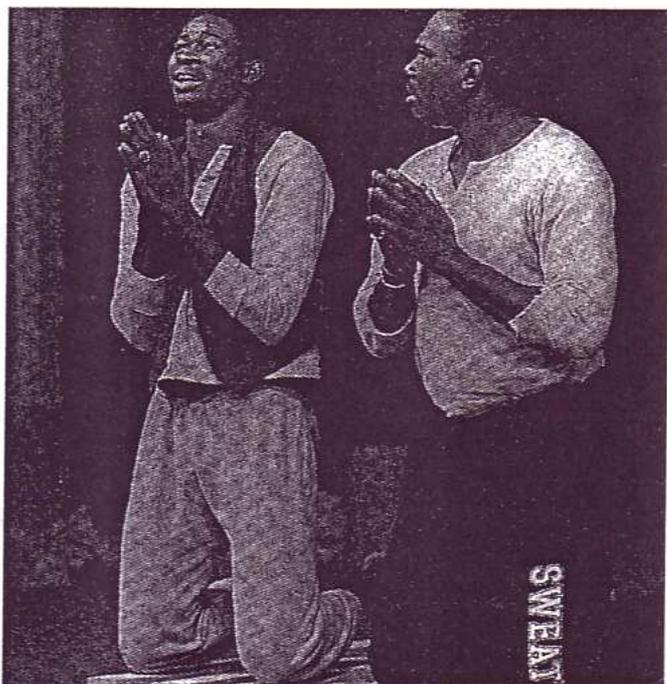
blación negra e ilustran cuáles son las condiciones que viven en Sudáfrica o se convierten en un grito de libertad, como se observa en el siguiente fragmento de una de ellas:

«En este país de pobreza
Danos la libertad, Señor.
Tú eres el único que sabe
Que la verdad cura.
(...) Persigue a nuestros enemigos,
Ayuda a la nación negra» (p. 20)

Música, canción y danza, parte integral de las vidas de la población negra, son igualmente parte integral de *Egoli*. La música tiene un componente sanador que les ayuda en la lucha por su supervivencia, a combatir las duras condiciones del trabajo diario, al tiempo que les ofrece el apoyo necesario para continuar luchando por conseguir un futuro más digno.

Otro dramaturgo fundamental que debe estar incluido en esta categoría es Maishe Maponya. Una de las diferencias entre el teatro de Manaka y Maponya es que el del primero es más lírico y metafórico, mientras que el del segundo describe los hechos de forma más directa. Por ejemplo, la obra de Maponya, *Gangsters (1984)*²¹, se centra en las experiencias del propio autor como poeta, escritor y activista que sufrió varias detenciones a causa de las ideas expresadas en sus poemas y/o piezas teatrales. Utiliza esas experiencias para dramatizar el encarcelamiento de Stephen Biko, su consiguiente tortura y asesinato final mientras aún seguía confinado (Entrevista). Al referirse a *Gangsters*, Maponya ha destacado que su obra podría denominarse *teatro del puño*, como la poesía escrita por el poeta Rasechaba, protagonista de la obra. Cuando la policía interroga a Rasechaba, le recriminan: "Su poesía es incendiaria. (...) Permanece de pie frente a un estadio lleno de gente, sólo ha recitado uno de sus poemas y la gente comienza a gritar alzando sus puños en el aire" (p. 63). Estas palabras recuerdan a su vez las palabras de Larry Neal al referirse al poema del poeta y dramaturgo afronorteamericano Amiri Baraka, "Black Art" (arte negro), asegurando que los poemas son "entidades físicas: puños, puñales, poemas aviones y poemas que disparan armas" (Neal, p. 32). En este sentido, la poesía juega un papel principal en *Gangsters* y sirve como herramienta de concienciación en su intento de llegar al público y llamarlo a la acción.

Aunque *Gangsters* se centra especialmente en temas que puedan transmitir la ideología de Concienciación Negra a su comunidad, Maponya es consciente de que la población negra sudafricana ha estado expuesta tanto a la cultura occidental como a la africana, asegurando que en Sudáfrica se da una combinación de ambas. Él mismo reconoce la gran influencia que el teatro político de Bertolt Brecht ha ejercido en su desarrollo y evolución como dramaturgo. Al igual que las obras de Brecht, las de Maponya pretenden no ser dogmáticas sino didácticas en su intento de llegar a un público negro para hacerles conscientes de la situación que viven y que necesitan cambiar (Entrevista). Los personajes de las



"¡Woza Albert!", puesta en escena de Peter Brook a partir del texto escrito por Mtwá, M. Ngema y B. Simon. Centre International de Créations Théâtrales. (1990). En la imagen: Mamadou Dioume y Bakary Songaré.

obras de Maponya, más que personajes con una compleja personalidad, son, como en el caso de Brecht, personajes tipo sacados de su sociedad. Por otro lado, los elementos de distanciamiento brechtiano que Maponya utiliza en *Gangsters*, son por ejemplo, la poesía y el *flashback*. Por último, el testigo que dejó Stephen Biko fue recogido por este dramaturgo que piensa que la libertad está en las manos de la población negra si se mantienen unidos. El claro mensaje de *Gangsters* es, por tanto, que los mártires que murieron, los cantantes, los poetas deben estar siempre guiados por el pueblo, como afirma el poeta Rasechaba en la obra (p. 75), y el artista debe comprometerse a defender y luchar en su arte por las necesidades de ese pueblo.

Mbongeni Ngema y Percy Mtwá también contribuyeron al surgimiento de este nuevo teatro negro con una pieza que permaneció de gira varios meses por Europa y Estados Unidos en 1980, *Woza Albert! (¡Levántate, Albert!)*²². Ngema y Mtwá habían trabajado como actores en las obras de Gibson Kente hasta que decidieron continuar en el mundo del teatro por su cuenta. Aunque esta obra fue escrita en colaboración con Barney Simon, tanto Ngema como Mtwá han escrito obras individualmente²³. Sin embargo, esta obra representa claramente las técnicas que se repiten en sus trabajos individuales: no existe una línea argumental y su trabajo se apoya fundamentalmente en la maestría de su interpretación —son ellos mismos quienes interpretan la obra—.

Woza Albert! introduce un elemento no utilizado por Manaka o Maponya en sus obras: el humor, que se convierte en un medio de liberación. Otro actor, John Kani, considera que el humor tiene un efecto muy gratificante en el público, puesto que ayuda a que la gente lo pase bien y, durante un tiempo, pueda abandonar la tristeza y el dolor que acompaña sus vidas. (Entrevista). La obra de Ngema y Mtwá consigue la función de disminuir el sufrimiento de los que han ido a verla, utilizando los elementos cómicos como excusa para exponer los problemas creados por un sistema racista absurdo. *Woza Albert!* es una sátira que plantea qué ocurriría si vol-

viera Jesucristo y llegara durante el *apartheid* a Sudáfrica, país que se consideraba cristiano. La llegada de Cristo (o Morena, como se le llama en la obra) se utiliza para que la población negra le vaya contando y denunciando su situación en Sudáfrica bajo el régimen racista del *apartheid*.

Ngema ha señalado que el libro *El espacio vacío* de Peter Brook y las técnicas interpretativas de Grotowski han ejercido una influencia importante en su trabajo; tanto Mtwá como Ngema se entrenaban siguiendo los ejercicios de Grotowski. Por otro lado, Ngema conoció en Estados Unidos al escritor y director chicano Luis Valdez —fundador del Teatro Campesino en los años

60—, y al escritor afroamericano Amiri Baraka —fundador del Movimiento de Teatro Negro— y, a raíz de esos dos encuentros, Ngema escribió *Asinamali!* en un intento de llegar y educar tanto a blancos como a negros (Entrevista). Mtwá es además cantante y bailarín, y Ngema es, por otro lado, un reconocido músico que solía ser miembro de una banda en Zululand —añadiendo además a su biografía el hecho de que su padre era un magnífico cuéntacuentos— (Entrevista). El historial de ambos actores queda reflejado en sus obras de las que, música, canción y danza son parte integral y fundamental. Al igual que *Egoli* de Manaka, *Woza Albert!* se apoya esencialmente en las destrezas interpretativas de Ngema y Mtwá, como lo ha destacado el propio Manaka: "Gracias a la buena interpretación realizada en *Woza Albert!*, consiguen que el público quede convencido cuando los dos actores interpretan a los dos policías blancos en busca de Morena [Cristo], que aparentemente va caminando sobre las aguas del mar" ("Fate", 16A).

Todos los sonidos musicales, al igual que los sonidos de trenes, sirenas o helicópteros, son creados por los propios actores. Igualmente, a través de una sencilla iluminación, el escenario va transformándose en lugares, horas del día y atmósferas diferentes. En las 21 escenas que componen la obra, los dos actores cambian de papel continuamente, interpretando todo tipo de personajes (hombres, mujeres, jóvenes, ancianos, blancos o negros) y, en ocasiones, incluso crean personajes invisibles con los que hablan. El ritmo de la obra es rápido, cambiando de escena o de un lugar a otro sin interrupción:

«Con la primera nota de su música, se encienden las luces sobre los dos actores, que se convierten en una banda instrumental de jazz, utilizando sólo el cuerpo y la boca —doble bajo, saxo, flauta, percusión, bongos, trompeta, etc.—. Justo en el clímax de su interpretación, se convierten en el público que aplaude entusiasmado.

Percy se pone de pie, desaparece tras el perchero alargado [a la vista del público y sobre el que se cuelgan las diferentes piezas de vestuario que irán utilizando a lo largo de la obra]. Mbongeni continúa aplaudiendo. Percy vuelve aparecer en seguida con una nariz de color rosa y una gorra de policía y aplaude con aire de superioridad. Mbongeni se le queda mirando y deja de aplaudir.» (p. 3-4).

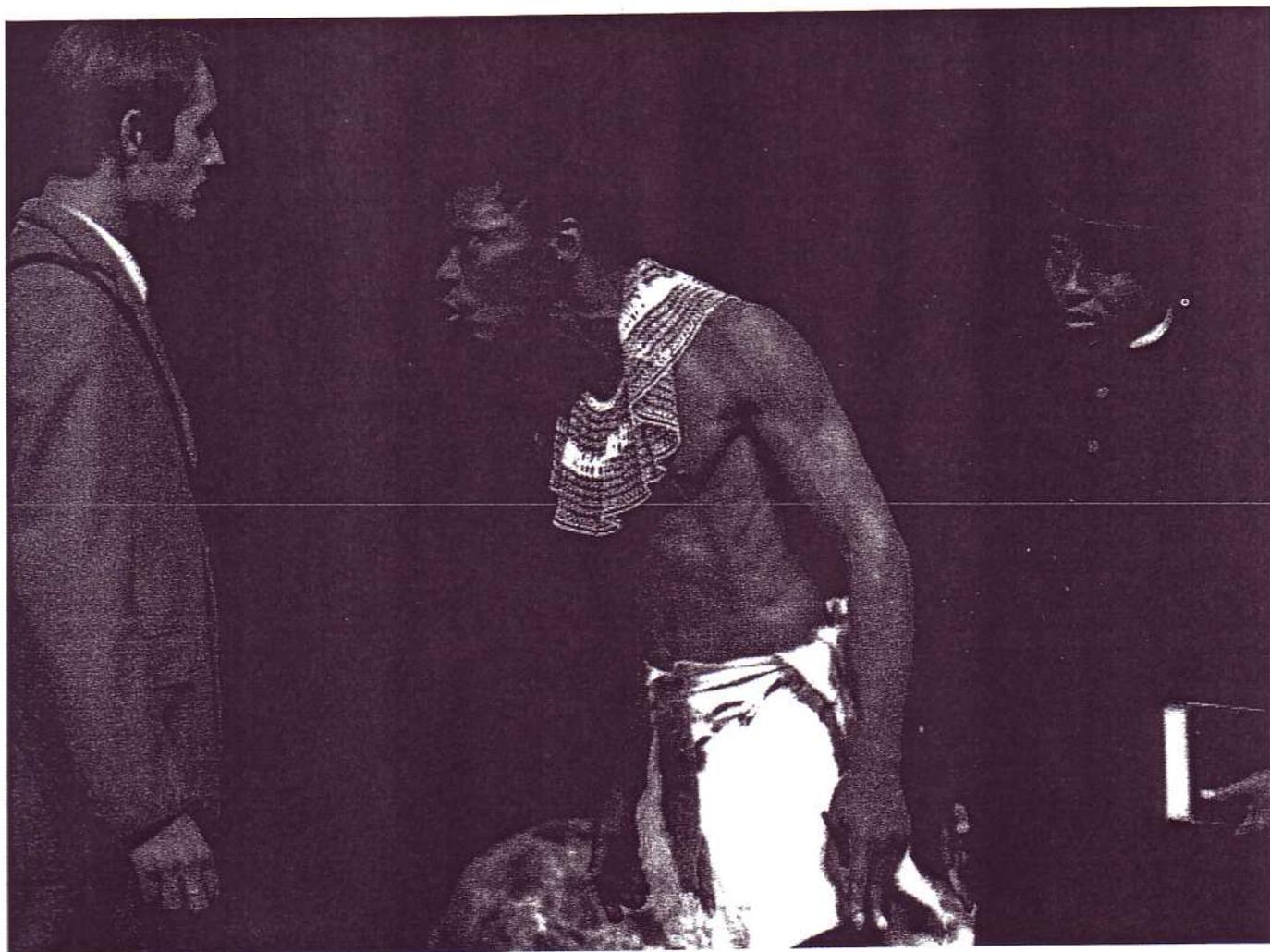


Imagen de una puesta en escena de "El sacrificio de Kreli", de Fatima Dike. (Ciudad del Cabo, 1976). (Foto: Fatima Dike).

Estas rápidas transformaciones son las que crean el ritmo de la obra, como ocurre en otro gran número de obras que también se apoyan en la interpretación de los actores durante los años 70 y 80.

LA LLEGADA DE LA DEMOCRACIA Y EL NUEVO TEATRO NEGRO SUDAFRICANO

Como cierre de esta trayectoria del teatro negro sudafricano, resulta obligado hacer al menos una breve mención al teatro contemporáneo sudafricano tras la caída del *apartheid* y la victoria de la democracia. No ha sido hasta los años de la transición a la democracia, a partir de los años 90, cuando los temas de género han comenzado a aflorar cada vez con mayor asiduidad en los escenarios. Hasta que no se consiguió la liberación de pueblo negro (meta principal a conseguir por hombres y mujeres) los dramaturgos y dramaturgas no incidieron de forma especial so-

bre problemas concretos y la desigualdad que sufría la mujer negra en la sociedad sudafricana. Sin embargo, a partir de los años 90, dramaturgas y dramaturgos parecen incidir en un problema social que la mujer negra lleva padeciendo en Sudáfrica desde hace años: la violencia a manos de sus compañeros y/o esposos en el ámbito doméstico y la violencia en la calle (violaciones) y/o en los puestos de trabajo (acoso sexual), como queda reflejado en las obras de Thulani S. Mtsali, *WEEMEN* (Mujeres) (1996); Malika Ndlovu, *A Colored Place* (Un lugar de color) (1996); y Magi Noninzi Williams, *Kwa-Landlady* (1993). Las dos primeras obras reflejan los malos tratos de la mujer a manos del marido (en el primer caso, queda claro que la hija no va a seguir el ejemplo de la madre que ha soportado vejaciones y malos tratos; y, en el segundo, el marido acaba reconociendo su culpa, pide perdón a su mujer y acata las condiciones que ésta le impone); y en la tercera, se reflejan casos de acoso sexual y violación, ofreciendo además estadísticas concretas de las mujeres que son violadas y maltratadas a diario en Sudáfrica²⁴.

Aparte de la violencia contra la mujer, otro tema que parece repetirse en las obras de teatro contemporáneas es la cuestión de identidad de la comunidad de color (*coloureds*), símbolo del hibridismo existente en la sociedad sudafricana, hibridismo que también caracteriza las representaciones teatrales. Esta comunidad se sigue sintiendo rechazada: durante el *apartheid* era rechazada por no ser completamente blancos; ahora, durante la democracia, son rechazados por no ser completamente negros y, paradójicamente, tienen parte de blancos y negros, pero sienten que no pertenecen a ningún lugar. Si antes se hablaba del orgullo negro, en *A Coloured Place* se anima a la comunidad de color a gritar que ser de color es bello también y deben aceptarse como son. Igualmente la obra de Ismail Mahomed, *Cheaper than Roses* (1995), presenta el problema de identidad de una mujer de color que intentó pasar por blanca durante los años de *apartheid* y ahora intenta acomodarse a la nueva situación. Ambas obras muestran los efectos causados por el *apartheid* y señalan que, a pesar de haberse instaurado la democracia, llevará muchos años des-

truir la profunda y dolorosa marca que éste ha dejado en la sociedad sudafricana.

Sin embargo, al igual que el teatro negro creado durante los años del *apartheid*, el teatro negro contemporáneo sigue mostrando una preocupación social, en la línea de una estética africana ya instaurada en los años 70 y 80, utilizando el teatro como resistencia a cualquier tipo de opresión y como instrumento didáctico. Igualmente, el teatro contemporáneo sigue concediendo una importancia esencial a la técnica interpretativa, como lo muestra la obra de Ndlovu, *A Coloured Place*, obra diseñada para ser interpretada exclusivamente por una actriz que encarna diferentes personajes, apoyándose a veces con la grabación de una voz o con la utilización diferentes proyecciones para crear lugares y/o atmósferas diferentes. Y, por último, en la actualidad, dado la gran diversidad de lenguas nativas que existen en Sudáfrica, el inglés parece seguir siendo el idioma preferido por la mayoría de los escritores y escritoras como medio unificador que ayude a llegar a un público más extenso, dentro y fuera del país. ♦

REFERENCIAS CITADAS

- Biko, Stephen: *Escribo lo que me da la gana*. Pasadena, California: Hope Publishing, 1989.
- Boal, Augusto: *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group, 1985.
- Coplan, David B.: *In Township Tonight: South Africa's Black City Music*. London: Longman, 1985.
- Dike, Fatima: *The Sacrifice of Kreli. Theatre One: New South African Drama*. (Ed. Stephen Gray.) Johannesburg: Ad Donker, 1978.
- Duerden, Dennis y Cosmo Pieterse (Eds.): *African Writers Talking: A Collection of Radio Interviews*. New York: Africana Publishing, 1972.
- Egejuru, Phaniel A.: *Black Writers, White Audiences: A Critical Approach to African Literature*. Hicksville, New York: Exposition Press, 1978.
- Etherton, Michael: *The Development of African Drama*. New York: African Publishing, 1982.
- Flockemann, Miki: "On Not Giving Up - An Interview with Fatima Dike". *Women, Politics and Performance in South African Theatre Today - I. Contemporary Theatre Review, An International Journal*. (Ed. Lizbeth Goodman, 1999) Vol. 9, Part 1. p.v., pp. 17-26.
- Freire, Paulo: "Paulo Freire, el 'pedagogo de la liberación', muere en San Paolo a los 75 años". *El País*, 3 de mayo de 1997. Sociedad: 22.
- Gilbert, Helen y Joanne Tompkins: *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. New York and London: Routledge, 1996.
- Grotowski, Jerzy: *Towards a Poor Theatre*. New York: Simon and Schuster, 1968.
- Hauptfleisch, Temple: *Theatre and Society in South Africa: Reflections in a Fractured Mirror*. Cape Town: van Schaik, 1997.
- Horn, Andrew (Ed.): *The Plays of Zakes Mda*. Johannesburg: Ravan Press, 1990.
- Kani, John: Entrevista con Olga Barrios. Ciudad del Cabo, octubre de 1989.
- Kunene, Masizi: *Anthem of the Decades: A Zulu Epic*. London: Heinemann, 1981.
- Larham, Peter: *Black Theatre, Dance, and Ritual in South Africa*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Publications, 1985.
- Manaka, Matsemela: *Echoes of African Art: A Century of Art in South Africa*. Johannesburg: Skotaville, 1987.
- . *Egoli: A City of Gold*. Johannesburg: Soyikwa-Ravan, s. f.
- . "Fate of Theatre Determined". *The Star*, 12 de agosto de 1982: 16A.
- Mangena, Misibudi: *On Your Own: Evolution of Black Consciousness in South Africa/Azania*. Johannesburg: Skotaville, 1989.
- Maponya, Maishe: Entrevista con Olga Barrios. Johannesburg, octubre de 1989.
- . *Gangsters. Woza Afrika! An Anthology of South African Plays*. (Ed. Duma Ndlovu.) New York: George Braziller, 1986.
- Mda, Zakes: *We Shall Sing for the Fatherland and Other Plays*. Johannesburg: Ravan Press, 1987.
- Millard, Arnold (Ed.): *Steve Biko: Black Consciousness in South Africa*. New York: Random House, 1978.
- Mshengu: "A New Wave of Cultural Energy: Black Theatre in South Africa". *Theatre Quarterly* 28 (1977): 57-62.
- . "Tradition and Innovation in the Theatre of Workshop '71". *Theatre Quarterly*, n° 28, 1977. pp. 63-67.
- Mthoba, James y Themba Ntinga: "Seventy One in Seventy Three: Two Members of Workshop '71 Speak Out". *S'ketsh*, verano de 1973. pp. 46-47.
- Mtwa, Percy; Mbongeni Ngema y Barney Simon: *Woza Albert! Woza Afrika! An Anthology of South African Plays*. New York: George Braziller, 1981.
- Mutwa, Credo: "Umlinganiso, The Living Imitation". *S'ketsh*, Verano de 1973. pp. 30-32.
- Neal, Larry: "The Black Arts Movement". *The Drama Review*, 12.4, 1968. pp. 29-32.
- Ndlovu, Duma (Ed.): *Woza Afrika! An Anthology of South African Plays*. New York: George Braziller, 1986.
- Ngema, Mbongeni: Entrevista con Olga Barrios, Johannesburg, octubre de 1989.
- Orkin, Martin: *Drama and the South African State*. Manchester: Manchester University Press, 1991.
- Schipper, Mineke: *Theatre and Society in Africa*. Johannesburg: Ravan Press, 1982.
- Workshop '71. *Survival. South African People's Plays, selected by Robert Mshengu Kavanagh*. London: Heinemann, 1981.

Notas:

- ¹ *Apartheid* en afrikáans significa separación. Este término fue adoptado para referirse al sistema político que gobernó Sudáfrica desde 1948 hasta la elección de Nelson Mandela como Presidente del país en 1994.
- ² En este año, los jóvenes y niños de las escuelas de Soweto, una de las ciudades negras más grandes en Sudáfrica, cerca de Johannesburgo, salieron a la calle a protestar contra la baja calidad de la enseñanza y contra la propuesta del gobierno de considerar el afrikáans única lengua oficial del país y descartar, por tanto, el inglés. El afrikáans es el resultado de una combinación entre holandes y lenguas nativas sudafricanas. En la actualidad hay once lenguas oficiales en Sudáfrica, entre ellas el afrikáans y el inglés. Durante los años de *apartheid*, aunque las lenguas oficiales eran sólo el inglés y el afrikáans, también se hablaban lenguas nativas como xhosa, sotho o zulú, algo que queda demostrado en las propias creaciones teatrales.
- ³ Estos escritores corrían el riesgo de ser encarcelados por sus ideas en defensa de su dignidad y derechos humanos anulados bajo el *apartheid*, por lo que muchas de las obras de teatro de estos años fueron publicadas en otros países como Inglaterra y los Estados Unidos.
- ⁴ Nacido en 1946, Biko se convirtió en el primer presidente de *All-Black South African Students' Organization* (Organización de Todos-los-Estudiantes Negros Sudafricanos) en 1968. La Organización y Convención del Pueblo negro que Biko también ayudó a fundar, eran las promotoras y creadoras de la filosofía emergente de la concienciación negra. Biko fue encarcelado varias veces, entre ellas en 1975, permaneciendo 137 días confinado sin cargo alguno ni juicio. Después de las revueltas de los jóvenes de Soweto en 1976, fue arrestado y se le mantuvo en una celda incomunicado durante 101 días. A pesar de los numerosos arrestos que sufrió, nunca fue acusado de ningún delito.
- ⁵ Al igual que el Movimiento de los Panteras Negras en los Estados Unidos, el BCM adoptó la metodología del pedagogo brasileño de la liberación Paulo Freire, quien aseguraba que su "visión de la alfabetización [iba] más allá del mero *ba, be, bi, bo, bu*, porque implica una comprensión crítica de la realidad social, política y económica en la que está el alfabetizado". Añadía además: "A las clases dominantes no les gusta la práctica de una opción orientada hacia la liberación de las clases dominadas. Ésta es mi opción: un trabajo educativo, cuyos límites reconozco, que se dirija hacia la transformación de la sociedad en favor de las clases dominadas. (...) No puede cambiarse el sistema educativo si no se transforma el sistema global de la sociedad. Se pueden introducir reformas, pero no cambios radicales. Sería una ingenuidad de grupos revolucionarios." (Freire, p. 22).
- Para más información sobre Paulo Freire y sus teorías pueden consultarse sus libros *La educación como práctica de la libertad*, *Educación y cambio*, *Acción cultural para la libertad*, y *La pedagogía del oprimido*, entre otros.
- ⁶ Grupos tales como *Theatre Council of Natal* (TECON), fundado en 1969 y suprimido en 1979; *People's Experimental Theatre* (PET), fundado en 1973 en la localidad india de Lenasia, fuera de Johannesburgo, que terminó con el asesinato del autor de *Shanti*, representada por el grupo; o *Workshop '71*, cuyos miembros decidieron permanecer en el extranjero después de una gira, debido a la continua persecución sufrida a manos de las Fuerzas de Seguridad del gobierno sudafricano.
- ⁷ Manaka murió muy joven en accidente de coche en 1997.
- ⁸ Sin embargo, no puede pasarse por alto que estos escritores buscaron igualmente inspiración para sus obras en otras culturas: las danzas de Bali (Artaud), la Ópera de Beijing (Brecht) y el teatro Noh japonés y las danzas *Kathakali* de la India (Grotowski).
- ⁹ Gibson Kente ha sido considerado el dramaturgo negro sudafricano más popular durante los años 70. El también escritor negro sudafricano Duma Ndlovu ha afirmado que Kente ha sido considerado el "padre del teatro en Sudáfrica". (Ndlovu, XX). Entre las obras teatrales de Kente, pueden destacarse *I Believe* y *How Long* (1973) —ésta última fue prohibida en seguida—. Otra obra suya de gran éxito, *Too Late* (1975), fue igualmente prohibida a los pocos meses de su estreno.
- ¹⁰ Dos de las obras más populares de Fugard eran *The Island* (1973) y *Sizwe Bansi Is Dead* (1974).
- ¹¹ Tradicionalmente la música y la danza en África tenían lugar casi siempre para celebrar ocasiones especiales dentro de una comunidad.
- ¹² *Mdali* en zulú significa creador.
- ¹³ Debe recordarse que la población proveniente de la India es muy numerosa en Sudáfrica, especialmente en la región de Natal.
- ¹⁴ La mayor parte de los miembros de la comunidad india se consideraban negros, por lo que también apoyaban la ideología del BCM.
- ¹⁵ El título de esta canción fue tomado de un eslogan asociado con la protesta de mujeres que se realizó en 1956 para manifestarse pacíficamente contra la intención del gobierno de obligar a que todas las mujeres negras llevaran salvoconductos (*passbooks*). Ésta fue una de las manifestaciones de mujeres más numerosas en la historia de Sudáfrica.
- ¹⁶ Gcina Mhlophe (actriz, directora, dramaturga y cuentacuentos) ha realizado igualmente una contribución importante al teatro negro sudafricano, aunque ella no ha considerado nunca que sus obras y *performances* tengan un tinte político. En 1986 estrenó su obra *Have You Seen Zandile?* (*¿Han visto ustedes a Zandile?*), basada en el período de su infancia y paso a la pubertad. En dicha obra, dedicada a su abuela, ella destaca especialmente el legado que le fue dejado por su abuela: la narración de historias, algo en lo que Mhlophe ha demostrado repetidamente una maestría excepcional como queda claro en sus espectáculos *Waves and Tales*, 1999, y en su trabajo más reciente *From the Bones of Memory* (*Desde la médula de la memoria*). En su intención de recuperar la tradición oral sudafricana, sus espectáculos incluyen canciones y cuentos.
- ¹⁷ Los *hostels* eran albergues especiales construidos por el gobierno sudafricano para los obreros negros, acomodados en habitaciones inmensas que compartían con muchos otros compañeros, cuando tenían que trabajar lejos de sus casas durante largos períodos de tiempo. Cuando sus esposas iban a visitarlos, tenían que dormir con éstos en dichas habitaciones que les privaban de cualquier tipo de intimidad.
- ¹⁸ Otras obras conocidas de Zakes Mda son *Dark Voices in the Ring* (Ciudad del Cabo, 1979), *Dead End* (Soweto, 1979), *The Hill* (Ciudad del Cabo, 1980) y *The Road* (Ohio University, 1982).
- ¹⁹ Otras obras más conocidas de Fatima Dike son *The Crafty Tortoise* (pieza de teatro infantil, 1978), *Glass House* (1979), y *So, What's New?* (Johannesburgo, 1991).
- ²⁰ Otras obras de Manaka son *The Horn* (1977), *The Children of Asazi* (1980?), *Pula e Imbumba* (1983), *Toro, the African Dream* (1987), y *Goree* (1989).
- ²¹ Otras obras de Maponya incluyen *The Cry* (1976), *Peace and Forgiveness* (1977), *The Hungry Earth* (1978), *Umongikazi! The Nurse* (1982), *Dirty Work* (1984), y *The Valley of the Blind* (1987).
- ²² El nombre de Albert se refiere a Albert Luthuli, un jefe zulú instrumental en la organización de la Campaña de 1952, una cruzada por la defensa de los derechos civiles de la población negra en la que miles de personas se manifestaron contra el *apartheid*. El mismo año Luthuli se convertía en el Presidente General del Congreso Nacional Africano (ANC). Fue arrestado en 1956 y liberado al año siguiente, pero en 1959 fue confinado en una pequeña granja con arrego a la Ley de Supresión del Comunismo que le prohibía asistir a reuniones, escribir artículos y ser citado por otras personas. Obtuvo el Premio Nobel de la Paz en 1960 y su autobiografía, *Let My People Go*, fue publicada en 1962 fuera del país, y fuera del país murió en 1967.
- ²³ Percy Mtwa también escribió *Bophal* (*¡Arrestálo!*) a mediados de los años 80, basada en el paradójico comportamiento de un policía negro cuyo trabajo es defender al gobierno que le oprime a él y a su gente, arrestando a las personas de su propia comunidad. Por otro lado, Mbongeni Ngema también escribió *Asinamali!*, título tomado de un eslogan utilizado en una huelga contra los elevados precios de los alquileres de la vivienda en la población negra de Lamontville en 1983. El eslogan completo era "ASINAMALI! No tenemos dinero, no podemos pagar el alquiler" (Ndlovu, XXV). Ngema es el que se hizo más popular con posteriores musicales como *Sarafina*, que también fue de gira por Europa y Estados Unidos a principios de los años 90.
- ²⁴ Aparte de la violencia contra la mujer, cada vez hay más obras que se centran en temas de género, elevando a las mujeres al rango de protagonistas. Éste es el caso de la obra de Fatima Dike *What's New?* (1991), en la que según su propia autora es la "primera vez que las mujeres hablan en un escenario, no hablan de política, hablan de temas sociales. (...) Ésta es una nueva generación de mujeres, que ven telenovelas, hablan abiertamente sobre los hombres y sus vidas amorosas, y sobre el sexo, (...) donde las mujeres hablan de sí mismas, y de casi todo lo demás" (Flockemann, p. 24-25).