



Máscara senufo (Costa de Marfil).
Representa la divinidad suprema de este pueblo.

Evolución y situación actual del teatro negroafricano

OLGA BARRIOS

In Africa, and throughout the World, performing makes visible the unseen and makes present that which is in the past or in the future, manipulating space and time and challenging social and natural order. [...] Within a staged context, illusion and reality become equal (Harding 2)¹.

En su libro traducido al inglés como *The Aesthetics of the Oppressed* (La estética del oprimido), el director y teórico teatral brasileño Augusto Boal considera que el teatro es un arte y un arma, un arte “que revela nuestra identidad” y un arma “que la preserva” (62)². Además añade que para resistir no basta con decir no, sino que es necesario *desear* y *soñar*. Para Boal el teatro puede ayudar a producir cambios en nuestra sociedad; y para lograr esos cambios y liberarnos de lo que nos oprime, hay que transgredir las costumbres, los límites impuestos o las propias leyes que se han de transformar: “Liberarse es transgredir. Transgredir es ser. Liberarse uno mismo es ser” (74). El teatro negroafricano postcolonial podría encuadrarse perfectamente dentro de este marco teórico-filosófico que nos presenta Boal. Además, según Ousmane Diakhaté, el teatro es uno de los elementos culturales que mejor

¹ “En África, y en el resto del mundo, la interpretación hace visible lo invisible y presente aquello que pertenece al pasado o al futuro, manipulando el tiempo y el espacio y desafiando el orden social y natural. [...] En un contexto teatral, ilusión y realidad permanecen al mismo nivel”.

² Boal, en realidad, dice que el teatro es un arte marcial. Las artes marciales se utilizan para la defensa personal y se supone que se utilizan para defenderse sin tener que agredir. Para defenderse uno, especialmente contra un adversario más poderoso, el cuerpo se convierte en un arma. Dependiendo del arte marcial que se practique, se utiliza la energía y el movimiento del adversario para vencerlo. Si alguien nos ataca con un impulso agresivo, desviamos ese mismo movimiento y lo usamos contra el adversario para vencerlo.

representa al continente de África, ya que se encuentra en un cruce de caminos entre lo sagrado y lo profano, entre oralidad y palabra escrita (17). A esto hay que añadir que tanto el género teatral como el texto dramático subrayan el lenguaje oral y gestual, siendo precisamente esa oralidad sobre la que se fundamentan las culturas africanas; el teatro, por tanto, en las sociedades postcoloniales africanas se convierte en una forma de resistencia a la hegemonía impuesta por culturas cimentadas sobre la base del discurso escrito, revelando y preservando al mismo tiempo la identidad de sus propias culturas. Al mostrar su resistencia al imperialismo y sus efectos, el teatro postcolonial negroafricano se convierte en un teatro comprometido que pretende producir cambios en su sociedad. En esta línea, Helen Gilbert y Joanne Tompkins, subrayan que los textos de literatura postcolonial son *específicamente políticos* ya que intentan desmantelar los lazos hegemónicos que crean relaciones de desigualdad de poder basados en oposiciones binarias como *nosotros/ellos*, *primer/tercer mundo*, *blanco/negro*, *colonizador/colonizado* (3). Por tanto éste es un teatro de resistencia, que subraya el carácter oral que confiere al tiempo que preserva la identidad de las culturas africanas y mantiene un compromiso social y político orientado a buscar nuevas fórmulas sociales de igualdad.

Analizar el trabajo teatral generado en una región específica de África es una tarea generalmente ardua y difícil, ya que habitualmente no se tiene acceso nada más que al texto dramático que se ha publicado, y aún hay grandes dificultades para conseguir la publicación de la mayor parte de los textos. Por otro lado, hay que destacar que existe un gran trabajo de teatro de comunidad (rural y urbano) al que no tenemos acceso y sólo contamos con las referencias de los estudiosos de dichas regiones. Sin embargo, cada vez van apareciendo más investigaciones sobre el teatro denominado en inglés *Theatre-for-Development* (o teatro de comunidad) y otras manifestaciones alternativas como las compañías de teatro itinerantes (las compañías teatrales Yoruba en Nigeria son un claro ejemplo) que muestran la gran riqueza y variedad de un teatro negroafricano más vivo que nunca³. El teatro de comunidad es quizás uno de los más ac-

³ Véanse los estudios de Frances Harding, una colección muy completa de ensayos sobre las artes escénicas, *The Performance Arts in Africa: A Reader* (2002) y el estudio de Awam Amkpa, *Theatre and Postcolonial Desires* (2004), cuya primera parte se centra en las diferentes variantes teatrales existentes en Nigeria.

tivos en África desde principios de los años 70 y continúa siendo de importancia esencial para la concienciación de comunidades sobre diversos conflictos y problemas cotidianos que les atañen directamente (salud, drogadicción, embarazos no deseados en adolescentes, etc.) y para los que se intentan buscar soluciones⁴. Este teatro de comunidad sigue muy de cerca las líneas trazadas a finales de los años 60 por el director brasileño Augusto Boal cuya filosofía dejó establecida en su libro *El teatro del oprimido* (traducido al inglés como *The Theatre of the Oppressed*) y en los múltiples talleres que ha impartido desde entonces por todo el mundo. En el teatro de Boal los espectadores son realmente *espect-actores* (según el término acuñado por el propio Boal) pues participan activamente en las representaciones teatrales que se llevan a cabo para debatir y reflexionar (e intentar buscar soluciones) sobre los temas que se presentan en el escenario y que les conciernen muy directamente. De ahí que Boal pretenda que estas representaciones teatrales sean realmente un ensayo para el cambio social (citado en Gilbert, 2001, 5), objetivo fundamental del teatro de comunidad. En ese proceso de búsqueda la transformación se efectúa tanto en actores como en espectadores. Y esto es precisamente lo que parece verse en el teatro negroafricano postcolonial, algo que, por otra parte, no es ajeno a las culturas africanas ya que

⁴ En España, el profesor de filosofía congoleño Jean de Dieu Madangi fundó y estableció en Alcorcón (Madrid) la compañía de Teatro Bwato y una revista intercultural hace unos seis años. En las representaciones teatrales que realizan para la comunidad se incluyen tanto obras de dramaturgos africanos reconocidos internacionalmente (Wole Soyinka, por ejemplo) como creaciones realizadas por el propio Madangi y los miembros de su grupo teatral. En su página web (www.bwato.org) definen así esta organización y grupo teatral:

Bwato es el nombre de una embarcación ligera, una piragua. Es el símbolo del ideal que anima a los miembros de esta Asociación: el acercamiento sereno, veraz y respetuoso entre las personas y sus culturas. Embarcarse significa estar dispuestos a iniciar un viaje, a salir del terruño que asfixia y acercarse a orillas aparentemente lejanas. En el aislamiento crecen falsos bucolismos, opiniones inalterables, ideologías excluyentes, divinidades empuñadas [...]. Bwato proyecta un viaje fascinante con una pasión secreta: generar impulsos para construir espacios nuevos de libertad y dignidad para aquellos que los anhelan. A través de la revista que la sustenta, a través de sus proyectos de desarrollo y de otras actividades de carácter intercultural, la Asociación Bwato pretende romper algunas barreras y salir de los límites angostos de realidades que suelen impedir un crecimiento pleno.

espectadores y actores han mantenido siempre un estrecho vínculo en las diferentes manifestaciones culturales de tradiciones (cuentacuentos, rituales, ceremonias y otro tipo de *performances*).

Paralelamente a las compañías itinerantes de teatro y al teatro de comunidad, también va ampliándose el espectro de dramaturgas y dramaturgos africanos que ven publicadas sus obras dentro y fuera del continente africano. Éste es un teatro más intelectual, casi siempre escrito por dramaturgos de ambos sexos que suelen mantener simultáneamente un contrato académico con la universidad pero que, como el teatro de comunidad, generalmente suele mantener un estrecho vínculo entre artista y compromiso socio-político. Estos textos dramáticos, y especialmente sus acotaciones, nos permiten establecer una diferencia clara con el teatro occidental (más mimético y realista) en el carácter simbólico y *presentacional*⁵ manifiesto en la mayoría de estas producciones teatrales. Si en Occidente (de marcada tradición escrita) se ha seguido una tendencia generalizada a acentuar especialmente el valor del texto dramático escrito, en África (de marcada tradición oral), por el contrario, los textos dramáticos recalcan el carácter oral y gestual existente en sus tradiciones ya sea mediante la introducción de cuentos, canciones o refranes o mediante la interacción directa que suele producirse entre actores y público. Al producirse esta comunicación entre público y actores, el teatro negroafricano transgrede otra regla muy extendida y respetada en el teatro occidental realista/naturalista: la cuarta pared –esa pared invisible que se alza entre público y actores, y evita cualquier posible interacción directa entre ellos–. En relación a este último punto, si el proscenio es el espacio teatral más utilizado en Occi-

⁵ El teatro *presentacional* sería un teatro más bien simbólico que presenta una historia ante unos espectadores sin crear la ilusión de que dicha historia es real, utilizando para ello habitualmente un escenario vacío o los *aparte* que utilizan los personajes para dirigirse al público (teatro clásico griego, la Edad Media, el teatro isabelino y barroco español, por ejemplo). Por el contrario, el teatro *representacional* sería lo que conocemos como teatro realista/naturalista, que comienza a desarrollarse a finales del s. XIX y que pretende crear una ilusión sobre el escenario de que lo que están viendo los espectadores es real. Para crear esta ilusión, ya en el s. XIX, se establece la división entre público y actores con la creación de la *cuarta pared* y se apagan las luces del patio de butacas donde se encuentra el público, de forma que lo que se presenta en el escenario parezca un fragmento sacado de la vida real de unas personas representadas por los actores.

dente, los espacios abiertos, y/o espacios escénicos circulares o semicirculares están mucho más extendidos en África; y cuando se actúa desde un escenario elevado en un recinto cerrado, tampoco se mantiene la *cuarta pared* entre intérpretes y espectadores.

Continuando con el contraste entre teatro occidental y negroafricano, hay que destacar que a lo largo de la historia del teatro occidental, respetando las teorías del *Arte Poética* de Aristóteles, se han escrito textos dramáticos cuyos argumentos eran en su mayoría lineales, buscando que la acción de esos textos estableciera una empatía entre espectador y protagonista causada por una fuerte emoción (*catharsis*) producida, a su vez, por sentimientos de *piedad* y *miedo* hacia dicho personaje. Hasta el s. XIX, sin embargo, en las obras del teatro occidental se observaba el predominio de personajes tipo (exceptuando personajes creados por algunos dramaturgos como Sófocles, Shakespeare y/o Calderón de la Barca cuya delineación de personajes era psicológicamente más compleja). A partir del s. XIX, con las teorías de Sigmund Freud sobre la división de la psique, se nos revela la existencia del subconsciente a través del cual podían explicarse los comportamientos y estudiar los efectos de la represión sexual en los seres humanos. Junto con el descubrimiento de las teorías de Freud, se dieron otros dos: la fotografía y las teorías del positivismo de Auguste Comte y de medicina experimental de Claude Bernard –quien demostraba los efectos que el entorno tenía sobre el funcionamiento de los órganos y los cambios químicos del cuerpo en el comportamiento del ser humano. A partir de este momento, las obras teatrales occidentales van a mostrar un carácter marcadamente realista/naturalista no sólo en las detalladas acotaciones sobre la decoración, vestuario, gestos y movimientos de los personajes, sino también el meticuloso diseño de la escenografía (se acaba con el escenario vacío) y en la creación de personajes con una carga psicológica muy compleja.

Desde entonces, el teatro occidental ha continuado con esta línea realista/naturalista como técnica predominante, manteniendo un paralelismo con la técnica similar de interpretación para actores a partir del método del director ruso Konstantin Stanislavsky sobre el que el norteamericano Lee Strasberg (aunque con marcadas diferencias) basó el suyo (Method Acting) y con el que se han formado actores tan conocidos como Marlon Brando, Dustin Hoffman o Robert de Niro, por nombrar unos cuantos. Sin embargo, como reacción a esta tendencia rea-

lista/naturalista surgieron todas las manifestaciones teatrales de vanguardia del s. XX (teatro expresionista y surrealista, teatro del absurdo, el teatro político de Edwin Piscator, el teatro épico (también político) de Bertolt Brecht y los diferentes movimientos de teatro experimental de los años 60, entre los que se incluyen los de Teatro Negro y Teatro Campesino en los Estados Unidos y el Movimiento de Concienciación Negra de finales de los años 60 y 70 en Sudáfrica, por mencionar algunos ejemplos). Dentro de las técnicas de interpretación también surgieron nuevas propuestas, como fue el caso del director polaco Jerzy Grotowski y su *teatro pobre*, técnicas que fueron ampliamente utilizadas por los directores/actores negros norteamericanos y sudafricanos.

Hay que destacar, sin embargo, que, cuando los artistas y teóricos occidentales más vanguardistas emprendieron su búsqueda de fórmulas nuevas tanto en las técnicas de interpretación como en la orientación y estilo de los textos dramáticos, estos artistas volvieron su mirada a otras culturas, en concreto, a las culturas de Asia (China, India y Bali), cuyos cimientos estaban firmemente asentados en la oralidad y en el simbolismo del lenguaje hablado, el movimiento, y el gesto –elementos también comunes a las tradiciones africanas–. Más recientemente, el director británico Peter Brook (como ya hiciera también el brasileño Augusto Boal) ha seleccionado y utilizado material recogido durante sus viajes por África. Brook y su compañía pudieron experimentar en algunas poblaciones el teatro tal y como podía encontrarse en el África precolonial. El teatro, por tanto, no es un género nuevo en el continente africano; ha estado siempre presente a través de diferentes expresiones como fiestas y ceremonias, rituales, danzas, narraciones de historias y otras formas artísticas que sintetizaban la palabra hablada con el espectáculo, la danza y el ritmo e integraban diferentes maneras de expresión (Diakhaté 17). Por tanto, lo que directores occidentales como Brecht, Grotowski y otros estudiosos del arte teatral proponían como novedoso, ya existía en las culturas negroafricanas. En esta línea, Don Rubin ha afirmado que lo que buscaban artistas teatrales de la talla de Brook, Brecht, Grotowski o Boal era el reconocimiento y comprensión del papel que jugaba la interpretación en la vida diaria para ampliar la visión de que el teatro no se limita necesariamente a unas horas en un recinto cerrado (15). Y de todos ellos, ha sido precisamente el brasileño Boal el que más ha mantenido el encuentro y diá-

logo real entre actores y espectadores debido probablemente a su estrecha relación con las culturas indígenas latinoamericanas.

Asimismo, al estudiar el teatro negroafricano postcolonial, deben tenerse en cuenta ciertas consideraciones importantes, como por ejemplo el hecho de que el teatro occidental fue introducido por los países colonizadores y, por tanto, las comunidades africanas fueron expuestas y se habituaron al teatro occidental. El teatro occidental de la época colonial estaba especialmente diseñado para oficiales y tropas coloniales y, en consecuencia, *reproducía los patrones imperialistas de estilo, tema y contenido*. Aunque se incluían algunos elementos locales, éstos mantenían los estereotipos creados por los colonizadores acerca de la población africana (Gilbert & Tompkins 11). En el proceso de creación teatral en estos sistemas culturales híbridos postcoloniales (que incluían también la convivencia de lenguas occidentales con las nativas africanas) y tras conseguir la independencia se continuó con la combinación de técnicas occidentales y elementos nativos tradicionales africanos.

Ha sido precisamente este hibridismo de formas el que ha hecho de este teatro postcolonial surgido en diferentes países un teatro genuino y único que muestra unos rasgos comunes, como han señalado Gilbert and Tompkins: una respuesta a la experiencia del imperialismo, ya sea directa o indirectamente; representaciones para la continuidad y/o regeneración de las comunidades colonizadas; producciones que muestran una concienciación sobre la identidad africana; y/o representaciones que cuestionan la hegemonía que impregnan las producciones imperialistas (11)⁶. Es de destacar que casi todas las dramaturgas y dra-

⁶ Sin embargo, al referirse al teatro actual post-apartheid en su país, el dramaturgo sudafricano Zakes Mda, señala que las obras se van alejando más de ese tono político anticolonial para centrarse más en las relaciones entre las personas, algo que, por otro lado, incide en esa búsqueda de afirmación de identidad africana actual: "Black playwrights have reinvented themselves too, as reflected by the plays [performed recently at the] Young Writers' Festival at the Market Theatre. One finds less of the themes that are overtly political and more on relationships". Es importante destacar que el caso de Sudáfrica es diferente al que se ha vivido o vive en otros países africanos, en los que su teatro sigue siendo marcadamente político y crítico con el neocolonialismo existente. Mda deja claro, sin embargo, que el teatro en Sudáfrica está más vivo que nunca como lo prueba el hecho de que es posible ver dos nuevas obras por semana a lo largo de un año entero, con una media de seis semanas durante las cuales se mantiene la obra en cartel (287).

maturgos suelen ser escritores con una elevada concienciación social y política por lo que, inevitablemente, sus obras siempre van a invitar a una reflexión sobre temas relativos a la corrupción de los gobiernos, neocolonialismo, relaciones multiculturales, racismo, el papel de la mujer en la sociedad africana, reevaluación de ciertas tradiciones culturales, etc. Estas obras habitualmente pretenden incitar al público a una reflexión y debate sobre cuestiones sociales concretas que les atañen muy de cerca dejando siempre un final abierto, algo característico de los cuentos y fábulas africanas tan importantes en la tradición oral⁷.

En este sentido, los dramaturgos y actores parecen ocupar un lugar esencial en la sociedad africana actual ya que intentan sembrar una conciencia en su público a través de las preguntas que surgen de las obras y de esta forma seguir cumpliendo una función antes reservada a los *griots*, como afirma la escritora procedente de Togo y afincada en Madrid, Hortense Djomeda, al recordar que el *griot* era antiguamente “un poeta” y “un crítico de las condiciones sociales de su clan, de su comunidad, así como un historiador de la vida cotidiana y de los acontecimientos que iban sucediendo” (2005, 75). Teniendo en cuenta estas opiniones y observando el gran dinamismo y vitalidad existente en las artes escénicas negroafricanas actuales, podría afirmarse que, como arguye el académico Oyin Ogunba, ha sido sólo tras la independencia de los países africanos cuando ha podido hablarse de un teatro consolidado y establecido, a pesar de la larga trayectoria en artes escénicas existente en África previa a la colonización y posterior independencia. Ha sido por tanto a partir de los años 60 cuando se le ha concedido “cierta dignidad al género dramático” y los artistas han considerado la posibilidad de hacer de ello su profesión en África (xi).

⁷ Un ejemplo de este tipo de teatro son las obras *Anowa* de la ghanesa Ama Ata Aidoo o *Once Upon Four Robbers* –Érase una vez cuatro ladrones– del nigeriano Femi Osofisan. En la obra de Aidoo aparecen dos ancianos con opuestos puntos de vista para los que el público tendrá que buscar una reconciliación o decisión. En el caso de Osofisan, se le pide al público que decidan cuál debería ser el final de los cuatro ladrones, para lo que se requiere que el público debata las opciones posibles antes de dar una respuesta.

ANTECEDENTES, FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y EVOLUCIÓN DEL TEATRO NEGROAFRICANO ACTUAL

El nacimiento, florecimiento y establecimiento del teatro postcolonial negroafricano que ahora conocemos se fue fraguando especialmente a lo largo del siglo XX, y yo añadiría que, aparte de la filosofía del panafricanismo, las dramaturgas, dramaturgos y teóricos teatrales afro-norteamericanos contribuyeron de forma determinante en la evolución del teatro negro, en particular, y en la de las artes escénicas, en general. El filósofo y escritor afronorteamericano W. E. B. Du Bois, impulsor principal del Movimiento Panafricanista que comienza a principios del siglo XX, fue quizás uno de los ejes principales en promover el nacimiento de un teatro de verdadera concienciación negra en los años 20⁸ que comienza a alejarse de los estereotipos creados sobre esta comunidad por el mundo occidental blanco.

Du Bois consideraba que el teatro negro debía 1) tener una temática específica sobre la comunidad negra, 2) ser escrito por escritores negros, 3) ser producido para la comunidad negra y, 4) ser representado cerca de los barrios negros (Huggings 292). Más adelante, los Movimientos de las Artes Negras y de Teatro Negro de los años 60 en Estados Unidos continuaron y reforzaron lo que Du Bois ya había propuesto unos cuarenta años antes. De este modo, el dramaturgo afronorteamericano Woodie King en los años sesenta subrayaba la necesidad de destruir el papel al que la comunidad negra había sido relegada en el teatro de blancos y expresar amor hacia uno mismo y hacia la familia personal, nacional e internacional a la que pertenecían (7). El nuevo teatro negro que floreció con tanta fuerza en los Estados Unidos durante los años 60 conllevaba el compromiso artístico, social y político adoptado por sus dramaturgos con la comunidad negra. Según el dramaturgo, poeta y principal líder afronorteamericano del Movimiento de las Artes Negras, Amiri Baraka, los artistas negros debía dedicarse a desarrollar y defender las necesidades actuales de la comunidad negra para poder construir el futuro (1971, 97) –noción que tanto el teatro escrito como el teatro de comunidad en África lleva desarrollando desde los años 70–.

⁸ Años de florecimiento del arte negro en los estados Unidos conocidos como *Harlem Renaissance*.

LOS MOVIMIENTOS DE LAS ARTES Y DE TEATRO NEGROS (*THE BLACK ARTS AND THE BLACK THEATRE MOVEMENTS*) EN ESTADOS UNIDOS

Los Movimientos de las Artes y de Teatro Negro en los Estados Unidos estuvieron influenciados igualmente por las filosofías de los Movimientos Panafricanista y de la Negritud que incidían en una concienciación negra y en un alejamiento de los conceptos occidentales que habían sido impuestos sobre las culturas de África y de la diáspora africana, así como por la filosofía del psiquiatra y escritor martiniqués Frantz Fanon⁹. Además, al obtener la independencia un gran número de países africanos a finales de los años 50, se afianzó aún más la idea de crear un arte/teatro *independiente* que se alejara de la estética occidentales y desarrollar un estilo propio que podía encontrarse en la cultura negra norteamericana, lo cual acabó plasmándose en un manifiesto elaborado por los artistas negros de estos años en Estados Unidos. Este manifiesto tuvo una enorme repercusión en las creaciones teatrales que comenzaron a producirse en África y en las comunidades negras de la diáspora, al tiempo que los artistas afronorteamericanos también seguían muy de cerca las obras de los dramaturgos africanos del momento, algunas de las cuales fueron llevadas a los escenarios en Estados Unidos¹⁰. Esta nueva estética negra intentaba otorgar el empoderamiento que la comunidad negra necesitaba mediante una concienciación social que le ayudara a destruir falsos estereotipos creados sobre ellos y abrazar la belleza de la cultura afronorteamericana a la que pertenecían.

⁹ Íntimo amigo y alumno de Aimé Césaire, Fanon estudió medicina y psiquiatría (también literatura y teatro) y, posteriormente, al estar como residente en psiquiatría en Saint-Alban (Francia), conoció al psiquiatra catalán Francois Tosquells que influyó en la creación de las nuevas ideas de Fanon al subrayar la importancia, a menudo ignorada, de la cultura en los estudios de psicopatología. Sus teorías se basaban en los efectos destructivos del racismo colonial sobre los colonizados y sobre los colonizadores.

¹⁰ A la nueva estética defendida por los artistas negros norteamericanos de los años 60 yo la he denominado *Aesthetics of Self-Affirmation* (estética de auto-afirmación) en el estudio que he realizado específicamente sobre el Movimiento de Teatro Negro. Para una información más detallada sobre esta estética, véase Olga Barrios, Capítulo II "The Black Theatre Movement: Aesthetics of Self-Affirmation" (49-71); "Black Aesthetics" (73-78); y "Black Women Aesthetics" (109-115) en *The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa* (2008).

Los artistas negros norteamericanos decidieron alejarse de los modelos artísticos impuestos por Occidente que excluían la validez estética de cualquier otra cultura fuera de sus márgenes. Desafiando estos modelos, los artistas de los años 60 rescataron los valores de la cultura afronorteamericana y los incluyeron de forma consciente en todas sus expresiones artísticas (música, literatura, artes escénicas y artes plásticas) para mostrar que lo negro era bello, como rezaba el eslogan de estos años: *Black Is Beautiful*. Con esta nueva conciencia y estética se pretendía fortalecer la existencia de una identidad cultural que les había sido negada durante siglos. Este nuevo concepto de estética negra echaba por tierra la idea de una cultura homogénea (ahora denominada *globalización*) defendida por Occidente para abrir la puerta a la existencia de otras muchas que, junto con la afronorteamericana, cohabitaban en Estados Unidos (nativo-americana, chicana, asiático-americana, etc). Este Movimiento de las Artes Negras, por tanto, tuvo una repercusión tremenda en la recuperación de la diversidad de otras voces al igual que ofreció las herramientas teóricas necesarias para fundamentar el nacimiento de posteriores movimientos sociales como, por ejemplo, el Movimiento Feminista y el Movimiento Gay, expandiendo así los estudios sobre género y sexualidad y haciendo visibles otras diferencias existentes que enriquecían el paisaje social.

El elemento clave en esta nueva estética negra de los años 60 era la *concienciación* individual y social que los artistas debían ayudar a desarrollar en la comunidad negra para que ésta dejara de seguir subyugada a la cultura occidental y abandonara la creencia de los falsos estereotipos que sobre ellos se habían forjado a lo largo de la historia y que ellos habían asumido como ciertos, y así poder luchar por sus propios deseos y sueños. En este sentido, Frantz Fanon (de extraordinaria influencia en los intelectuales africanos y negros de la diáspora africana), subrayaba que "la concienciación de uno mismo no cerraba la puerta a la comunicación" ya que no se trataba de nacionalismo sino del "único elemento que podría darle a la gente una dimensión internacional" (1973, 247-248). Fanon consideraba que para poder comprender y comunicarse con el resto del mundo era preciso primero desarrollar una concienciación individual que permitiera desprenderse de los estereotipos inculcados por otra cultura; en otras palabras y tomando el título de uno de los libros del escritor keniano Ngũgĩ wa Thiong'o, para poder llegar a desco-

lonizar una cultura o un país, primero debemos ser capaces de *descolonizar* nuestra mente.

Lo que proponían los artistas afronorteamericanos a la hora de crear su teatro, era ahondar en su propia cultura de profundas raíces africanas, haciéndola visible, sacándola de la oscuridad en la que Occidente la había sumido por considerarla carente de cualquier valor. En consecuencia, al recuperar esas raíces africanas que eran parte de la cultura afronorteamericana, combinadas con la educación occidental que habían recibido, los artistas de los Movimientos de las Artes y del Teatro Negro trasladaron a su arte la realidad de un hibridismo que existía en ellos y que resultaba de la combinación de elementos culturales africanos y occidentales. Esta combinación hacía de su arte algo único y genuino.

Por otro lado, al tiempo que tomaron como referencia valores inherentes a las tradiciones culturales africanas, también tomaron como referencia a los intelectuales más vanguardistas en teatro occidental (mencionados antes) que, a su vez habían buscado otras vías estéticas no occidentales para infundir *vida* al teatro occidental de corte naturalista/realista. Entre estos intelectuales se encontraban el alemán Bertolt Brecht (quien se había inspirado en la Ópera de Pekín) y su teatro político; el polaco Jerzy Grotowski (atraído por las expresiones artísticas de la India) y su *teatro pobre* aplicado a la interpretación actoral; el francés Antonin Artaud quien, necesitado de nuevos lenguajes que se alejaran del marcado énfasis otorgado al lenguaje de la *palabra* en el teatro occidental, encontró inspiración en el lenguaje simbólico de las danzas de Bali. Además de estos intelectuales vanguardistas y occidentales, otras dos influencias muy importantes en el desarrollo de el teatro negro postcolonial fueron el pedagogo brasileño Paulo Freire¹¹ y su filosofía

¹¹ Las teorías de Freire sobre educación seguían la línea ya marcada por Rousseau (el niño como un aprendiz activo), pero él iba aún más allá, apoyando este concepto en lo que hoy se conoce como pedagogía crítica. Freire rechazaba la dicotomía establecida entre profesor y alumno y sugería que debía existir una reciprocidad en nuestra noción de profesor/alumno. En su forma de entender el proceso de educación, Freire pensaba en la idea del profesor que aprende y del aprendiz que enseña, papeles básicos que debían existir en la participación del aula. Esta teoría es uno de los intentos de implementar la idea de democracia como método educacional y no sólo como una meta de la educación democrática. Las teorías recogidas en el libro de Freire *La pedagogía del oprimido* (publicado por primera vez en 1968) fueron adoptadas por los Black Panthers para poner

sobre la *pedagogía del oprimido* y el director teatral brasileño que, a su vez, adoptó la filosofía de Freire, Augusto Boal y su concepción sobre el *teatro del oprimido*. Tanto Freire como Boal fueron posteriormente tomados como referentes por los intelectuales del continente africano y por los de la diáspora africana en diferentes regiones del mundo.

EL MOVIMIENTO DE CONCIENCIACIÓN NEGRA (*THE BLACK CONSCIOUSNESS MOVEMENT*) EN SUDÁFRICA

Con todo este bagaje cultural, social y artístico previo, surge en Sudáfrica en los años 70 el Movimiento de Concienciación Negra y la figura de Stephen Biko como líder principal del mismo con unos objetivos muy similares a los establecidos por los Movimientos de Poder Negro (Black Power Movement) y los de Movimientos de las Artes y Teatro Negros de los años 60 de Estados Unidos, con una diferencia: la comunidad negra norteamericana era una minoría en Estados Unidos mientras que en Sudáfrica era mayoría bajo el dominio de una minoría blanca. Hay que destacar la gran importancia del teatro que Athol Fugard comenzó a desarrollar con los actores negroafricanos John Kani y Winston Tshona desde los años 60, un teatro que reflejaba la realidad del apartheid y sus efectos sobre las comunidades blanca y negra. Siguiendo su ejemplo se crearon otros grupos de teatro negro que se basaban en el trabajo de taller utilizando como base la improvisación¹² (como el grupo Workshop '71) quienes seguían además muy de cerca

en práctica su idea de educación dentro de la comunidad afronorteamericana. Por otro lado, el líder principal del Movimiento de Concienciación Negra en Sudáfrica, Stephen Biko, también adoptó la pedagogía de Freire y la trasladó a las teorías del Movimiento de Concienciación Negra. Entre los múltiples Institutos que siguen la pedagogía de Freire y están extendidos por diferentes regiones del mundo está The Paulo Freire Institute de Sudáfrica que, como todos los demás del mundo, tiene su base principal en la Universidad de California, Los Ángeles, donde se encuentran la mayor parte de los archivos de este filósofo y pedagogo.

¹² Hay que destacar que un gran número de obras teatrales que ideológicamente compartían la filosofía del Movimiento de Concienciación Negra durante los años 70 y 80 en Sudáfrica fueron creadas a través de la improvisación de actores quienes, posteriormente, memorizaban sus papeles sin dejar ningún registro por escrito para evitar ser encarcelados si las autoridades encontraban el texto escrito. Aún así, muchos dramaturgos y actores fueron encarcelados por sus trabajos teatrales. La mayor parte de estas

las teorías de Grotowski. Eran grupos de teatro que estaban comenzando el trabajo de concienciación negra sobre su público.

Las dramaturgas y dramaturgos de estos años han reconocido la enorme influencia que tuvieron los movimientos artísticos y sociales negros norteamericanos de los años 60 (Black Power, los Black Panthers, y eslóganes como *Black Is Beautiful*) para infundirles fuerza en su lucha contra el apartheid. Sin embargo, el movimiento cultural y artístico que surgió en Sudáfrica paralelo al movimiento social y político de concienciación negra no llegó a formular por escrito un manifiesto como lo hicieron los artistas afronorteamericanos. De todas formas, a pesar de no existir dicho manifiesto, al examinar las obras de esos años y tras leer y entrevistar a dramaturgos como Matsemela Manaka, Maishe Maphonya o Fatima Dike¹³, quedaba muy claro que había unos puntos de unión y una base teórica que los unía bajo el mismo movimiento artístico¹⁴.

Estos dramaturgos sudafricanos (la mayoría de los dramaturgos, directores y actores en los años 60 y 70 eran hombres, salvo alguna rara excepción como Fatima Dike y, en los años 80, Gcina Mhlophe) comenzaron a escribir un teatro de y para los *desposeídos* (*Theatre of the Dispossessed*, denominación acuñada por Manaka) para infundirles valor, recordarles

obras ponía su énfasis especialmente en el trabajo actoral limitando al mínimo para sus interpretaciones el apoyo en algún tipo de atrezzo. Este teatro seguía de cerca la filosofía de Grotowski y del *teatro pobre*, un teatro que podía existir sin el texto, sin un escenario, sin iluminación, pero nunca sin el actor sobre el que recaía el peso principal de la producción teatral, exigiendo una gran preparación física. Estas obras teatrales fueron representadas en salones de actos de centros culturales de las ciudades negras (*townships*), en patios, y en cualquier lugar que se podía adecuar para que el público de las comunidades negras pudiera recibir una buena dosis de entretenimiento. A dicho entretenimiento siempre acompañaba además una exposición y reflexión sobre los efectos tan desastrosos que el apartheid estaba ejerciendo sobre la comunidad negra sudafricana, totalmente empobrecida y sometida, algo con lo que era preciso terminar para conseguir su completa liberación así como el reconocimiento de una cultura africana que el apartheid había intentado anular por todos los medios.

¹³ Entrevistas realizadas por O. Barrios a éstos y otros muchos actores, actrices, teóricos y artistas durante mi estancia en Sudáfrica en 1989 para llevar a cabo una investigación comparada entre el teatro negro de Estados Unidos en los años 60 y el de Sudáfrica en los años 70 y 80.

¹⁴ Para una información más detallada, véanse los capítulos "Black Consciousness Aesthetics" (43-152) y "Black South African Women's Voices" (172-178) de Olga Barrios, *The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa* (2008.)

que tenían una cultura africana muy valiosa a la que pertenecían y que estaba siendo aniquilada (como lo estaba siendo su identidad) por un régimen racista que les obligaba a vivir como extranjeros en su propio país –la comunidad negra tenía que utilizar unos salvoconductos para poder viajar de un lugar a otro dentro de Sudáfrica–. Además, estos dramaturgos intentaban hacer del teatro un arte *funcional*, manteniendo así la concepción africana del arte, y llevándolo a la gente, a la comunidad negra (principal protagonista, como lo era la comunidad negra norteamericana en los años 60) con el fin de hacerles reflexionar sobre su situación, movilizarlos para buscar posibles soluciones y acabar con la opresión bajo la que les tenía sumidos el régimen del apartheid. Como en Estados Unidos, y en otros países de África (el nigeriano Wole Soyinka, o el keniano Ngũgĩ wa Thiong'o), muchos de los dramaturgos y actores de estos años fueron encarcelados por sus actividades teatrales ya que el teatro tenía la capacidad de unir a la comunidad negra en una lucha común para conseguir sus derechos. El teatro en África, por tanto, ha sido una herramienta artística importante de lucha para el cambio social y político que aún hoy se sigue utilizando. Y, como en los Estados Unidos, el teatro originado desde los años 70 mantiene un hibridismo de elementos occidentales y africanos que hacen del mismo un teatro único.

Aparte de la influencia de los movimientos artísticos y artistas afronorteamericanos, también a partir de los años 60 hay que destacar cómo en un buen número de países africanos comienzan a surgir brotes teatrales importantes liderados por algunos dramaturgos y dramaturgas cuya labor fue esencial a la hora de dejar sentados los cimientos de la posterior trayectoria teatral que se ha continuado en el continente africano. Entre ellos sobresalen los nombres de Efua Sutherland, en Ghana; Wole Soyinka, Zulu Sofola, Femi Osofisan y Tess Onweme en Nigeria; Ngũgĩ wa Thiong'o en Kenya; o Werewere Liking en Camerún. Estas dramaturgas y dramaturgos realizaron estudios universitarios sobre drama en el Reino Unido para retornar posteriormente a África donde continuaron con una fructífera labor teatral que repercutiría en otros artistas tanto dentro como fuera de sus respectivos países. Todos ellos se propusieron como objetivo rescatar la tradición del arte teatral y, a través del mismo, intentar descolonizar la mente de la población africana y así recuperar su identidad cultural.

EFUA SUTHERLAND (GHANA, 1924-1996)

En Ghana hay que destacar la labor realizada por la dramaturga y directora Efua Sutherland. En 1957 creó la Asociación de Escritores de Ghana (más tarde denominada Taller de Escritores en el Instituto de Estudios Africanos). En 1958 inauguró el Experimental Theatre Players en Accra que dos años más tarde –en 1960– se convertiría en el Drama Studio de la Universidad de Accra, espacio esencial que sirvió para la formación de dramaturgos en su país, destacando entre ellos la reconocida escritora ghanesa contemporánea Ama Ata Aidoo. Sutherland igualmente fundó varios grupos de teatro experimental, diversos talleres de escritores y un *courtyard theatre* (teatro de patio), con una parte del escenario cubierta que se construyó al efecto. Este teatro pervivió hasta 1990, año en el que fue destruido para construir el Teatro Nacional. Se construyó una réplica exacta del Drama Studio al lado del Instituto de Estudios Africanos en la Universidad. El Drama Studio de Sutherland fue originariamente un taller para escritores de literatura infantil, pero pronto se convirtió en el lugar necesario para formación de dramaturgos y el vehículo esencial para la creación de un nuevo teatro, todo lo cual sentó las bases de un teatro profesional en Ghana. El teatro infantil formaba parte de una de las mayores aficiones de Sutherland, campo en el que también sentó un precedente importante. Sutherland fundó el Proyecto de Teatro Infantil centrado en la investigación sobre la vida cultural de los niños en la sociedad, utilizando la información obtenida como base para escribir producir y publicar obras de teatro infantil. Igualmente fue la creadora del teatro de comunidad Kodzidan, establecido en Ekumfi-atwian. En 1962 pasó a ser parte de la plantilla de la Nueva Escuela de Música y Drama y se convirtió en miembro del Centro Africano Du Bois¹⁵. En 1968 fundó además el grupo de teatro Kusum Agoromba (Kusum Players), compañía itinerante que llevaba sus representaciones a las escuelas, iglesias y universidades.

Con su Grupo de Teatro Experimental Atwia, Sutherland viajó por todo el país, interpretando en las calles de Ghana nada más estrenar su

¹⁵ W. E. B. Du Bois, el reconocido escritor y filósofo panafricanista afronorteamericano, decidió abandonar su país natal (Estados Unidos) para asentarse y vivir sus últimos días en Accra a donde se trasladó en 1961, muriendo allí dos años más tarde.

independencia. Y, aunque influenciada especialmente por su formación occidental recibida durante la colonización británica, escribiendo en un principio obras centradas en lenguaje y estética occidentales, pero pronto comenzó a interesarse y a desarrollar un teatro popular que incluía elementos de la tradición oral africana y subrayaba la importancia de interpretar el teatro en las lenguas nativas de Ghana¹⁶. En las obras teatrales que ella escribió transformó las convenciones de la tradición oral africana en técnicas teatrales modernas. Fue a través del teatro cómo Sutherland pudo llegar a un público que no había podido aprender a leer ni escribir. Y a través del esfuerzo de esta directora y dramaturga y del papel que llegó a ocupar su teatro, Ghana obtuvo la atención y el prestigio de la escena internacional. En la década de 1980, Sutherland se convirtió en la consejera del presidente del país, Jerry Rawlings. (“Efua Sutherland”. 2002).

El proyecto de teatro experimental Atwia ha sido reconocido universalmente como un modelo pionero para el teatro de comunidad que está tan arraigado en la actualidad en África¹⁷. Es evidente, por tanto, que el trabajo de Sutherland en Ghana estableció unos fuertes cimientos en varios frentes: a) creación de un teatro profesional con formación específica para dramaturgos asentado en la Universidad de Accra, constituyendo las bases para una futura tradición de drama escrito; b) establecimiento de unos cimientos para el desarrollo de un teatro infantil; c) experimentación y desarrollo de un teatro popular que incorporaba las tradiciones africanas de Ghana; d) utilización del teatro itinerante como herramienta de entretenimiento y educación en busca de un público que no sabía leer ni escribir; y, en relación al punto anterior, e) constitución de una nueva conciencia sobre la importancia de crear un

¹⁶ Probablemente hayan sido Efua Sutherland y el escritor keniano Ngũgĩ wa Thiong’o quienes más han insistido en la importancia de escribir en las lenguas nativas africanas en lugar de utilizar las lenguas europeas impuestas por la colonización. Ngũgĩ, además, como se verá más adelante, desde finales de los años 70 se ha comprometido a abandonar el inglés y escribir su obra creativa en gikuyu, su lengua nativa.

¹⁷ Esta experiencia está recogida en un documental de 1967 realizado por la televisión norteamericana ABC titulado *Araba: The Village Store*. Para una mayor información del tremendo impacto que tuvo el trabajo tan amplio y diverso de Efua Sutherland, véase *The Legacy of Efua Sutherland. Pan-African Cultural Activism* (2007) editado por Anne V. Adams y Esi Sutherland-Addy.

teatro en las lenguas nativas africanas para que el teatro realmente pudiera ser visto y entendido por la mayor parte de la población de Ghana y no sólo por una élite.

WOLE SOYINKA (NIGERIA, 1934-)

Efua Sutherland sentó las bases de un nuevo teatro en Ghana que se hizo visible especialmente *a través de la práctica*: talleres para la escritura de obras teatrales y desarrollo de un teatro profesional, teatro infantil y teatro popular e itinerante y de comunidad. Por otro lado, Wole Soyinka, aparte de su gran número de obras escritas, se ha centrado sobre todo en establecer y explicar una nueva concepción de teatro africano de tinte más claramente político para el que ha creado unas *formulaciones teóricas* que están recogidas en sus libros de ensayo. En 1954 Wole Soyinka viajó al Reino Unido (Leeds) para completar sus estudios en arte dramático, volviendo a Nigeria en 1960 donde consiguió formar un grupo de teatro para producir su obra *A Dance of the Forests*. La obra le creó muchas enemistades tanto de los africanos que defendían el movimiento de la Negritud como de los gobernantes que se vieron agredidos pues la obra de Soyinka condenaba el abuso de poder y de corrupción que el colonialismo había dejado implantado en África. Como señala William McPheron, los críticos de Soyinka fueron incapaces de ver que la intención del dramaturgo era sugerir la liberación de África, aún bajo el yugo del imperialismo occidental al que había estado sometida, proponiendo la creación de una nueva África.

Soyinka planteaba la reformulación de los mitos nativos Yoruba para acomodarlos a la realidad contemporánea y la construcción de un futuro, abriendo el camino a una búsqueda individual y sociocultural. De 1960 a 1967 pasó los años investigando con la esperanza de ayudar a conseguir un renacimiento de África y esa búsqueda la realizó a través de la continua y genuina creatividad de sus obras teatrales. En estos años, aparte de escribir sus obras teatrales, también trabajó para la televisión y la radio y creó un grupo de *teatro de guerrilla*. Además de desafiar a las autoridades gubernamentales nigerianas en todas sus obras teatrales, Soyinka comenzó a implicarse personalmente en política, todo lo cual le llevó a ser encarcelado extra-judicialmente durante más de dos años, pasando la mayor parte de este tiempo en una celda de aisla-

miento. Al salir de la cárcel en 1969 Soyinka decidió exiliarse y dedicar la mayor parte de su tiempo a escribir e impartir conferencias por diferentes partes del mundo explicando sus teorías sobre el teatro, la naturaleza de su arte y las raíces que éste tenía en la tradición Yoruba, comparando y contrastando, además, sus principios estéticos con el trabajo de otros dramaturgos europeos y africanos (McPheron web).

La base de su concepción y compromiso artísticos se apoya en la idea de una *revolución orgánica* que Soyinka contrasta con las prácticas neocoloniales del imperialismo europeo absorbidas por África. Este concepto de revolución implica para Soyinka un proceso de renovación comunal obtenida cuando se logra un conocimiento cultural de forma individual, algo que se produce de forma específica y única en cada sociedad. Esta revolución es por tanto inherentemente local y cíclica, cualidades aplicables a la cultura africana que, según William PcPheron, desplazan la lógica de la política occidental mediante los ritmos de rituales nativos. La revolución que Soyinka defiende aboga por una ceremonia específica de sanación que rechaza el materialismo dialéctico y la economía de mercado cuyas divisiones aíslan al individuo de la sociedad y separan tanto al individuo como a la sociedad de su integración con la naturaleza (PcPheron web).

El dios cuyo ritual ofrece Soyinka como modelo de esta revolución/sanación orgánica es Ogún, quien arriesga su propia vida para servir de puente entre los abismos que separan los tres estadios de la existencia Yoruba: el mundo de los antepasados, el mundo de los vivos y el mundo de los no nacidos. Según la interpretación que del mito hace Soyinka, Ogún no se siente cómodo en ninguno de esas tres fases de la existencia. El reino que Ogún habita es la *región caótica de transición que está entre ellos* y que Soyinka denomina *el cuarto estadio (Fourth Stage)*¹⁸ del universo Yoruba. Este *cuarto estadio* es una condición en la que los opuestos chocan sin reconciliación posible y se convierte en un amenaza cada vez mayor para el orden social y natural. El camino que crea Ogún a través de este territorio preserva no sólo la conexión con los antepasados, los vivos y los no nacidos, sino que además revitaliza el universo Yoruba al canalizar bondadosamente en él nuevas energías procedentes del

¹⁸ En inglés, *fourth stage*. La palabra *stage* en inglés tiene varios significados, entre ellos y, aparte de estadio o fase, también significa *escenario*.

cuarto estadio. McPheron señala que este modelo de revolución social es en esencia el de una crisis recurrente en donde las fuerzas nuevas y desconocidas son dominadas e integradas dentro de la matriz de la tradición y las costumbres. Y es precisamente el reto que produce esta crisis con el que Soyinka se compromete a través de su arte, un arte que incluye conscientemente significados ambiguos cuyas contradicciones irreconciliables dejan de ser los errores con los que los críticos occidentales las definen para convertirse en cambio en una realidad Africana diferente a la occidental (McPheron web).

Es de destacar la similitud que puede encontrarse entre la teoría del *fourth stage* de Soyinka aplicado al teatro y el *third space* (tercer espacio) o espacio liminal que defiende el teórico de crítica postcolonial indo-americano Homi Bhabha al referirse a las culturas. Un *tercer espacio* que se refiere a un lugar que está en continuo movimiento, que es ambivalente, que no admite una categoría única y que destruye la concepción de cultura como un concepto homogéneo. Bhabha afirma que este espacio es un lugar que implica conflicto, interacción y asimilación con cada nuevo encuentro entre culturas. Según Bhabha la identidad cultural es un conglomerado de diferencias. Por otro lado, considera que *la teoría y la política son inseparables*, ya que la teoría está siempre motivada por una ideología concreta¹⁹. De ahí que Bhabha insista en habitar ese espacio liminal entre disciplinas, ya que es precisamente ese espacio desde donde se revela y se contribuye a la conexión entre política y teoría. Este último es, por tanto, otro punto de conexión entre Soyinka y Bhabha, ya que ambos creen que arte y/o teoría son inseparables de una ideología y compromiso político²⁰.

¹⁹ Para mayor información sobre la teoría del *Third Space* de Bhabha, véase *The Location of Culture* (1994), páginas 36-39.

²⁰ El camino de compromiso con el arte comenzado por Soyinka ha sido continuado por un gran número de dramaturgas y dramaturgos en Nigeria. Hay que destacar el trabajo de Zulu Sofola, contemporánea de Soyinka, o del dramaturgo Ola Rotimi. Sin embargo, los dos escritores cuyas producciones son más conocidas y siguen llenando las salas de los teatros actualmente en Nigeria son Femi Osofisan y Tess Onweme. La obra teatral del dramaturgo y profesor de teatro de universidad Osofisan es políticamente más explícita y su trayectoria artística muestra el compromiso social y político mantenido con el arte teatral desde que comenzó a dedicarse a él. Según Reuben Abati, Osofisan decidió contraer matrimonio con la cultura y literatura populares para utilizarlas como "armas de lucha ideológica", como parte de una generación de escritores

NGŪGĪ WA THIONG'O (KENIA, 1938-) Y EL CASO DE LA COMUNIDAD DE KAMĪRĪTHŪ

Otro intento de enorme repercusión en el teatro postcolonial negroafricano, en general, y en el teatro de comunidad, en particular, fue el realizado por Ngūgĩ wa Thiong'o. Ngūgĩ utilizó el teatro para dar voz a los que carecían de ella a través de la experiencia realizada en el Centro Cultural Kamĩrĩthũ en Limuru en 1976²¹. El caso de Kamĩrĩthũ parece ser uno de los más significativos cuyo ejemplo fue emulado posteriormente por escuelas y grupos de teatro progresistas tanto dentro como fuera de Kenia. Este Centro Cultural creado por la comunidad de obreros y agricultores de esta comunidad tenía sus propios programas para la educación de adultos. En los años 70 decidieron invitar al dramaturgo y novelista keniano Ngūgĩ wa Thiong'o quien, junto con Ngūgĩ wa Mirii, se comprometieron a escribir una obra teatral que luego la comunidad de Kamĩrĩthũ pudiera representar. Antes de presentar la versión final de la obra, los dos escritores mostraron lo que habían escrito al comité cultural para su debate y, posteriormente, en el proyecto participó la gente del pueblo como actores, músicos, coreógrafos y modistos. El hecho de que este teatro, construido por la propia comunidad del pueblo, fuera destruido en 1982, anteriormente fuera prohibida la obra (el título de la obra escrita en gikuyu era *Ngaahika Ndeenda* –Me casaré

nigerianos radicales marxistas de los años 80. En esos años, Osofisan y sus amigos decidieron publicar sus obras dentro de Nigeria con la intención de promover y alentar la crítica local sobre las mismas y así promover una cultura de lectura y crítica (Abati web). Éste ha sido el motivo de que se haya conocido la figura y el trabajo de Osofisan hace relativamente poco fuera de las fronteras del país. Junto con Osofisan, Tess Onweme, es una de las dramaturgas nigerianas actuales cuyas obras son más conocidas y producidas en Nigeria. También comprometida política y socialmente como Osofisan en la temática de sus obras, insertando siempre elementos de la tradición oral (música, cantos, danza y narración de cuentos) y buenas dosis de humor, Onweme ha añadido además (especialmente en sus últimas obras) una dimensión feminista con la que intenta concienciar al público de los cambios que necesitan realizarse en algunas tradiciones de su cultura para que las mujeres puedan obtener una posición de igualdad con los hombres. Onweme ha recibido numerosos premios nacionales por su labor teatral lo cual ha ayudado a que también sea conocida y reconocida internacionalmente.

²¹ Para una información más amplia sobre este proyecto educacional de Ngūgĩ a través del teatro, véase Gĩchingiri Ndĩgĩrĩgĩ, *Ngūgĩ wa Thiong'o's Drama and the Kamĩrĩthũ Popular Theater Experiment* (2007)

cuando yo quiera-), y Ngũgĩ encarcelado, prueba la importancia y carga de concienciación social que conllevaba este proyecto para movilizar a la gente, lo cual resultaba una amenaza para el gobierno²².

De este proyecto de Ngũgĩ, aunque puede ser considerado teatro de comunidad, hay que destacar que era un proyecto que daba un paso más, ya que reivindicaba otras cuestiones políticas más allá de la educación que pretende fomentar este tipo de teatro sobre cuestiones cotidianas importantes de supervivencia y que, normalmente, no resultan *peligrosas* o *amenazantes* a los gobiernos. Sin embargo, hay que considerar que Ngũgĩ es uno de los escritores africanos contemporáneos que más abiertamente sigue criticando el imperialismo occidental al igual que la corrupción de los gobernantes africanos. Además, escribió esta primera obra teatral para el Centro Cultural de Kamĩĩĩthũ en gikuyu, lengua nativa de Limuru (su pueblo natal) ya que un gran número de personas no conocía el inglés, y, al escribirla en una lengua africana –en lugar de hacerlo en inglés, lengua que había utilizado hasta entonces para escribir sus novelas– a Ngũgĩ le servía de experimento para introducir otros elementos de la tradición oral africana. El simple hecho de haber escrito esta obra en una lengua africana parece que fue tomado como una amenaza ya que el gobierno pretende que Kenia siga manteniendo el inglés como fuerza unificadora, lo cual, por otro lado, lleva a los ciudadanos del país a encontrarse en una posición paradójica en la que se mantiene como lengua oficial el idioma de sus antiguos opresores. Hay que destacar además que la gran mayoría de agricultores y obreros de Kenia no conocen la lengua inglesa y son precisamente estas personas de las que el gobierno quiere mantener alejados los escritos de Ngũgĩ.

²² Esta producción condenaba, entre otras cosas, la corrupción de los más poderosos así como el imperialismo cultural y religioso impuesto por Occidente. En relación a las medidas tomadas por las autoridades contra este teatro que acabaron por destruir en 1982, Ngũgĩ ha comentado: "The authorities changed the name of the Kamĩĩĩthũ Community Education and Cultural Center to Kamĩĩĩthũ Polytechnic and Adult Literacy Center, while banning all theatre activities in the area. At the entrance of the open air theater (now destroyed) there stood a board with the inscriptions Muci wa muingi in Gikuyu, and Mji wa umma in Kiswahili. Both phrases meant the same thing: A People's Cultural Center" (1983, 51). La cita subraya cómo el gobierno cambió el nombre del Centro Cultural de Kamĩĩĩthũ al tiempo que prohibía todas las actividades teatrales de la zona. En la entrada al teatro al aire libre, ahora ya destruido, aún se podía leer la inscripción in gikuyu que decía "Centro Cultural del Pueblo".

Ngũgĩ es un escritor que se declara abiertamente marxista y cuyas obras literarias mantienen el espíritu revolucionario de la rebelión Mau Mau que llegó a conseguir que los ingleses devolvieran el control del país a Kenia, todo lo cual le lleva a ser una gran amenaza como personaje subversivo ante el gobierno de Kenia –como él mismo ha asegurado al afirmar que cualquiera que intenta hacer llegar un mensaje de esperanza y unidad en las lenguas del pueblo se convierte en un personaje subversivo (citado en Pelton web)²³. Cuando Ngũgĩ salió de prisión en 1979 anunció su compromiso de escribir exclusivamente en gikuyu a partir de ese momento. Desde entonces sólo utiliza la lengua inglesa para escribir sus ensayos e impartir conferencias²⁴.

El hecho de si las escritoras y escritores africanos deberían escribir en su lengua nativa africana o en el idioma aprendido de los colonizadores abre el debate que aún continúa entre académicos y escritores africanos: ¿debería escribirse literatura africana sólo en las lenguas nativas del continente? Si se escribe en una lengua occidental, ¿podría seguir considerándose esa obra literaria africana u occidental? Ngũgĩ consideró que, puesto que la lengua transmite una cultura determinada con sus valores y conceptos sobre la vida, su comunidad no debería perder la lengua de su cultura y para que esa lengua no acabe desapareciendo él mismo sigue utilizándola para su obra creativa. Como la ghanesa Efua Sutherland, que también subrayaba la importancia de utilizar lenguas africanas en el teatro de comunidad, Ngũgĩ es uno de los pocos escritores africanos que ha adoptado el compromiso de escribir en una de ellas. La mayor parte de escritoras y escritores africa-

²³ James Ngũgĩ cambió su nombre a Ngũgĩ wa Thiong'o en 1969, como lo hizo también en los años 60 el dramaturgo y poeta afronorteamericano Amiri Baraka (Le Roi Jones), líder del Movimiento de las Artes Negras en Estados Unidos. Al igual que sus coetáneos dramaturgos nigerianos, Ngũgĩ es un escritor comprometido políticamente con su arte factor que, como le ocurrió a Soyinka, contribuyó a que fuera encarcelado sin juicio previo en 1977, siguiendo las órdenes del Vice-Presidente de Kenia, Daniel arap Moi. Desde finales de 1977 y durante todo el año de 1978 permaneció en una penitenciaría de máxima seguridad. El motivo de su encarcelamiento estaba relacionado con la obra teatral *Ngaahika Ndeenda* (Me casaré cuando yo quiera) escrita para el Centro de Kamĩĩĩthũ.

²⁴ Durante el tiempo que Ngũgĩ pasó en la cárcel escribió su posterior novela y primera en lengua gikuyu *Caitani Mutharaba-ini* (*Devil on the Cross*, 1980) en papel higiénico.

nos considera más conveniente escribir en inglés o francés con incursiones de léxico y locuciones características de sus lenguas maternas africanas.

Con el proyecto teatral de Kamĩĩĩthũ, aparte de haber desafiado al gobierno al utilizar una lengua africana, Ngũgĩ había desafiado además la arquitectura del típico teatro occidental al crear *un teatro al aire libre*. Con ello, el dramaturgo pretendía que este teatro se convirtiera en parte de la experiencia de esa comunidad de campesinos como lo habían sido los rituales, la música, la danza, las fiestas, etc., antes de la colonización. Con la construcción de este teatro, Ngũgĩ, por tanto, estaba desafiando el papel ejercido por el Teatro Nacional en Kenia, el único en el que se realizaban producciones teatrales, todas ellas de dramaturgos occidentales. Otro factor importante en la puesta en marcha de este proyecto en Kamĩĩĩthũ fue que, mientras se escribía la obra, se contó con la *participación activa de la comunidad* en la creación artística de la misma, tanto en el texto como en el proceso de producción de la misma (Pelton web). Todo este experimento completo, por tanto, retomaba los valores africanos en el que tanto artista como público (comunidad) eran parte integrante de las fiestas, representaciones teatrales, danzas o cualquier otro espectáculo —algo que también desafiaba la estética y puesta en escena de las obras teatrales occidentales—. Según Frances Harding, este teatro de la comunidad de Kamĩĩĩthũ tenía el poder de generar una acción política (8). Su ejemplo ha sido emulado por otras comunidades en África que han continuado realizando el teatro de comunidad especialmente popular desde los años 70.

EL TEATRO DE COMUNIDAD (*THEATRE-FOR-DEVELOPMENT*)

Durante los años 70 comienza a extenderse por el continente africano el teatro de comunidad (*Theatre-for-Development*), una iniciativa tomada por la clase media en la mayoría de los casos y, casi siempre, teniendo como base las universidades, con la intención de proporcionar *empoderamiento* a los más desfavorecidos y marginados (Eyoh 1987, 61)²⁵.

²⁵ Para una información más completa sobre diferentes proyectos y desarrollo del teatro de comunidad en África, véanse los estudios de Awam Ampka *Theatre and Postcolonial Desires* (2004); Martin Banham, James Gibss y Femi Osofisan (eds.), *African Theatre*

Curiosamente, este teatro de comunidad parece mantener la base teórica y estética sobre la que se basaban los movimientos teatrales norteamericano negro y negro sudafricano, el proyecto del keniano Ngũgĩ y el teatro de comunidad promovido por la ghanesa Efua Sutherland. El teatro de comunidad puede representarse en múltiples y variados escenarios: iglesias, patios, calles de la ciudad o en zonas rurales, etc. Es un teatro que siempre sale en busca de su público, no permanece en espera de que el público vaya a su encuentro. En muchos casos, desde la propia universidad, estudiantes y profesores de teatro hacen un trabajo de campo visitando y viviendo en contacto directo con una comunidad específica para conocer cuál es la problemática que les preocupa y, tras su investigación, comienzan a trabajar en el texto en cuya elaboración a veces también participan miembros de la comunidad, como participan igualmente en la producción de las obras. Este tipo de teatro se ha desarrollado especialmente en algunos países del continente como Senegal, Nigeria o Ghana²⁶.

Podría decirse que este tipo de teatro se caracterizaría por los siguientes componentes: a) su objetivo principal es concienciar y educar a los sectores marginales (ya sean en barrios urbanos o en zonas rurales) de una comunidad concreta (normalmente sectores que no tienen ac-

in Development (1999) y Hanset Ndumbe Eyoh, "Theatre and Community Education: The Africa Experience" (1987).

²⁶ El *teatro del oprimido* de Augusto Boal, desde principios de los años 70, utiliza diversas técnicas y escenarios para llevar a cabo este tipo de representaciones que Boal considera *un ensayo para el cambio social*. Este teatro se ha utilizado en Brasil en las entradas de los Juzgados o frente al Parlamento para promover cambios legislativos (*teatro legislativo*) y mejorar las leyes que dejan desprotegidas a las personas más desfavorecidas y más pobres; también se realiza en las calles, en un restaurante, en una cafetería u en un autobús, sin que el público sepa que hay unos cuantos actores entre ellos que llevan la voz cantante para provocar un debate sobre algún tema que les concierne y preocupa de forma directa (*teatro invisible*); o se realiza en algún recinto cerrado para provocar la reflexión y posterior debate entre público y actores después de que éstos hayan interpretado gran parte de la obra y, de vez en cuando, pueden interrumpir la actuación para increpar al público y abrir un debate y buscar soluciones (*teatro forum*). En todas estas variantes, la improvisación es un elemento esencial y los espectadores siempre se convierten en parte activa de las mismas, es decir, dejan de ser espectadores para convertirse en *spect-actores*. Todo el teatro de Boal, como la de tantos otros intelectuales en diferentes países del mundo —como ya mencioné antes— ha estado marcado por la filosofía del pedagogo brasileño Paulo Freire.

ceso a los medios de comunicación convencionales) para una posterior movilización que les ayude a producir cambios en su entorno (Eyoh 1987, 57); b) los actores no tienen por qué ser profesionales o especialistas y pueden ser miembros de la propia comunidad para la que el drama se está diseñando; c) las historias que se presentan están basadas en problemáticas y acontecimientos diarios que les atañen muy de cerca; d) la resolución o solución que hay que buscar al conflicto dramático presentado se consigue *probando* diferentes caminos que pueden ser sugeridos por los actores o el público, por tanto la participación del público/comunidad es esencial y parte integrante de todas las producciones teatrales; y, e) las representaciones están presentadas habitualmente en un lenguaje local que resulta comprensible y que el público conoce, lo cual contribuye a que los asistentes puedan participar más activamente (Eyoh 1987, 58). Teniendo en cuenta estos elementos es obvio que el teatro de comunidad ha preservado la intencionalidad de las representaciones africanas precoloniales, pues toda representación y/o celebración tenía una función social.

Aunque las teorías de Boal y Freire fueron adaptadas a las diferentes realidades africanas, según Hanset Ndumbe Eyoh, no fue hasta 1974 en Botswana cuando se llevó a cabo un intento coherente para diseñar campañas de concienciación de la comunidad a través del teatro. Los educadores que lanzaron esta campaña anual llamada Laedza Baatanani fueron Ross Kidd, Martin Byram and Petra Rohr-Rouendall. La campaña incluía representaciones teatrales realizadas por un grupo itinerante de actores a las que sucedía un debate posterior (1987, 60). Este movimiento de teatro de comunidad se ha extendido por los países anglo-africanos y, aparte del oeste del continente, ha tenido también un gran impacto en sur y este de África (Tanzania, Uganda, Kenya, Malawi y Sudáfrica) (Eyoh 2001, 27).

TEATRO ITINERANTE Y OTROS TIPOS DE TEATRO²⁷

El teatro itinerante es otra modalidad bastante extendida especialmente en las regiones occidentales africanas siendo quizás las com-

²⁷ Un estudio bastante completo y amplio sobre los distintos tipos de teatro y *performance* que existen en el continente africano es la recopilación de ensayos de Frances Harding, *The Performance Arts in Africa: A Reader* (2002).

pañías de Teatro Yoruba de Nigeria y el Concert Party de Ghana las modalidades más populares. El mayor impulsor de las compañías de teatro itinerante Yoruba en Nigeria fue Herbert Ogunde²⁸, quien llevó este teatro a múltiples escenarios: iglesias, calles, tiendas, y estadios deportivos, entre otros. Según el director y teórico teatral nigeriano Awam Amkpa, estas compañías instauraron un proceso para recordar y rememorar tradiciones nativas, "reinventando una realidad cultural al tiempo que entrelazaban un discurso de nacionalismo anticolonial que le ofreció a la gente un sentido de identidad colectivo independiente del orden colonial británico"²⁹ (76-77). Pero este teatro, aparte de elementos Yoruba, ha llegado a integrar elementos de todos los demás grupos étnicos que componen el paisaje nigeriano actual, entre ellos Ibos y Hausas. Este teatro itinerante se caracteriza especialmente por un estilo carnalesco que incluye solos de danza a la que responde un coro y canciones intercaladas entre actos que proporcionan una continuidad melódica. El teatro itinerante Yoruba invita al público (compuestos por todas las clases sociales sin distinción) a participar en sus danzas y canciones. Según Amkpa, en 1990 había en Nigeria unas 32 compañías itinerantes Yoruba (78)³⁰.

Otro tipo de teatro itinerante muy popular es el Concert Party de Ghana³¹. Este tipo de teatro incluso se ha extendido por otras regiones de África porque, al tener una base musical imprescindible, es siempre muy bien acogido por todo tipo de públicos. En Ghana, este tipo de teatro ha fundido elementos musicales y cómicos de las tradiciones europeas, norteamericanas y ghanesas adaptados a los gustos de las clases sociales emergentes en los años de posindependencia de Ghana (Amkpa 88). Este espectáculo teatral se basa especialmente en la improvisación y

²⁸ Otros dramaturgos nigerianos que han contribuido enormemente al desarrollo de compañías de teatro itinerante Yoruba en Nigeria son Duro Ladipo, Kola Agunmola, Lere Paimo y Ade Folayan (Amkpa 92).

²⁹ Traducción de O. Barrios.

³⁰ Para una información más completa sobre este teatro itinerante Yoruba véase el Capítulo 4 (76-93) del estudio de Awam Amkpa, *Theatre and Postcolonial Desires* (2004).

³¹ Para mayor información sobre el Concert Party de Ghana, véase el estudio de Catherine M. Cole, *Ghana's Concert Party Theatre* (2001) y la entrevista realizada por Esi Sutherland-Addy a la actriz Adelina Ama Buabeng en "Drama in Her Life: Interview with Adeline Ama Buabeng" (2002).

no en un texto escrito. En el Concert Party, subraya la actriz ghanesa Adelina Ama Buabeng, "el cuerpo del actor es el principal instrumento de expresión", por ello se utiliza cada parte del mismo: rostro, manos y pies. Los actores además deben saber bailar y cantar y ser capaces de manejar fluidamente los refranes populares. Es importante que los actores aprendan a sincronizar los refranes con las canciones ya que deben saber cuándo parte del refrán debe ser simplemente hablado y cuándo introducirlo como parte de una canción. El uso de los refranes es de particular importancia porque al expresarlos hay personas que recuerdan sucesos pasados. Los refranes suelen enunciarse primero, luego se utilizan como parte de la obra y, por último, se demuestra su significado, lo cual el público encuentra altamente constructivo (Sutherland-Addy 75). Además, este tipo de teatro, al contrario que el drama escrito, es un espectáculo en el que el público siempre puede participar y ser parte integrante de la creación del diálogo porque algún miembro del público puede sugerir alguna línea al actor. Hay que destacar también que este teatro en Ghana suele interpretarse en las lenguas nativas del país que el público conoce (*Ibid.* 98)³².

El teatro emitido por radio ha sido otra fórmula teatral extendida por algunos países africanos. El teatro radiado en Sudáfrica³³ y en otros países también ha llegado a ejercer una gran influencia, pues hay muchas personas que escuchan la radio y, a veces, incluso se radian obras teatrales de dramaturgos o dramaturgas de otros países vecinos. En la novela de la senegalesa Ben Kugul *La locura y la muerte* (El Cobre, 2003) se menciona el impacto que tuvo una obra de teatro en los senegaleses que lo escucharon y en algunas autoridades que pensaron en prohibir esa obra al comprobar la repercusión que estaba teniendo en sus oyentes (la novela incluye un extracto de varias páginas de una de estas obras). En esta novela de Kugul, en concreto, más que la televisión, es la

³² Es de destacar que este tipo de teatro ha estado casi exclusivamente copado por actores masculinos. El *Brigade Drama Group* (*Brigade Concert Party*) fue la primera compañía en incluir a mujeres para sus espectáculos sobre finales de los años 60 (Sutherland-Addy 69-70).

³³ Para un proyecto de teatro y radio en Sudáfrica, véase el artículo de Nicholas Mukaronda, "Making Sense Project: Promoting entrepreneurship by theatre & radio in Southern Africa". En *African Theatre in Development*, ed. por Martin Banham, James Gibbs y Femi Osofisan (1999), 181-190.

radio la que acompaña todo el día a muchos de los habitantes senegaleses y parece ejercer una importante influencia en sus vidas.

Otro tipo de teatro que también ha tenido su importancia ha sido el teatro obrero que se ha desarrollado en diversos países africanos, entre ellos Sudáfrica o Malawi. En Sudáfrica el teatro obrero se hizo muy popular en los últimos años del apartheid, especialmente tras inventar una danza especial con las botas de goma que formaban parte del uniforme de los mineros. Gracias a estas botas, los obreros crearon una danza que luego se ha hecho muy famosa y se ha utilizado a nivel profesional en la coreografía de diferentes compañías de danza: *gumboot dance*. Por otro lado, en Malawi, por ejemplo, también se desarrolló un teatro experimental obrero muy similar al teatro de comunidad, creado especialmente para llamar la atención sobre problemas sociales que le afectaban concretamente a este sector de la población: salud, analfabetismo, condiciones de trabajo, alimentación, urbanización y agricultura³⁴.

UNA BREVE REFERENCIA AL TEATRO FRANCO-AFRICANO³⁵

Como habrá podido observarse hasta este punto, casi todas las referencias ofrecidas en este artículo al teatro que más se ha desarrollado en África han sido de países de antiguas colonias inglesas. No hay prácticamente nada escrito sobre el teatro realizado en los países africanos colonizados por portugueses y muy poco igualmente sobre el teatro en castellano que hay en Guinea Ecuatorial. Aparte del teatro que ha florecido en países africanos anglófonos se puede hablar del teatro desarrollado en países francófonos en los que cada vez hay más dramaturgos y cuyo teatro está comenzando a demostrar cada vez con más fuerza su importancia. Este teatro francófono se desarrolló más tarde que el an-

³⁴ Para una mayor información sobre el Teatro Obrero de Malawi, véase el artículo de David Kerr, "Theatre and Social Issues in Malawi", en Harding, *The Performance Arts in Africa* (2002).

³⁵ Para una información más detallada sobre orígenes y desarrollo del teatro franco-africano, véanse el estudio de John Conteh-Morgan, *Theatre and Drama in Francophone Africa: A Critical Introduction* (1994) y el artículo de Ousmane Diakhaté y Hansel Ndumbe Eyoh, "Francophone Africa" en *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Africa*. (1997), 20-25.

glófono, como ha señalado Ousmane Diakhaté. Diakhaté recuerda que no fue hasta que los países franco-africanos obtuvieron su independencia cuando el arte dramático comenzó a florecer y cuando la producción dramática fue publicada tanto dentro como fuera de África, siendo los más repetidos los temas de exaltación del pasado, la sátira social y la política. Este teatro se extendió a la universidad y a finales de los años 80 y durante los 90 las obras adoptaron un tinte mucho más militante y político que nunca antes, mostrando además más innovación y más diversidad en su estilo (22-23). Pero sigue faltando crítica dramática que examine y analice en mayor profundidad el teatro franco-africano.

En el África francófona, hay que destacar el Centro de Artes Escénicas Mudra Afrique en Dakar, que fue durante algún tiempo la referencia esencial para la danza africana. Este Centro fue creado por el coreógrafo belga Maurice Béjart. Otra área importante dentro del teatro franco-africano ha sido la exploración artística de los cuentos tradicionales, la tradición oral, investigada especialmente por el grupo Didiga (creado en 1980) bajo la dirección del profesor y dramaturgo Bernard Zadi Zaourou en la Universidad de Abidjan. Dieudonné Niangoran Prquet y Aboubakar Cyprien Touré, dos colegas de Zaourou, también han estado adaptando el arte de la oratoria y el acompañamiento musical característicos de los *griots* a una nueva forma dramática que han denominado *griotique* (Diakhaté 24). En los últimos años la República Democrática del Congo es el país francófono que quizás esté produciendo más teatro³⁶. Por otro lado, es de destacar la figura de Werewere Liking en Camerún, quien en 1987 fundó el grupo Ki-Yi con la intención de dar un fuerte impulso a las artes escénicas, utilizando en sus producciones marionetas, máscaras, canciones y danza³⁷.

³⁶ En el África anglófona, desde los años 90 la universidad es uno de los foros más importantes donde se encuentra el teatro más vibrante, especialmente en Nigeria, Ghana y Camerún. Hay que destacar también la Universidad de Makerere en Kampala (Uganda) que ha adquirido gran importancia por el entrenamiento de los primeros artistas teatrales del este de África (Uganda, Kenya y Tanzania) (Eyoh 2001, 27).

³⁷ Para una información más detallada sobre el teatro de las dramaturgas africanas, véase "Mujer, sexualidad y familia en las artes escénicas contemporáneas de África y la diáspora africana", en *La familia y la diáspora africana: Estudio multidisciplinar*, ed. por Olga Barrios y Frances Smith Foster (2004), 115-157.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL TEATRO NEGROAFRICANO: A MODO DE CONCLUSIÓN

Algo que caracteriza el teatro africano postcolonial es su marcado *simbolismo*, componente que siempre ha jugado una parte esencial en las tradiciones culturales y religiosas africanas y que, en contraposición a un teatro occidental de calado más psicológico con abundantes parlamentos hablados por los personajes, se sigue manteniendo en el teatro africano actual. Las *tradiciones africanas*, por tanto, marcan de una forma muy clara el teatro postcolonial africano. En este sentido, es necesario recordar que África es especialmente rica en *rituales*, la mayor parte de los cuales son de expresión religiosa y mágica, y ayudan a las poblaciones a luchar contra las fuerzas del mal y sus enemigos. Estos rituales consiguen que la sociedad reafirme, conmemore y perpetúe aspectos de sus creencias y valores que son esenciales para la salud física, moral y espiritual de la misma. Aunque ritual y teatro no se puedan considerar lo mismo, hay muchas similitudes entre ambos. Mediante un significado simbólico y el uso de un lenguaje concreto, los rituales trazan un espacio que es percibido como simbólico o mítico, un lugar donde se produce un intercambio entre lo humano y lo divino y entre un individuo y otro. Las máscaras, la danza, las canciones o la poesía son todos elementos simbólicos que conllevan un significado (Diakhaté 18). Por ejemplo, en África, se entiende que *la máscara* es la representación material de una presencia espiritual que asegura la presencia de los muertos entre los vivos. Entre los vivos puede simbolizar a un animal o a una persona, puede identificar a la persona con un ancestro mítico o ser sobrenatural. Además, la máscara suele utilizarse en movimiento (danza) con acompañamiento de música, siendo la danza y la música dos de los elementos más enraizados en la vida cultural del continente africano (Diakhaté 18).

Por otro lado, *los espacios* también encierran un simbolismo concreto. Por ejemplo, el espacio donde se produce el ritual es muy importante, ya que hace referencia a la realidad cósmica y todo lo que tiene lugar en ese espacio conlleva una energía especial. Por tanto, la importancia del espacio donde se realiza un ritual se asemeja mucho a la importancia del escenario teatral en otras partes del mundo. Es importante que en ese espacio donde va a tener lugar un ritual (mediante ofrendas, sacrificios, etc.) se congregate a todos los participantes y la

mejor forma de hacerlo es creando un *círculo* de participantes alrededor del líder/shaman o brujo. El círculo expresa la idea de congregar a todos los participantes y crear una fusión entre ellos. Por tanto, el espacio tiene un poder especial ya que muestra el impacto de la ceremonia y de la representación. En este tipo de representación se imitan a las fuerzas sobrenaturales y humanas mediante movimiento/danza, gestos, etc. (Diakhaté 19).

Aparte de los rituales, en las tradiciones africanas existía un *teatro cómico secular* que surgía principalmente de las celebraciones tradicionales, especialmente en la época de la cosecha y durante las ceremonias familiares. Estas interpretaciones solían representar costumbres de la vida diaria y variaban desde el uso de la mímica o acrobacias al ingenio verbal, canciones y danza. Las escenificaciones eran realizadas especialmente como entretenimiento y no se cobraba entrada, y solían tener lugar en plazas o patios con la gente de pie en un círculo alrededor de los actores, lo cual se sigue haciendo en la actualidad. Un árbol, por ejemplo, puede servir de pared donde colgar o dejar el atrezzo o el vestuario (Diakhaté 19).

De gran importancia han sido siempre en África las *técnicas de interpretación*. Tanto rituales como los diferentes tipos de representaciones y espectáculos expuestos exigen una destreza importante por parte de los actores para dominar el espacio escénico tanto en sus movimientos como en las pausas que deben realizar para incluir a los espectadores. En el teatro cómico los actores africanos debían ser especialmente diestros en acrobacia, danza y mímica. Y sus interpretaciones dependían en gran medida de la *improvisación* sobre un número de historias limitado, sacadas de una herencia colectiva (Diakhaté 19). La improvisación sigue siendo un elemento esencial en todas las artes escénicas africanas actuales. Es importante destacar que esta rica tradición teatral existía antes de la llegada de los árabes y europeos quienes interrumpieron estas prácticas. Según Ousmane Diakhaté, la invasión árabe del siglo XI tuvo una gran influencia por la introducción del islam que contribuyó enormemente a redirigir, si no a casi paralizar, la expresión artística. La religión cristiana más tarde cambió de nuevo esta dirección. Tanto durante el período de invasión árabe como durante el período colonial de los europeos se perdieron las dimensiones espirituales que existían en la tradición oral del continente africano. Las invasiones árabes y europeas

afectaron a todos los aspectos de la sociedad. Sin embargo, se debe destacar que en la segunda mitad del s. XX se han vuelto a retomar estas prácticas tradicionales (20)³⁸.

El teatro contemporáneo negroafricano, según apunta el crítico teatral Don Rubin, ofrece fusiones muy valiosas que se alejan del teatro puramente hablado, teatro que no está muy extendido aún en África (14). Este teatro parece ser una extensión de la figura del *griot* o de otros sabios y/o narradores de historias que enseñaban y entretenían a su público mediante sus consejos, refranes, historias, canciones, poemas y danzas. De ahí que el teatro en África sea un fenómeno muy importante y muy extendido por todo el continente ya que es un género que a sus habitantes no les resulta extraño y continúa cumpliendo la función social que durante siglos mantuvieron esas mujeres y hombres sabios de las diferentes culturas africanas. Como subraya Ousmane Diakhaté, el arte teatral en África tiene su origen en la prehistoria, pero es parte de la vida diaria tanto en casa como en los lugares públicos. Las personas en África han vivido siempre en estrecha cercanía con el teatro y lo teatral como una parte integral de su identidad, y, en consecuencia, siempre ha existido y sigue existiendo una *importante conexión entre artista y comunidad*. De ahí que exista una perfecta armonía entre teatro y sociedad y no se deban ni se puedan buscar sistemas teatrales análogos a las interpretaciones y formas europeas (17). Todos los diferentes tipos de teatro y de *performances* son realizados en África con una función concreta de entablar una estrecha relación entre actores y público, público que siempre tendrá un papel activo en cada una de esas producciones.

Precisamente por el estrecho vínculo que puede existir entre artistas/actores y público/comunidad y por su capacidad de congregar a muchas personas, en muchos países se sigue considerando que el teatro es un género subversivo. Y en África, desde los últimos años de la colonización, el teatro se ha convertido en el *medio idóneo de concienciación*, de desarrollo de una conciencia crítica, para cuya producción suele obte-

³⁸ Como curiosidad y contraste con el público occidental en general, al hablar del público en los diferentes tipos de teatro y *performances* realizados en lugares públicos, especialmente al aire libre, o en iglesias, patios, o en la calle, las niñas y niños han sido siempre parte del público tradicional africano, y los actores o intérpretes de un acto siempre alentaban a que las niñas y los niños participaran de forma activa en esas representaciones (Diakhaté 20).

nerse la ayuda de la población local en la confección de guiones, dirección, e incluso en la interpretación. A través del teatro se intenta que, ante una situación problemática, una población tome conciencia, reaccione y pueda llevar sus reflexiones a la práctica al salir del espectáculo, al igual que se intenta inculcar o afirmar costumbres sociales positivas. En todos los casos suele ser *un teatro comprometido* ya sea con un tema políticamente explícito o con otros temas sociales importantes para la supervivencia diaria; y, también, en todos los casos, el público es siempre el protagonista y quien toma una parte activa, ya sean obras escritas o improvisadas.

Sin embargo, el teatro negroafricano actual, no sólo tiene una función didáctica y/o de concienciación social, sino que en él siempre se incluyen elementos de la tradición oral africana como canciones, refranes, danza y humor que, aparte de invitar a que el público participe, consiguen grandes dosis de entretenimiento. Por tanto hay un gran *equilibrio entre didactismo y entretenimiento*, algo que ha sido siempre esencial en la historia cultural africana antes de la colonización. El deseo de un gran número de dramaturgas y dramaturgos africanos de volver a las tradiciones interpretativas africanas se hizo más patente y fuerte a partir de los años 60 según Don Rubin (15), todo lo cual sigue mostrando una clara búsqueda de afirmación *de identidad cultural*. Fue también tras la independencia de los países africanos cuando apareció un nuevo individualismo que comenzó a crecer para suplantar el sentido de comunidad existente en el pasado africano. El materialismo fue echando raíces entre la gran pobreza y falta de recursos de la mayoría. Todo esto contribuyó a que dramaturgos y artista teatrales utilizaran los diferentes tipos de teatro (ya fuera drama o *performance* u otros tipos de representación) como medio de volver a crear el vínculo que existía en África antes de la colonización entre artistas y comunidad. Desde la independencia, estos nuevos artistas han dejado claro su compromiso con su arte y con la sociedad; y, como destaca Oyin Ogunba, han intentado crear o descubrir una concienciación estética (xi) que ha seguido dando frutos cada vez más abundantes a través de una herramienta artística y didáctica: el teatro, género que se ha convertido en imprescindible y es cada vez más vibrante en el continente negroafricano.

APÉNDICE: LISTADO DE DRAMATURGAS Y DRAMATURGOS NEGROAFRICANOS MÁS CONOCIDOS EN LA ACTUALIDAD

A continuación se detallan las dramaturgas y dramaturgos más conocidos de teatro africano de los últimos años. Para un estudio más detallado de su vida y obra, así como de otros dramaturgos véase Frances Harding, ed., *The Performance Arts in Africa* (Routledge, 2002); Awa Amkpa, *Theatre and the Postcolonial* (Routledge, 2004); los dos artículos de Hortense Djomeda ("Teatro africano francófono" y "Teatro anglófono" publicados en *BWATO*, 2004, 2005) y *The Cambridge Guide to African & Caribbean Theatre* (Bantam, Hill y Woodyard, 1994).

TEATRO ANGLO-AFRICANO

Agbonifo-Obaseki Pedro (Nigeria)
 Aidoo, Ama Ata (Ghana)
 Ajayi, Tunde (Nigeria)
 Atakpo, Uwemedimo (Nigeria)
 Bakayimbira (Uganda)
 Ben-Abdallah, Mohammed (Ghana)
 Besong, Bate (Camerún)
 Bowa, Rose (Uganda)
 Butake, Bole (Camerún)
 Chifunyise, S.J. (Zimbabwe)
 Clark, John Pepper (Nigeria)
 Clarke, John Pepper (Nigeria)
 Danquah, J. B. (Ghana)
 De Graft, J. C. (Ghana)
 Dhlomo, Herbert (Sudáfrica)
 Dike, Fatima (Sudáfrica)
 Duruaku, Toni (Nigeria)
 Egharevba, Chris (Nigeria)
 Fatunde, Tunde (Nigeria)
 Fiawoo, F. K. (Ghana)
 Fisseha Beley (Etiopía)
 Fugard, Athol con los actores negros sud-africanos
 Winston Ntshona y John Kani (Sudáfrica)
 Gbadamosi, Rasheed (Nigeria)
 Goudvis, Berta (Sudáfrica)
 Graft, Joe (Ghana)
 Háyanle Mulat (Etiopía)
 Husein, Ebrahim (Tanzania)
 Iguanre, Solomon (Nigeria)

Imbuga, Francis (Kenia)
 Imbuga, Francis (Kenia)
 Jikong (Camerún)
 Johnson, Efiog (Nigeria)
 Kawadwa, Byron (Uganda)
 Kente, Gibson (Sudáfrica)
 Kiyangi-Kagwe, Wycliffe (Uganda)
 Krio Theatre (Sierra Leona)
 Ledwaba, John (Sudáfrica)
 Leipoldt, Louis (Sudáfrica)
 Lubwa, Cliff p'Chong (Uganda)
 Maddy, Lylisa Amadu (Sierra Leona)
 Maimo, Sankie (Camerún)
 Manaka, Matsemela (Sudáfrica)
 Mandy, Fagil (Uganda)
 Maponya, Maishe (Sudáfrica)
 Mbajjorgwu, Greg (Nigeria)
 Mbewe, Smart Likhaya (Malawi)
 Mbogo, Emmanuel (Tanzania)
 Mbodza, Hilary (Zambia)
 Mbowa, Rose (Uganda)
 Mboya, Alakie-Akinyi (Kenya)
 Mda, Zakes (Sudáfrica)
 Mhlophe, Gcina (Sudáfrica)
 Mkhwane, Bheki (Sudáfrica)
 Mlama, Penina Muhano (Tanzania)
 Mtshali, Thulani S. (Sudáfrica)
 Mtwá, Percy (Sudáfrica)
 Mugo, Micere Githae (Kenia)
 Muhando, Penina (Tanzania)
 Mukulo, Alex (Uganda)

Mulekwa, Charles (Uganda)
 Mutua, Credo (Sudáfrica)
 Mwachofi, Ari Katini (Kenia)
 Naidoo, Muthal (Sudáfrica)
 Ndlovu, Malika (Sudáfrica)
 Ngema, Mbongeni (Sudáfrica)
 Ngugi wa Thiong'o (Kenia)
 Obafemi, Olu (Nigeria)
 Ogunde, Hubert (Nigeria)
 Ogunyemi, Wale (Nigeria)
 Okurut, Mary Karoro (Uganda)
 Ojo-Rasaki, Bakare (Nigeria)
 Oyedepo, Stella (Nigeria)
 Oyono Mbia, Guillaume (Camerún)
 Omotoso, Kole (Nigeria)
 Onwueme, Tess (Nigeria)
 Osanyin, Bode (Nigeria)
 Osofisan, Femi (Nigeria)
 Phiri, Gideon (Zambia)
 P'Bitek, Okot (Uganda)
 Rotimi, Ola (Nigeria)
 Ruganda, John (Uganda)
 Saro-Wiwa, Ken (Nigeria)
 Seky, Kobina (Ghana)
 Serumaga, Robert (Uganda)
 Sibenke, Ben (Zimbabue)
 Sondhi, Kuldip (Kenia)
 Sofola, Zulu (Nigeria)
 Sotuminu, Debo (Nigeria)
 Sowande, Bode (Nigeria)
 Soyinka, Wole (Nigeria)
 Sutherland, Efua (Ghana)
 Tesfaye Gessesse (Etiopía)
 Tomoloju, Ben (Nigeria)
 Tsodzo, Thompson (Zimbabue)
 Ukala, Ben (Nigeria)
 Vusizwe Players (Sudáfrica)
 Watene, Kennet (Kenia)
 Whaley, Andrew (Zimbabue)
 Williams, Magi Noninzi (Sudáfrica)
 Yerimah, Ahmed (Nigeria)
 Zirimu, Elvania Namukwaya (Uganda)

En *creole*:
 Asgarally, Azize (Isla Mauricio)
 Favory, Henri (Isla Mauricio)
 Virahswamy, Dev (Isla Mauricio)
 En *pidgin*:
 Menget, Jt. T. (Camerún)
 Muyinga, Victor (Camerún)
 Ngome, Epie (Camerún)

TEATRO FRANCO-AFRICANO
 Anta, Abdou (Senegal)
 Asseng, Protails (Camerún)
 Badian, Sydou (Malí)
 Bemba, Sylvain (Congo)
 Cissé, A.-T. (Guinea)
 Dabiré, Pierre (Burkina Faso)
 Dadié, Bernard (Costa de Marfil)
 Dia, Amadou Cissé (Senegal)
 Diabaté, Massa Makan (Malí)
 Diawara, Gaoussou (Mali)
 Efoui, Kossi (Malí)
 Fall, Marouba (Senegal)
 Genvrin, Emmanuel (Isla Reunión)
 Guingané, Jean-Pierre (Burkina Faso)
 Kodia, Noel-Ramatta (Congo)
 Koffi, Gabriel Ata (Costa de Marfil)
 Labou Tansi, Sony (Congo)
 Letembet-Ambily, Antoine (Congo)
 Menga, Guy (Congo)
 N'Dao, Cheik (Senegal)
 N'Debeka, Maxime (Congo)
 N'Tumb, Marthe Diur (Congo)
 Niane, Djibril Tamsir (Guinea)
 Oyôno-Mbia, Guillaume (Camerún)
 Pliya, Jean (Senegal)
 Rabémanajara, Jacques (Félicien)
 Rafenomanjato, Charlotte (Madagascar)
 Ravoaja, Suzane (Madagascar)
 Senghor, Leopold Sedar (Senegal)
 Tansi, Labou (Congo)
 Tchikaya, U'Tamsi (Congo)
 U'Tamsi, Félix Tchikaya (Congo)
 Werewere-Liking, Nicole (Camerún)

Zahidi (Costa de Marfil)
 Zaourou, Bernard Zadi (Costa de Marfil)
 Zinsou, Sényou Agbota (Togo)

TEATRO HISPANO-AFRICANO
 Ávila Laurel, Juan T. (Guinea Ecuatorial)
 Esono, Pancraccio (Guinea Ecuatorial)
 Morgades Besari, Trinidad (Guinea Ecuatorial)

TEATRO LUSO-AFRICANO
 Albuquerque, Orlando (Angola)
 Almeida, Julio de (Angola)
 Andrade, Costa (Angola)
 Baldaque, Fernando (Mozambique)
 Dambará, Kaoberdiano (Cabo Verde)
 Figueiredo, Jaime de (Cabo Verde)
 Francisco, António (Mozambique)

Fumane, Joao (Mozambique)
 Guerra, Enrique (Angola)
 Konde, Kwame (Cabo Verde)
 Lhongo's, Lindo (Mozambique)
 Mendes, Orlando (Mozambique)
 Reis, Fernando (Sao Tomé e Príncipe)
 Ribeiro, Alfonso (Mozambique)
 Santos Lima, Manuel dos (Angola)
 Silva, Carlos da (Mozambique)
 Van-Dúmem's, Domingos (Angola)

TEATRO EN OTRAS LENGUAS
 Baloyi, Obed, en shangaan (Sudáfrica)
 Ngugi wa Thiong'o en gikuyu (Kenia)
 Shabangu, Mncedisi, en isiSwati (Sudáfrica)
 Tesfai, Alemseged, en tigrinya (Eritrea)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABATI, REUBEN. "Femi Osofisan At 60".
http://www.guardiannewsngr.com/editorial_opinion/article02/180606
- ADAMS, ANNE V.; SUTHERLAND-ADDY, ESI eds. *The Legacy of Efua Sutherland. Pan-African Cultural Activism*. Oxfordshire (Reino Unido), Ayebia Clarke Publishing, Ltd., 2007.
- ADEKOYA, OLUSEGUN. "Sofola's Place in West African Women Writers Canon". *African Quarterly on the Arts*. 1996, vol. 1, núm. 3, p. 98-107.
- AMPKA, AWAM. *Theatre and Postcolonial Desires*. London and New York: Routledge, 2004.
- ASHCROFT, BILL, GARETH GRIFFITHS AND HELEN TIFFLIN. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London and New York: Routledge, 1998.
- BALME, CHRISTOPHER B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- BANHAM, MARTIN; HILL, ERROL; WOODYARD, GEORGE, eds. *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- BANHAM, MARTIN; GIBBS, JAMES; OSOFISAN, FEMI, eds. *African Theatre in Development*. Bloomington, In. and Johannesburg: Indiana University Press / Witwatersrand University Press, 1999.
- . *African Theatre: Playwrights and Politics*. Bloomington, In. and Johannesburg: Indiana University Press / Witwatersrand University Press, 2001.
- . *Theatre: African Women*. Oxford: James Currey Ltd, 2002.
- BARAKA, IMAMU AMIRI. *Raise, Race, Rays, Raze: Essays Since 1965*. New York: Random House, 1971.

- BARBER, KARIN; COLINS, JOHN; RICARD, ALAIN. *West African Popular Theatre*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- BARRIOS, OLGA. "Mujer, sexualidad y familia en las artes escénicas contemporáneas de África y de la diáspora africana". En Barrios, Olga; Foster, Frances Smith. *La familia en África y la diáspora africana: Estudio multidisciplinar/Family in Africa and the African Diaspora: A Multidisciplinary Approach*. Salamanca: Ediciones Almar, 2004. p. 115-57.
- . *The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa*. Valencia: Ediciones Universidad de Valencia, 2008.
- BHABHA, HOMI. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- BOAL, AUGUSTO. *The Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group, 1985.
- . *The Aesthetics of the Oppressed*. London & New York: Routledge, 2006.
- CHUKWUDI EZE, EMMANUEL, ed. *Postcolonial African Philosophy: A Critical Reader*. Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 1997.
- COLE, CATHERINE M. *Ghana's Concert Party Theatre*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- CONTEH-MORGAN, JOHN. *Theatre and Drama in Francophone Africa: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- CONTEH-MORGAN, JOHN; OLANIYAN, TEJUMOLA, eds. *African Drama and Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- CORNWALL, ANDREA, ed. *Readings in Gender in Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- DIAKHATÉ, OUSMANE. "Francophone Africa". En Rubin, Don; Diakhaté, Ousmane; EYOH, Hansel Ndumbe, eds. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Africa*. London y New York: Routledge, 2001. p. 20-25.
- DJOMEDA, HORTENSE Y. "Un vistazo sobre el teatro africano". *BWATO: Revista intercultural*, 2004, Tomo III, núm. 8, p. 79-89.
- . "Teatro anglófono". *BWATO: Revista intercultural*, Sept.-Dic., 2005, Tomo IV, núm. 12, p. 73-90.
- "EFUA SUTHERLAND". 2002. <http://www.kirjasto.sci.fi/efuasut.htm>
- "Efua Sutherland". <http://archive.lib.msu.edu/DMC/African%20Journals/pdfs/glendora%20review/vol1no3/graa001003003.txt>
- EYOH, HANSET NDUMBE, "Theatre and Community Education: The Africa Experience". *Africa Media Review*, 1987, vol. 1, núm. 3, p. 56-68.
- . "Anglophone Africa". Rubin, Don; Diahaté, Osumane; Eyoh, Hansel Ndumbe, eds. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Africa*. London and New York: Routledge, 1997. p. 25-29.
- ETHERTON, MICHAEL. *The Development of African Drama*. New York: Africana Publishing Company, 1982.
- FANON, FRANTZ. *The Wretched of the Earth*. New York: Ballantine Books, 1973.
- FREIRE, PAULO. *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Continuum, 1970.
- GAINOR, J. ELLEN, ed. *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama and Performance*. London and New York: Routledge, 1995.

- GILBERT, HELEN, ed. *(Post)Colonial Stages: Critical & Creative Views on Drama, Theatre and Performance*. London: Dangaroo Press, 1999.
- . *Postcolonial Plays: An Anthology*. London and New York: Routledge, 2001.
- GILBERT, HELEN; TOMPKINS, JOANNE. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London and New York: Routledge, 1996.
- HARDING, FRANCES, ed. *The Performance Arts in Africa: A Reader*. London and New York: Routledge, 2002.
- HUGGINGS, NATHAN IRVIN. *Harlem Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1971.
- KERR, DAVID. *African Popular Theatre. Studies in African Literature*. London: James Currey Ltd., 1995.
- KING, WOODIE. "Foreword," En KING, Woodie; MILNER, Ron, eds. *Black Drama Anthology*. New York: New American Library, 1986.
- KRUGER, LOREN. *The Drama of South Africa: Plays, Pageants and Publics since 1910*. London y New York: Routledge, 1999.
- JEYFO, BIODUN. *Modern African Drama*. London and New York: W. W. Norton & Co., 2002.
- LEWIS, BARBARA. "Ritual Reformulations: Barbara Ann Teer and the National Black Theatre of Harlem". En BEAN, Annemarie, ed. *A Sourcebook of African-American Performance*. London and New York: Routledge, 1999. p. 68-82.
- MBINGU, KENI. "A State of Siege: Repression and Cultural Emasculation in Kenya" *Philosophy and Social Action*, July-December 1991, vol. 17, núm. 3-4, p. 10-16.
- MCPHERON, WILLIAM. "Wole Soyinka" (Stanford University, 1998). <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/soyinka/>
- MDA, ZAKES. "South African Theatre in an Era of Reconciliation". En Harding, Frances, ed. *The Performance Arts in Africa: A Reader*. London and New York: Routledge, 2002. 279-89.
- MUKARONDA, NICHOLAS. "Making Sense Project: Promoting entrepreneurship by theatre & radio in Southern Africa". En BANHAM, Martin; GIBBS, James; OSOFISAN, Femi, eds. *African Theatre in Development*. Bloomington, In. and Johannesburg: Indiana University Press / Witwatersrand University Press, 1999. p. 181-190.
- NDIGIRIGI, GICHINGIRI. *Ngũgĩ Wa Thiong'o Drama and the Kamĩrĩĩthũ Popular Theater Experiment*. Trenton (New Jersey): Africa World Press, 2007.
- . "Kenyan Theatre after Kamĩrĩĩthũ" *The Drama Review (1988-)*, Summer 1999, vol. 43, núm. 2, p. 72-93
- NGŪGI WA THIONG'O. *Barrel of a Pen: Resistance to Repression in Neo-colonial Kenya*. Trenton (New Jersey): Africa World Press, 1983.
- . *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Oxford: Heinemann, 1986.
- . "The Language of African Literature". *The Postcolonial Studies Reader*, ed. Por Bill Ashcroft *et al.* London and New York: Routledge, 1999. p. 285-90.
- OLAGUN, MODUPE. Interview with Femi Osofisan. Ibadan, Nigeria, June 2006. <http://www.africantheatre.org/interviewf/html#1#1>
- OGUNBA, OYIN; IRELE, ABIOLA, eds. *Theatre in Africa*. Ibadan (Nigeria): Ibadan University Press, 1978.

- OLANIYAN, TEJUMOLA. *Scars of Conquest / Masks of Resistance: The Invention of Cultural Identities in African, African-American, and Caribbean Drama*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1995.
- OSOFISAN, FEMI. *The Nostalgic Drum: Essays on Literature, Drama and Culture*. Trenton (New Jersey): Africa World Press, 2001.
- PELTON, THEODORE. "Ngugi wa Thiong'o and the Politics of Language". *American Humanist Association*, March-April 1993. Gale Group, 2004. http://findarticles.com/p/articles/mi_m1374/is_n2_v53/ai_13566111/pg_2?tag=artBody;coll.
- PLASTOW, JANE; MARTIN BANHAM, JAMES GIBBS AND FEMI OSOFISAN, eds. *African Theatre: Women*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2002.
- RUBIN, DON; DIAHATÉ, OSUMANE; EYOH, HANSEL NDUMBRE, eds. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Africa*. London and New York: Routledge, 1997.
- RUBIN, DON. "African Theatre in a Global Context". *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Africa*. London and New York: Routledge, 1997. p. 14-16.
- SOYINKA, WOLE. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- . *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*. London: Methuen Publishing, 1993.
- SUTHERLAND-ADDY, ESL. "Drama in Her Life: Interview with Adeline Ama Buabeng". En BANHAM, Martin; GIBBS, James; OSOFISAN, Femi, eds. *Theatre: African Women*. Oxford: James Currey Ltd, 2002. p. 66-82.
- UPDIKE, JOHN. "Extended Performance: Saving the Republic of Aburiria". Review on the novel by Ngũgĩ, *Murogi wa Kagogo* (2004). *The New Yorker*, July 31, 2006. http://www.newyorker.com/archive/2006/07/31/060731crbo_books?currentPage=all