

DEL APARTHEID A LA DEMOCRACIA: EL TEATRO
COMO RESISTENCIA Y EFECTO CURATIVO
CONTRA LA VIOLENCIA RACIAL EN SUDÁFRICA¹²

OLGA BARRIOS

DESDE FINALES de los años 50, el teatro negro norteamericano primero y el teatro negro sudafricano a continuación surgieron con gran vigor en respuesta y como resistencia a unos sistemas opresivos de supremacía blanca que no reconocían los derechos civiles de las comunidades negras en ninguno de los dos países. El teatro reforzó las revueltas estudiantiles, marchas pacifistas y reivindicación de derechos que surgieron en los años 50 y 60 en Estados Unidos y en Sudáfrica. En Sudáfrica, sin embargo, el teatro negro –al que también puede denominarse teatro postcolonial¹³– apareció con mucha más fuerza en los años 70, paralelo al Movimiento de Concienciación Negra liderado por Stephen Biko. Como señalan Helen Gilbert y Joanne Tompkins, la literatura postcolonial, y más concretamente el género del teatro, se convierte en una expresión textual/cultural de resistencia al colonialismo¹⁴. Como defensa, resistencia y autoafirmación de una cultura africana contra la opresión y violencia racial sufrida por la mayoritaria comunidad negra de Sudáfrica, el teatro

12 Todas las citas que hayan sido tomadas de fuentes en inglés aparecerán traducidas al castellano por la autora de este ensayo.

13 El teatro negro sudafricano, como el afroamericano, está incluido igualmente dentro de la categoría de teatro postcolonial, entendiéndose dicho término, “no como un concepto temporal referido al momento en que finaliza la colonización de un país, sino como un enfrentamiento y contienda con los discursos, estructuras de poder y jerarquías sociales del colonialismo”. GILBERT, Helen y TOMPKINS, Joanne. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. New York and London: Routledge, 1996, p. 21.

14 *Op. cit.*, p. 2.

se convirtió en un género experimental en busca de una nueva estética lejos de patrones canónicos occidentales. Familiarizados, sin embargo, con las técnicas y teorías del teatro occidental y con las tradiciones orales africanas, los dramaturgos negros sudafricanos supieron extraer de ellas los componentes que más se ajustaban a su condición de oprimidos bajo un régimen de segregación racial. Las representaciones teatrales que surgieron en Sudáfrica a partir de los años 70, por un lado, estaban en línea con las teorías del director polaco Jerzy Grotowski y, abandonando en el mayor de los casos la tradición realista, mostraban un énfasis especial en la improvisación; por otro lado, en consonancia con las tradiciones africanas, incluían narraciones de historias (*storytelling*), música, canciones y danza, al tiempo que subrayaban la participación del público como parte esencial de dichas representaciones.

Refiriéndose a los escritores que surgieron y comenzaron a escribir a raíz de los trágicos incidentes y asesinato en masa de jóvenes a manos de las Fuerzas de Seguridad sudafricanas en 1976 en Soweto¹⁵, el crítico teatral Peter Larlham señala que desde entonces los "Poetas Negros se dedicaron a la causa de la Concienciación Negra", subrayando las características de ese nuevo tipo de escritura:

La identidad Negra y el orgullo Negro han sido introducidos en la lectura de poemas en las iglesias y salones de Soweto. La mayor parte de la poesía que se lee no ha sido publicada¹⁶. Está dirigida al público Negro, mostrando un énfasis fundamental en la participación del público. La participación está basada en el reconocimiento de unas experiencias comunes de sufrimiento e indignidad tanto por parte del

15 En 1976, los niños de las escuelas de Soweto (uno de los mayores guetos de población negra en Sudáfrica, a las afueras de Johannesburgo) se manifestaron en protesta por la insuficiente y baja calidad en la educación que estaban recibiendo, y contra la intención del Gobierno de imponer el afrikaans como lengua oficial en la enseñanza. La manifestación terminó con una masacre de más de 400 personas muertas a manos de las fuerzas de seguridad del Gobierno, la mayoría jóvenes y niños.

16 Las razones son obvias. Estos escritores corrían el riesgo de ser encarcelados por sus ideas en defensa de su dignidad y derechos anulados bajo el *apartheid*. Muchas de las publicaciones de las obras de teatro de estos años fueron publicadas en otros países como Inglaterra y Estados Unidos.

poeta como del espectador. La representación, además, constituye un desafío de los Negros sudafricanos al rechazo de un status quo [*sic*]. El intercambio improvisado con el público es una parte integral de la representación llevada a cabo por el poeta¹⁷.

Como puede observarse, la participación del público era parte integral de estas interpretaciones de poesía, algo que era parte fundamental de sus tradiciones africanas (*call and response*: llamada y respuesta), como opuesto a una tradición más individualista occidental. El público/comunidad negra, por tanto, se convirtió en el/la protagonista de estas representaciones poético-teatrales¹⁸. Y, aunque las obras poéticas y teatrales denunciaban una cruda, dolorosa e injusta realidad de violencia racial, no intentaban ser un reflejo *real* de la vida cotidiana. Al contrario, estas representaciones alternaban la crítica social con un elevado tono de esperanza, animando al público a continuar con la lucha por su libertad y transmitiendo la ideología de concienciación negra que ayudara a la comunidad negra a recuperar su identidad —su historia y su cultura—.

Hasta los últimos años del *apartheid*, el teatro fue, por tanto y fundamentalmente, una herramienta de combate para ayudar a la consecución de unos derechos básicos que le habían sido negados a la población negra. Y no es hasta los años de transición y llegada de la democracia con la elección de Nelson Mandela como presidente en 1994, cuando las obras de teatro comienzan a mostrar una preocupación más visible por las cuestiones de género en general y, más concretamente, por el problema de la violencia perpetrada contra la mujer negra por sus compañeros y/o esposos dentro del ámbito familiar, la violencia contra la mujer en la calle y la violencia en los centros de trabajo. Esta preocupación está presente en obras escritas tanto por dramaturgas como por dramaturgos negros en la Sudáfrica actual.

17 LARLHAM, Peter. *Black Theater, Dance, and Ritual in South Africa*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Publication, 1985, p. 19.

18 Es importante destacar que muchos de los escritores de estos años eran poetas y, cuando escribían obras de teatro, podía observarse la influencia poética y/o la inclusión de poemas en dichas obras.

ANTECEDENTES SOCIOPOLÍTICOS Y TENDENCIAS TEATRALES

Para poder comprender el nacimiento y expansión del teatro negro sudafricano, es fundamental conocer la situación sociopolítica en Sudáfrica durante los años del *apartheid* y el proceso de desarrollo y evolución de las tendencias teatrales durante esos años. Ante todo es importante destacar que la palabra *apartheid* en afrikaans¹⁹ significa *separación*. Este término fue adoptado para referirse al sistema político que gobernó Sudáfrica desde 1948 a 1994. Por *apartheid*, el Gobierno de Sudáfrica entendía segregación racial en lugares públicos (Ley de *Mixed Aménities*), segregación de barrios (Ley de Áreas de Grupos), prohibición de matrimonios interraciales (Ley de Inmoralidad), el establecimiento de *homelands* –territorios a los que un gran porcentaje de la población negra fue restringida–, y el empadronamiento de la población por grupo racial (Ley de Empadronamiento de la Población). La población sudafricana estaba clasificada como negros, *coloureds* (de color), indios y blancos, imponiendo la supremacía de los blancos sobre el resto. Además, las personas que no eran blancas estaban obligadas a llevar un documento parecido a un pasaporte (*passbook*) en el que se explicitaban las zonas específicas en las que podían trabajar y/o residir, no pudiendo viajar libremente de un lugar a otro del propio país. En 1990 Nelson Mandela, miembro del Congreso Nacional Africano (ANC) fue liberado después de haber permanecido en prisión más de veinte años y, en 1994, era elegido Presidente de Sudáfrica en las primeras elecciones no raciales.

Al examinar el desarrollo cultural, social y político de los años 70 y 80, no puede obviarse la importancia y repercusión que ejerció el factor de la independencia obtenida por un gran número de países africanos a partir de los años 50. Esta repercusión quedó claramente reflejada en las marchas pacifistas del reverendo Martin Luther King en

19 El afrikaans es el resultado de la combinación entre holandés y las lenguas nativas. En la actualidad hay once lenguas oficiales en Sudáfrica, entre ellas el inglés y el afrikaans. Durante los años del *apartheid*, las dos únicas lenguas oficiales eran el inglés y el afrikaans, aunque la comunidad negra utilizara también las lenguas vernáculas como xhosa, zulú o sotho para hablar entre ellos.

Estados Unidos y otras realizadas en Sudáfrica; manifestaciones estudiantiles y revueltas como consecuencia de la segregación racial, y los movimientos de liberación negra (como el de los *Black Panthers* y *Black Power*), y movimientos artísticos (*Black Arts* y *Black Theatre Movements*) en Estados Unidos entre los años 50 y 60, movimientos que defendían el orgullo negro (*Black Pride*) y tenían como lema *lo negro es bello* (*Black is Beautiful*). Estos movimientos tuvieron un tremendo impacto en todo el mundo, pero, de manera especial, en Sudáfrica, donde la población negra se sentía identificada con la comunidad negra estadounidense y con sus reivindicaciones²⁰. A partir de los años 60, también en Sudáfrica comienzan a hacerse más visibles las revueltas y marchas pacifistas, al tiempo que comienza a gestarse el Movimiento de Concienciación Negra (*Black Consciousness Movement* – BCM), liderado por Stephen Biko²¹, encarcelando por última vez en 1977 sin cargo alguno y muriendo a los pocos días en la cárcel a causa de los golpes brutales que recibió durante su confinamiento. La meta final del BCM era conseguir una sociedad basada en sistemas culturales africanos, y no en sistemas occidentales, puesto que vivían en territorio africano.

20 Stephen BIKO, en su libro *Escribo lo que me da la gana*, recordaba la importancia que ejercieron los ritmos del *soul* de la música afroamericana que habían tenido un gran éxito y repercusión en las comunidades negras del resto del mundo, porque podían entender el verdadero significado encerrado en dichos ritmos: "Dilo alto: soy negro y estoy orgulloso de ello". BIKO; Stephen. *Escribo lo que me da la gana*. Pasadena, California: Hope Publishing, 1989, p. 25. Pero Biko, además, subrayaba que lo que realmente había ejercido una influencia esencial en los movimientos artísticos y de liberación negra en Sudáfrica había sido la reciente independencia de los diferentes países africanos. Citado en MANGENA, Misibudi. *On Your Own: Evolution of Black Consciousness in South Africa/Azania*. Johannesburg: Skotáville, 1989, p. 54.

21 Nacido en 1946, Biko se convirtió en el primer presidente de *All-Black South African Students' Organisation* (Organización de Todos los Estudiantes Negros Sudafricanos) en 1968. La Organización y Convención del Pueblo negro que Biko también ayudó a crear, estaba al frente de la articulación de la filosofía emergente de la concienciación negra. Fue encarcelado varias veces, entre ellas en 1975, permaneciendo 137 días en prisión sin cargo alguno ni juicio. Después de las revueltas de los jóvenes de Soweto en 1976, fue arrestado y se le mantuvo en una celda incomunicado durante 101 días. A pesar de los numerosos arrestos que sufrió, nunca fue acusado de ningún delito.

El activista sudafricano Misibundi Mangena describe qué significaba para ellos el Movimiento de Concienciación Negra:

Entendíamos el Movimiento de Concienciación Negra como una nueva forma de vida, una actitud mental que capacitaría a los Negros para deshacerse de complejos de inferioridad derivados del hecho de vivir en un país racista que los había embrutecido durante siglos. Era un marco mental a través del cual los Negros rechazarían todos los sistemas de valores que les hacían extranjeros en su país de nacimiento. Se defendía que la liberación psicológica era un componente importante en el proceso de liberación física. De esta manera, si se utilizaban nuestros nombres africanos que estaban escondidos y podían arrojar luz, se convertían en el orgullo del momento²².

Al igual que el Movimiento de Poder Negro (*Black Power Movement*) en Estados Unidos, el BCM pretendía la autodeterminación de la población negra y proclamaba el orgullo negro y afirmación de los valores incluidos en las tradiciones africanas. En palabras de Biko, este Movimiento tenía como objetivo final crear "una sociedad abierta, un hombre, un voto, sin referencia alguna a su color"²³. La

22 MANGENA, *op. cit.*, p. 12.

23 Citado en MILLARD, Arnold, ed. *Steve Biko: Black Consciousness in South Africa*. New York: Random House, 1978, p. 42.

24 Al igual que el movimiento de los *Black Panthers* en Estados Unidos, el BCM adoptó la metodología del pedagogo brasileño de la liberación Paulo Freire, quien aseguraba que su "visión de la alfabetización [libal] más allá del mero *ba, be, bi, bo, bu*, porque implica una comprensión crítica de la realidad social, política y económica en la que está el alfabetizado". Añadía además:

A las clases dominantes no les gusta la práctica de una opción orientada hacia la liberación de las clases dominadas. Ésta es mi opción: un trabajo educativo, cuyos límites reconozco, que se dirige hacia la transformación de la sociedad en favor de las clases dominadas... No puede cambiarse el sistema educativo si no se transforma el sistema global de la sociedad. Se pueden introducir reformas, pero no cambios radicales. Sería una ingenuidad de grupos revolucionarios.

"Paulo Freire, el 'pedagogo de la liberación', muere en Sao Paolo a los 75 años" *El País* (3 de mayo de 1997), Sociedad, p. 22. Para más información sobre Paulo Freire y sus teorías pueden verse sus libros *La educación como práctica de la libertad*, *Educación y cambio*, *Acción cultural para la libertad* y *La pedagogía del oprimido*, entre otros.

filosofía y métodos educacionales del BCM²⁴ ofrecían esperanza a la población negra, algo que sólo podía conseguirse mediante el trabajo de concienciación entre ellos²⁵.

Fue precisamente el BCM el que contribuyó a la formación de numerosos grupos de teatro a principios de los años 70²⁶. Esperanza y celebración de la negritud, junto con el desarrollo de una concienciación negra del público, y el protagonismo otorgado a este último, se convirtieron en los elementos esenciales de una estética teatral nueva que rechazaba los dictados del canon occidental. Los artistas negros sudafricanos hablaban de una estética de concienciación negra y del *teatro de los desposeídos*. Aunque el BCM fue prohibido en 1977, otra organización creada en 1978 (Azanian People's Organization – AZAPO) heredó y continuó en la misma línea del Movimiento anterior. Los exponentes más claros de compromiso con esta ideología fueron los poetas y dramaturgos Matsemela Manaka²⁷ y Maishe Maponya. Manaka explicaba este nuevo tipo de teatro que ellos estaban creando:

Nuestro teatro está aquí para buscar la verdad sobre la historia de los desposeídos y ver cómo se puede obtener la libertad. Nuestras ideas creativas se centrarán siempre en la vida de nuestro pueblo, como se ve en nuestras propias vidas –y, obviamente, la política de este país no puede ignorarse porque constituye parte de nuestras vidas–. Nuestro pueblo está dedicado completamente a la lucha de liberación –la liberación de la mente y la liberación del ser²⁸–.

Maponya, por otro lado, apoyaba la concepción del teatro de Manaka al decir que su teatro era, al igual que la historia, el "teatro de los desposeídos". Y en línea con el dramaturgo y director alemán Bertolt Brecht, que defendía

25 BIKO, *op. cit.*, p. 115.

26 Grupos tales como Theatre Council of Natal (TECON), fundado en 1969 y suprimido en 1979; People's Experimental Theatre (PET), fundado en 1973 en la localidad india de Lenasia, fuera de Johannesburgo, que terminó con el asesinato del autor de *Shanti*, representada por el grupo; o Workshop '71, cuyos miembros decidieron permanecer en el extranjero después de una gira, debido a la continua persecución sufrida a manos de las Fuerzas de Seguridad del Gobierno sudafricano.

27 Manaka murió muy joven en accidente de automóvil en 1997.

28 Citado en LARLHAM, *op. cit.*, p. 86.

el teatro como herramienta didáctica, Manaka añadía: "El teatro educa e ilumina –en este caso refuerza la concienciación negra"²⁹. El papel activo del artista tiene un lugar muy importante en las sociedades africanas; el teatro conlleva una función social. Y los dramaturgos de concienciación negra estaban influidos igualmente por "el dinamismo didáctico presente en la interpretación de poesía oral al igual que en la interacción entre poeta/actor y público"³⁰. Por otro lado, los símbolos son fundamentales dentro de las culturas africanas, como asegura el escritor sudafricano Mazisi Kunene: "el símbolo es la representación de la actitud de la comunidad y, de hecho, es el camino más fácil para la expresión comunal ya que conlleva un significado comunal"³⁰. Y Kunene subraya, además, que las interpretaciones de poesía en la comunidad zulú tenían lugar a menudo en un espacio abierto en el que el público siempre podía participar³¹. Por tanto, arte, artista y comunidad/público estaban íntimamente unidos.

En la misma línea que Kunene, Manaka observa que el artista africano³¹ debe ser un artista comprometido y responsable en la creación de un arte funcional; y considera que dicho artista "no está simplemente creando arte sino que es también parte de ese arte; ya que para él, el arte es una extensión de sí mismo"³⁴. Este mismo dramaturgo señala que el BCM ocupó un papel esencial en el desarrollo conceptual del arte africano, a través del cual se le reveló al artista su situación sociopolítica y, de esta manera, consiguió una concienciación que antes no tenía. Por ello, Manaka cree que los movimientos artísticos están

29 *Ibid.*, p. 90.

30 ORKIN, Martin. *Drama and the South African State*. Manchester: Manchester University Press, 1991, p. 155.

31 DUERDEN, Dennis y PIETERSE, Cosmo. (eds.). *African Writers Talking: A Collection of Radio Interviews*. New York: Africana Publishing, 1972, p. 89.

32 KUNENE, Mazisi. *Anthem of the Decades: A Zulu Epic*. London: Heinemann, 1981, p. xxxi.

33 Los dramaturgos Maponya y Manaka, como muchos otros artistas negros de esta época, se refieren a la población negra sudafricana como *africanos* para diferenciarse de la población blanca y del Gobierno de supremacía blanca occidental, y para reivindicar una cultura diferente a la occidental.

generalmente delineados por movimientos o sucesos políticos, como ocurrió con el BCM y el arte que nació de él³⁵. Además, considera que el arte que surgió durante el *apartheid* se convirtió en una herramienta de liberación para los africanos, a quienes él denomina, como se vio anteriormente, *los desposeídos*. El teatro de los *desposeídos* de estos años, según el crítico teatral sudafricano Ian Steadman, era "un drama que [promovía] en términos positivos y con gran fuerza la dignidad y el potencial del pueblo negro, y lo [hacía] declarando la independencia del pueblo negro"³⁶. Estas imágenes positivas y de esperanza –curativas– están presentes en todas las obras teatrales escritas durante estos años.

Sin embargo, aparte de la gran influencia ejercida por las tradiciones africanas en al creación de este teatro, no pueden olvidarse los nombres y el trabajo de importantes dramaturgos y directores occidentales que también han dejado su marca en la creación del mismo. Artistas como Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Samuel Becket, Peter Brook, Jerzy Grotowski y Erwin Piscator, al igual que el trabajo del director brasileño Augusto Boal, quienes han contribuido de manera esencial en el desarrollo conceptual de las teorías y del teatro occidental del siglo xx. Artaud, Brecht y Grotowski, especialmente, han sido los dramaturgos y directores que mayor influencia ejercieron en la creación del nuevo teatro negro sudafricano de los años 60, 70 y 80³⁷.

El filósofo Herbert Marcuse en los años 70 y, con anterioridad, Antonin Artaud habían defendido la liberación de los sentidos en la sociedad y en el arte, ya que los consideraban aprisionados por la civilización occidental gobernada por la razón y el habla. Posteriormente, Augusto Boal

34 MANAKA, Matsemela. *Echoes of African Art: A Century of Art in South Africa*. Johannesburg: Skotaville, 1987, pp. 9-10.

35 MANAKA, *op. cit.*, p. 16.

36 STEADMAN, Ian. "Alternative Theatre: Fifty Years of Performance in Johannesburg". En *Literature and Society in South Africa*. WAITE, Landeg y COUZENS, Tim, eds., Johannesburg: Maskew Miller Longman, 1984.

37 Sin embargo, no puede pasarse por alto que estos escritores buscaron igualmente inspiración para sus obras en otras culturas: danzas de Bali (Artaud), la ópera de Beijing (Brecht) y el teatro Noh japonés y las danzas Kathakali de la India (Grotowski).

proponía el teatro como un arma política efectiva para la liberación de pueblos oprimidos. Boal estuvo igualmente influido por las teorías de Brecht, y en su libro *Theatre of the Oppressed* aseguraba que el teatro "es un ensayo para la revolución... El espectador ya no delega el poder sobre los personajes para que piensen o actúen en su lugar. El espectador se libera: piensa y actúa por sí mismo. El teatro es acción"³⁸. En la misma línea, la concepción del teatro épico de Brecht, también le concede el mismo protagonismo/papel activo al público para lo cual introdujo el efecto de *distanciamiento* o *extrañamiento*, alejándose así de la búsqueda de empatía entre personaje y espectador defendida por Aristóteles y posteriormente por Konstantin S. Stanislavski —más orientadas hacia el estilo realista predominante en el teatro occidental—. Por último, Grotowski añadía nuevos conceptos teatrales que podían contribuir a un desarrollo más amplio de las técnicas de interpretación, expresadas en su libro *Towards a Poor Theatre* (*Hacia un teatro pobre*). El énfasis que Grotowski colocaba en las destrezas interpretativas de los actores se acercaba a las representaciones encontradas en las tradiciones orales africanas, en las que el gesto, la canción y el movimiento son indispensables en los actores/intérpretes. Grotowski aseguraba, en su definición de *teatro pobre*, que el teatro "puede existir sin maquillaje, sin vestuario ni escenografía, sin escenario, sin iluminación ni sonido, etc. [Pero] no puede existir sin la relación del actor-espectador de comunión perceptiva, directa y 'en vivo'". Además, Grotowski consideraba que el teatro es un lugar de provocación en el que los actores, al utilizar sus papeles como trampolín, examinan lo que subyace bajo las máscaras que llevan puestas a diario, la esencia interior de su personalidad³⁹.

Aparte de reconocer la influencia occidental de los autores mencionados, los dramaturgos negros sudafricanos también reconocían y aclamaban la importancia de las filosofías y pensamiento de escritores africanos del pasado. Por otro lado, hay que subrayar la importancia de los

38 BOAL, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group, 1985, pp. 119, 155.

39 GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. New York: Simon and Schuster, 1968, pp. 16, 19, 21.

musicales africanos que aparecieron a finales de los años 50 con *King Kong: An African Jazz Opera* (libreto y música de Harry Bloom y Pat Williams, respectivamente, 1959), que dio a conocer a la cantante sudafricana Miriam Makeba, conocida internacionalmente. Este musical dio pie a una importante tradición que fue continuada especialmente por el dramaturgo Gibson Kente⁴⁰, en cuyas obras de teatro la música era el elemento esencial. Estos musicales también tuvieron influencia en el resto de los dramaturgos, cuyas obras siempre incluían alguna canción y/o música. Y, como señalan Gilbert y Tompkins, "el uso mismo de la canción es un discurso 'alternativo' y significativo cultural que ha actuado como uno de los pocos medios posibles de resistencia política para los negros sudafricanos"⁴¹. Aparte de los musicales, no puede obviarse la también importante influencia del teatro de Alan Paton y, especialmente, de Athol Fugard. Fugard se convirtió en una fuente de inspiración para nuevos dramaturgos y grupos de teatro negros, escribiendo dos obras en colaboración con los actores negros Winston Ntshona y John Kani: *The Island* (1973) y *Sizwe Bansi Is Dead* (1974). Fugard, al igual que muchos dramaturgos negros del movimiento de concienciación negra, también seguía de cerca las teorías de Grotowski.

Otro escritor negro sudafricano que ejerció una influencia importante en el teatro negro de los años 70 y 80 fue Credo Mntwa, especialmente reconocido por el grupo de teatro Workshop '71. La obra *uNosilimela* (1974) de Mntwa fue un hito en el desarrollo del teatro negro sudafricano. Antes de escribir esta obra, Mntwa había realizado una extensa investigación sobre las tradiciones culturales africanas y planteaba el uso de la tradición como fuente de inspiración para el nuevo teatro. En concreto,

40 Gibson Kente ha sido considerado el dramaturgo negro sudafricano más popular durante los años 70. El también escritor negro sudafricano Duma Ndlovu ha afirmado que Kente ha sido considerado el "padre del teatro en Sudáfrica". NDLOVU, Duma, ed. *Woza Afrika! An Anthology of South African Plays*. New York: George Braziller, 1986, p. xx. Entre las obras teatrales de Kente, pueden destacarse *I Believe* y *How Long* (1973) —la última fue prohibida enseguida—. Y otra obra suya de gran éxito, *Too Late* (1975), también fue prohibida pocos meses después de su estreno.

41 GIBLERT y TOMPKINS, *op. cit.*, p. 184.

refiriéndose a un elemento esencial dentro de estas culturas, el componente de *call and response* (llamada y respuesta), explicaba cómo surgió:

los actores no HABLABAN sino que más bien cantaban sus parlamentos como lo hacen los Blancos en sus óperas, y esto es por lo que se encuentra en las canciones africanas que el primer verso es una pregunta y el segundo una respuesta a esa pregunta. CANTAR para los africanos era la forma de expresión más solemne y sagrada. Las canciones comentaban sobre una realidad social [por ejemplo, cómo dar a luz a un bebé, cómo cocinar ciertas hierbas medicinales, o simplemente ofreciendo consejo, etc.]⁴².

Mutwa añadía que en la África antigua el teatro tenía una importante función social y didáctica y que el arte, la cultura y la religión eran completamente inseparables. El mismo escritor criticaba la religión cristiana que les había sido impuesta por destruir las religiones africanas nativas, y, como consecuencia, había destruido también su arte y su cultura. También defendía el teatro como un arte sacro (similar a la idea de Grotowski sobre la interpretación) porque a los actores en la antigua África se les consideraba sagrados⁴³.

Por otro lado, el crítico teatral Mineke Schipper subraya la conexión que existe entre literatura de la tradición oral y teatro, ya que la literatura oral recrea pausas, gestos, sentimientos, entonaciones y hay una reacción recíproca entre actores y público, todo lo cual es "inherente al teatro". En palabras de Schipper, la interpretación africana de la literatura oral es un "evento total" en el que la gente presente toma parte, bien dando palmadas o creando música, o narrando⁴⁴. *Storytelling* (narrar historias/contar cuentos) es una parte esencial dentro de las tradiciones orales africanas, algo que también adoptaron los actores de estos años para narrar/contar sus experiencias personales de supervivencia en Sudáfrica. Y la música, como la danza,

42 MUTWA, Credo. "Umlinganiso, The Living Imitation". *S'ketsb* (Summer 1973), pp. 30-32, 31.

43 MUTWA, *op. cit.*, pp. 31-32.

44 SCHIPPER, Mineke. *Theatre and Society in Africa*. Johannesburg: Ravan Press, 1982, pp. 7, 10, 12.

fue también adoptada como parte integrante de sus obras⁴⁵.

LA REPRESENTACIÓN TEATRAL COMO RESISTENCIA Y COMO EFECTO CURATIVO

El teatro negro sudafricano surgido en los años 60, 70 y 80 utiliza tanto forma como contenido para protestar, combatir y resistir al imperialismo y régimen de supremacía blanco sudafricano. El hibridismo⁴⁶ de formas occidentales y africanas ofrece como resultado un teatro genuino adaptado a las necesidades de la realidad sudafricana existente durante el *apartheid*. La mayor parte de los dramaturgos y dramaturgas se alejan del estilo realista lineal⁴⁷ predominante en la cultura occidental para ofrecer en gran parte de los casos la presentación de unos personajes que narran sus historias en un escenario desnudo. Ninguna obra ignora, sin embargo, la cruel e injusta realidad que les rodea; pero normalmente, aunque se denuncia la opresión a la que están sometidos, los personajes que aparecen en estas obras son batalladores y no renuncian a la lucha por la libertad, animando simultáneamente al público a continuar con ella. Las canciones, la danza, el humor y/o la rabia muestran la resistencia a la sumisión y a la violencia presente en cada minuto de sus vidas. Hay que destacar que un gran número de dramaturgos, actores y directores sufrieron persecución y/o encarcelamiento por la temática presentada en sus obras. Debido a la censura, persecución y/o cierre de locales donde se presentaban estas obras, muchos de estos artistas creaban sus obras mediante

45 La música y la danza tenían lugar normalmente para celebrar ocasiones especiales dentro de una comunidad dentro de las tradiciones africanas.

46 Para las recientes teorías postcoloniales sobre hibridismo pueden consultarse los diferentes estudios realizados por Homi K. BHABHA, entre ellos *The Location of Culture* (1994), y la obra de Robert J. C. YOUNG, *Colonial Desire: Hybridity, Theory, Culture and Race*. (1996), entre otros.

47 Hay especialmente dos dramaturgos que en la mayor parte de sus obras han optado por el estilo realista cercano al occidental -Zakes Mda y Fatima Dike-, aunque siempre con tintes del teatro del absurdo o sin olvidar incluir elementos tradicionales africanos.

improvisación, memorizando la obra creada sin transcribirla en un texto escrito que pudiera ser confiscado, censurado y/o sirviera de prueba contra ellos para su posterior encarcelamiento.

Temática de las representaciones teatrales

La temática sobre la violencia racial planteada en estas obras no es otra que la experiencia personal vivida por los miembros de la población negra. Quizás el tema que más se repita en un gran número de obras sea el *encarcelamiento y violencia sufrida a manos de la Policía* fuera y dentro de los centros penitenciarios. Entre las obras que reflejan esta temática están *Survival (Supervivencia)* (1976), del grupo Workshop '71, obra creada en un esfuerzo colectivo que presenta a cuatro presos cada uno de los cuales va narrando su vida, su historia personal con la que el público se siente identificado. *The Island (La isla)* (1973), obra de Athol Fugard creada en colaboración con John Kani y Winston Ntshona; también presenta una secuencia en la vida de dos presos en Robben Island⁴⁸, mientras se preparan para realizar una representación teatral de *Antígona* para los presos de la cárcel. La obra de Maishe Maponya, *Gangsters* (1984), una representación del encarcelamiento, tortura y final asesinato mientras permanecía en prisión del poeta Rasechaba, está basada en la vida y muerte de Stephen Biko. La obra deja claro que pueden haber asesinado al poeta pero él seguirá vivo a través de los poemas que la gente seguirá recitando. *Gangsters* igualmente presenta el tema de la censura. Un oficial de policía que interroga al poeta Rasechaba le pregunta sobre los poemas que recita porque, al hacerlo, "la gente comienza a gritar y levantar sus puños en el aire"⁴⁹. La obra además muestra que los artistas tienen una responsabilidad y un compromiso con su pueblo para conseguir su liberación.

48 Robben Island, en el Océano Atlántico, al lado de Ciudad del Cabo, era la prisión de máxima seguridad donde los prisioneros políticos negros eran confinados. En dicha prisión estuvo encarcelado Nelson Mandela.

49 MAPONYA, Maishe. *Gangsters*. In *Woza Afrika!*, op. cit., p. 63.

Otro tema que aparece repetidamente en estas obras es la denuncia de *sentirse extranjeros en su propio país*, ya que, excepto los blancos, el resto de la población sudafricana debía llevar un *passbook* (pasaporte)⁵⁰ que indicaba el lugar y fecha de nacimiento, las zonas en las que podía permanecer, qué tipo de trabajo estaba autorizado a realizar, etc. La obra que utiliza éste como tema es *Sizwe Bansi Is Dead (Sizwe Bansi está muerto)* (1974), de Athol Fugard, una sátira interpretada magistralmente por Ntshona y Kani. En ella, uno de los dos personajes ha encontrado un *passbook* de una persona que ha encontrado muerta y, tras largos debates con su compañero, al final decidirá adoptar la identidad del muerto porque ello le proporcionará ciertos beneficios. Igualmente, aunque no se centra exclusivamente sobre él, también se trata este tema en la obra satírica de Percy, *Bopha! (¡Arréstalo!)* (mediados de 1980), sobre un policía negro centrado exclusivamente en su trabajo, su hijo —un estudiante radical— y su hermano, quien no tiene su *passbook* en regla para residir en Johannesburgo. La obra se centra, además, en el tema de los policías negros que han absorbido el sistema blanco del *apartheid* y arrestan a miembros de su propia comunidad. El policía negro era normalmente considerado un traidor a la causa de la liberación negra.

La *explotación de los mineros y la separación forzosa de sus familias* es un tema que se repite también en varias obras. *The Hungry Earth (La tierra hambrienta)* (1978), de Maponya y Egoli: *City of Gold (Egoli-Johanesburgo: La ciudad del oro)* (1978), de Manaka, sobre los hombres que trabajaban en las minas; y la obra de Mbongeni Ngema *Asinamali!* (1985) (*No tenemos dinero y no podemos pagar el alquiler*), obra que adoptó el título del eslogan tomado por los manifestantes de una huelga que tuvo lugar en Lamontville en 1983. El líder de la huelga que había diseñado el eslogan, Msizi Dube, fue asesinado. Esta obra presenta a los cuatro actores que interpretan sus papeles como si fue-

50 En 1960, en el suburbio negro de Sharpeville, fuera de Johannesburgo, 69 personas que habían estado protestando pacíficamente contra el uso de *passbooks* fueron asesinadas por fuerzas del de seguridad del Gobierno. El *passbook* era considerado como el símbolo de mayor opresión en Sudáfrica.

ran máquinas, desprovistos de cualquier rasgo de humanidad, para mostrar los efectos destructivos del *apartheid* en estos trabajadores. *Egoli*, por otro lado, presenta a dos mineros inmigrantes que han logrado escapar de prisión y narran sus miedos y sus sueños de libertad. Tanto *Egoli* como *The Hungry Earth* muestran igualmente las penalidades a las que se ven sometidos en sus trabajos y a la forzada separación de sus esposas e hijos. Hay otra obra de Fatima Dike, *The First South African (El primer sudafricano)* (1977), que igualmente narra la forzada separación entre una madre y su hijo porque el hijo es *coloured* (de color) y ella negra y, de acuerdo con las absurdas Leyes de Áreas de Grupos y de Empadronamiento de la Población, que exigían la separación de la población por el color de su piel, no podían residir en el mismo distrito. Esta obra, además, cuestiona la identidad de un sudafricano: ¿qué/quién es un sudafricano? —ya que el mestizo/mulato, teniendo en cuenta la historia de una sociedad sudafricana multicultural, debería ser realmente el primer sudafricano auténtico—.

Las obras a menudo denuncian la tragedia y lo absurdo de las leyes de segregación racial, como la obra de Dike que acabo de mencionar o la obra de Fugard, *Statements after an Arrest under the Immorality Act (Declaraciones después de un arresto con arreglo a la Ley de Inmoralidad)* (1974). Esta última presenta la relación de dos amantes, una mujer blanca y un hombre negro que conciertan sus encuentros clandestinos en la noche hasta que finalmente son descubiertos por la Policía. Quizás una de las obras que más explícitamente presenta en un escenario la violencia contra la intimidad a la que se veía sometida la población sudafricana, ya que cuando estos amantes son descubiertos están desnudos y sus cuerpos son enfocados una y otra vez por las linternas de la Policía, mostrando la vulnerabilidad de dichas personas y la violación de su intimidad.

Otro tipo de temática reflejada en las obras de estos años es la denuncia de una lengua impuesta (inglés y/o afrikaans) y la hipocresía de la religión cristiana, también impuesta sobre las nativas africanas, demostrando que tanto el idioma como la religión han sesgado la identidad

de un pueblo, borrando cualquier trazo de identidad cultural. Las obras que presentan estos temas son *Have You Seen Zandile? (¿Ha visto usted a Zandile?)* (1988), de Gina Mhlophe, y *Woza Albert! (¿Levántate, Albert!)*⁵¹ (1980), de Mbongeni Ngema, Percy Mtwa y Barney Simon. En la obra de Mhlophe, una niña de 8 años jugando con las flores del jardín deja entender al público que los maestros blancos, ante el desconocimiento de los nombres africanos y el esfuerzo que implicaría aprenderlos, les otorgaban nombres europeos —otro ejemplo más de la usurpación de identidad—. Y, *Woza Albert!* es una sátira contra la religión cristiana, en la que se presenta la llegada de Morena (el Salvador) a Sudáfrica, quien sufre persecución y encarcelamiento como la mayoría del pueblo negro pero que acaba resucitando y, con él, intentan resucitar a todos los héroes negros muertos por el régimen del *apartheid*, entre ellos Albert Luthuli.

Casi todas las obras de dramaturgos negros denuncian unas normas que atentan contra la integridad y dignidad del pueblo negro, más que centrarse en los efectos psicológicos ocasionados por el régimen del *apartheid*. Sin embargo, el dramaturgo blanco sudafricano Ahtol Fugard en sus obras, especialmente en *The Blood Knot (Lazo de sangre)* (1967) y en *Master Harold and the Boys (El Señor Harold y los muchachos)* (1982), subraya el daño psíquico que el *apartheid* ha producido en las relaciones entre blancos y negros. En la primera obra, Fugard confronta a dos hermanos, uno negro y otro de piel más clara; y en la segunda, confronta a un adolescente blanco y dos camareeros negros a los que conoce desde pequeño. En ambos casos, se ve cómo tanto unos y otros han asimilado los prejuicios y presunción de poder de blancos sobre negros, mostrando cómo la violencia racial desencadenada por el

51 El nombre de Albert se refiere a Albert Luthuli, un jefe zulú, instrumental en la organización de la Campaña de 1952, una cruzada de derechos civiles en la que miles de negros se manifestaron contra el *apartheid*. El mismo año, Luthuli se convirtió en presidente-general del ANC. Fue arrestado en 1956 y liberado al año siguiente, pero en 1959 fue confinado en una pequeña granja con arreglo a la Ley de Supresión del Comunismo, que le prohibía asistir a reuniones, escribir artículos y ser citado. Obtuvo el Premio Nobel de la Paz en 1960 y su autobiografía, *Let My People Go*, fue publicada en 1962 en el extranjero. Murió en 1967.

Gobierno de esos años era asimilada por las dos comunidades. La obra de Manaka, *Egoli*, por otro lado, refleja la destrucción que, a consecuencia del *apartheid*, está causando a sí mismo el pueblo negro, ya que hay problemas de alcoholismo, de malos tratos y violación a sus mujeres, etc., por lo que Manaka coloca esta imagen como un espejo delante del público para que éste sea consciente, repare en ese daño y tome medidas para detener su auto-destrucción.

Técnicas teatrales

Al igual que los temas, las técnicas utilizadas son también un claro exponente de resistencia a la imposición de una estética artística occidental. Como se ha observado anteriormente, los dramaturgos de estos años se alejan del estilo realista prominente en las obras occidentales, combinando elementos tradicionales africanos y occidentales. En la mayor parte de las obras los componentes simbólicos son fundamentales y quedan reflejados en obras como *Egoli* (nombre que se refiere a la ciudad de Johannesburgo), cuyo título simboliza el encarcelamiento, pesadillas y tierra hambrienta que está engullendo no sólo a negros sino también a blancos. En la mayoría de los casos las obras fueron creadas mediante improvisación en un trabajo colectivo de actores y director (*Survival*, de Workshop '71, *The Island* y *Sizwe Bansi Is Dead*, de Fugard; *Asinamali*, de Ngema; *Have You Seen Zandile?*, de Mhlophe; *Woza Albert!*, de Ngema, Mtwá y Simon, y *Wathint' Abafazi*, *Wathin' Imbokotho* (*Golpear a una mujer es como golpear a una piedra*)⁵² (1986), y, en casi todas las obras mencionadas no existe una trama lineal, sino más bien fragmentos —a veces monólogos— que van intercambiando dos o tres actores para contarnos su historia; otras veces se utiliza el *flash*

52 Única obra creada, interpretada y dirigida por mujeres: Phyllis Klotz, Thobeka Maqutyana, Nomvula Qosha Xolani September, Poppy Tsira e Itumeleng Wa-Lehulere. El título de esta obra fue tomado de un eslogan asociado con la marcha llevada a cabo por mujeres sudafricanas en protesta por la ley que obligaba a llevar *passbooks* a las mujeres negras en Sudáfrica. Ésta fue una de las mayores concentraciones de mujeres en la historia de Sudáfrica.

back, que también rompe con la narrativa lineal, o se introducen canciones y/o danza.

El *escenario desnudo* con poco *atrezzo* (quizás un chal, una nariz de payaso, unas gafas, una peluca o una silla) sirven para subrayar la importancia de la destreza necesaria de los actores al poder interpretar estas obras. La *habilidad en la interpretación* es esencial en el teatro de estos dramaturgos, muy en línea con las teorías de Grotowski y con las tradiciones orales africanas. El crítico teatral sudafricano David Coplan observó que los actores negros sudafricanos en los años 70 y 80 mostraban

el estilo vigoroso, enormemente gestual y retóricamente dominante de la presentación tomada de la tradición oral y de la narración coreográfica. El conflicto emocional y dramático [eran] expresados más a menudo mediante la calidad vocal y el movimiento físico que mediante el diálogo o la afectación psicológicamente intensa o la acción naturalista⁵³.

En casi todas las obras cada actor o actriz representa a múltiples personajes, debiendo tener un especial dominio de las técnicas de interpretación para cambiar rápidamente de papel. El cuerpo y el movimiento se convierten, por tanto, en parte fundamental de estas representaciones teatrales. De acuerdo con Gilbert y Tompkins, el *cuerpo del actor* "es el símbolo físico más importante" por su capacidad para ofrecer múltiples y complejos significados⁵⁴. Estas autoras, además, consideran que el "cuerpo postcolonial" rompe con el espacio constreñido y se convierte "en el sitio en el que inscribir la resistencia [al colonialismo]", al igual que el escenario postcolonial "ofrece la oportunidad de recuperar el cuerpo del sujeto colonizado —especialmente cuando ha sido considerado incompleto—"⁵⁵. En muchos

53 COPLAN, David B. *In Township Tonight: South Africa's Black City Music*. London: Longman, 1985, p. 214.

54 GILBERT y TOMPKINS, *op. cit.*, p. 203.

55 *Ibid.*, pp. 204-205. GILBERT y TOMPKINS hacen referencia también a los cuerpos mutilados que pueden aparecer en escena y dichas representaciones, en el caso concreto de Sudáfrica, simbolizan de manera física "las injusticias de un sistema basado en la desigualdad racial". Un ejemplo claro es la obra de Zakes Mda, *We Shall Sing for the Fatherland* (1979), en la que a uno de los dos personajes que viven en un parque (antiguos combatientes en las "Guerras de la Libertad" (probablemente

casos, el cuerpo puede sufrir una transformación, por ejemplo, mediante la danza.

La danza es uno de los elementos que forman parte integral de muchas de las obras de estos años, elemento tomado, como se vio antes, de las tradiciones culturales africanas. La danza actúa como lo hace un primer plano en el cine, en el sentido que llama la atención del espectador sobre el cuerpo del intérprete. La danza, además, puede funcionar como componente de *extrañamiento* o *alienación* en el sentido brechtiano para interrumpir la acción e impedir la empatía con los personajes. Al mismo tiempo también la danza puede actuar como símbolo de resistencia, como símbolo del poder adquirido por los personajes oprimidos, "especialmente cuando sus intentos por expresarse verbalmente han sido comprimidos por la imposición de una lengua extraña"⁵⁶. Un ejemplo claro de danza dentro de una de estas obras es *The Hungry Earth* de Maponya, en la que se representa la danza con botas de goma (*gumboot dance*), originariamente creada por los mineros negros, en protesta por las leyes que exigían llevar *passbooks*. La danza, por tanto, surge como un sitio de lucha al "producir y representar una identidad cultural e individual"⁵⁷.

Al igual que la danza, y también tomado de las tradiciones africanas, la música juega un papel fundamental en el teatro negro sudafricano. Cuando no es una banda de música formada por dos actores que, sin instrumento alguno, logran imitar los instrumentos de una banda completa (como en el caso de *Bobpa!*), son las canciones que siempre están presentes y, curiosamente, cantadas habitualmente en una lengua nativa (xhosa, zulú o sotho). Refiriéndose concretamente a las canciones integradas en *Survival*, Michael Etherton observa que éstas "comentan sobre las acciones de los personajes y resumen el ánimo de un momento concreto. Tienen el efecto de distanciar al público de la acción al tiempo que lo arrastran hacia las

varias batallas contra Angola o Namibia) se le ha amputado una pierna que, después de muerto, vuelve a recuperar (*Ibid.*, pp. 222-223).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 240.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 242.

emociones expresadas en la obra"⁵⁸. La observación de Etherton sobre la función de las canciones confirma el hibridismo que poseen estas obras teatrales: por un lado, las canciones mantienen la función de las tradiciones culturales africanas que comentan sobre cuestiones sociales⁵⁹, y, por el otro, producen un efecto de *extrañamiento* en el sentido brechtiano. Además, estas canciones, al igual que la danza, representan la conquista del poder, de afirmación de la identidad cultural e individual y de resistencia contra la opresión bajo la que viven a diario. Y, al igual que la danza, la música tiene un efecto curativo, y tanto una como la otra son parte de la vida diaria del pueblo negro, como son elementos esenciales en las representaciones de teatro que intentan ofrecer imágenes de esperanza al público asistente. Además, según Gilbert y Tompkins, las canciones y la música "afirman la continua validez de las tradiciones orales, y ayudan a romper los vínculos de representación convencional (occidental)"⁶⁰. La música, por otro lado, fue fundamental en el Movimiento de Concienciación Negra y, según la dramaturga Gcina Mhlophe, la música es imprescindible e inevitable en el teatro político, porque se convierte en "el poder del pueblo (...). La gente pone el corazón en las canciones, y algunas de las canciones tienen su base en canciones tradicionales de danza, de forma que cambian la letra para que se ajusten a cualquier ocasión. Y resulta muy difícil parar a la gente una vez que ha comenzado a cantar"⁶¹. Por tanto, la música

⁵⁸ ETHERTON, Michael. *The Development of African Drama*. New York: Africana Publishing, 1982, p. 312.

⁵⁹ En la obra *Egoli* también las canciones comentan sobre las condiciones en las que vive la población negra sudafricana y se convierten en un grito de libertad, como una de ellas, cantada en una de las lenguas nativas y que aparece traducida en la publicación de la obra: "En este país de pobreza / Danos la libertad, Señor / Tú eres el único que sabe / Que la verdad cura. / (...) Ahuyenta a nuestros enemigos, / Ayuda a la nación negra". Matsemela Manaka, *Egoli, City of Gold*. Johannesburg: Soyikwa-Ravan Press, s.f., 20.

⁶⁰ GILBERT y TOMPKINS, *op. cit.*, p. 194.

⁶¹ MHLOPHE, Gcina. "The Zandile Project: a collaboration between UT, Carpetbag Theatre, and Suth African playwright Gcina Mhlophe", interview with P. Kagan-Moore, *The Drama Review* 34, 1, pp. 115-130, 124.

y las canciones pueden analizarse como una estrategia más de resistencia contra el *apartheid*.

Otro elemento fundamental tomado de las tradiciones culturales africanas en estas obras es *la narración de historias/cuentacuentos (storytelling)*. Todas las obras incluyen la narración de historias como parte esencial de la técnica teatral, algo que, una vez más, se convierte en una forma de resistencia y, como ha señalado Breyten Breytenbách, "contar una historia es activar un sueño"⁶². Maria Blumbert, en su artículo "Women's Storytelling in South African Theatre" considera que la labor de *storytelling* realizada por Mhlophe en Sudáfrica es una de las mayores contribuciones en la recuperación de las tradiciones culturales africanas, una tarea que, según Dennis Walder, "ayuda a otros a contar *sus* historias, las historias de sus vidas y también las historias de su pueblo"⁶³. Mhlophe considera que *storytelling* "puede jugar un papel esencial en reparar las distorsiones de historia y orgullo africanos —particularmente para niños que no saben leer—"⁶⁴. La obra teatral de Mhlophe, *Have You Seen Zandile?*, es además el más claro ejemplo de la utilización de *storytelling* como parte integral de la obra de teatro. Esta obra está dedicada a su abuela, quien le dejó el legado de contar historias, algo que ella ha continuado realizando.

Por último, al igual que la narración de historias, *el humor* ocupa un lugar especial, también como estrategia de resistencia y como efecto curativo primordial. El humor ha sido un instrumento fundamental de supervivencia en la historia del pueblo negro norteamericano, como asegura Lawrence W. Levine, quien, citando a Freud, afirma que los chistes "representan una rebelión contra la autoridad, una liberación de la presión que ésta ejerce sobre la persona"⁶⁵.

62 BREYTENBACH, Breyten. "Why Are Writers Always the Last to Know?". *New York Times Book Review* (28 de marzo de 1993), 1, pp. 15-17, 16.

63 Citado en BLUMBERG, Marcia. "Revaluating Women's Storytelling in South African Theatre". En BLUMBERG, Marcia y WALDEN, Dennis (eds). *Cross/Cultures 38: South African Theatre As/And Intervention*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi Editions, 1999, pp. 137-146, 137.

64 Citado en BLUMBERG, *op. cit.*, p. 139.

Este escritor añade que el humor no reafirmaba la opinión exterior de la población blanca sobre la negra, sino que, al contrario, "ningún otro mecanismo de la cultura afroamericana ha sido más efectivo que el humor al exponer lo absurdo del sistema racial norteamericano"⁶⁶. Todas estas afirmaciones pueden aplicarse de igual manera al uso del humor en las obras de los dramaturgos negros sudafricanos, siendo el mejor exponente la obra satírica de Mtwa, Mbongeni y Simon, *Woza Albert!*

EPÍLOGO: EL TEATRO NEGRO SUDAFRICANO EN LA DEMOCRACIA

Para cerrar este artículo, es obligatorio hacer al menos una breve mención al teatro contemporáneo sudafricano tras el derrocamiento del *apartheid* y la victoria de la democracia. No ha sido hasta los años de la transición a la democracia, a partir de los años 90, cuando los temas de género han comenzado a aflorar cada vez con mayor asiduidad en los escenarios. Hasta que no se consiguió la liberación de pueblo negro (meta principal a conseguir por hombres y mujeres) los dramaturgos y dramaturgas no incidieron de forma especial sobre problemas concretos y desigualdad que sufría la mujer negra en la sociedad sudafricana. Sin embargo, a partir de los años 90, dramaturgas y dramaturgos parecen incidir en un problema social que la mujer negra lleva padeciendo en Sudáfrica desde hace años: la violencia a manos de sus compañeros y/o esposos en el ámbito doméstico, la violencia en la calle (violaciones) y/o en los puestos de trabajo (acoso sexual), como queda reflejado en las obras de Thulani S. Mtsali, *WEEMEN (Mujeres)* (1996); Malika Ndlovu, *A Colored Place (Un lugar de color)* (1996); y Magi Noninzi Williams, *Kwa-Landlady* (1993). Las dos primeras obras reflejan los malos tratos de la mujer a manos del marido (en el primer caso, queda claro que la hija no va a seguir el ejemplo de la madre que ha soportado vejaciones y malos tratos y, en el segundo, el marido acaba reconociendo su culpa, pide perdón a su mujer y acata las condiciones que ésta le

impone), y en la tercera, se reflejan casos de acoso sexual y violación, ofreciendo además estadísticas concretas de las mujeres que son violadas y maltratadas a diario en Sudáfrica⁶⁷.

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

65 LEVINE, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought From Slavery to Freedom*. Oxford: Oxford University Press, 1978, p. 321.

66 *Ibid.*, p. 335.

67 Aparte de la violencia contra la mujer, cada vez hay más obras que se centran en temas de género, elevando a las mujeres al rango de protagonistas. Éste es el caso de la obra de Fatima Dike, *What's New?* (1991), en la que según su propia autora es la "primera vez que las mujeres hablan en un escenario, no hablan de política, hablan de temas sociales. (...) Ésta es una nueva generación de mujeres, que ven telenovelas, hablan abiertamente sobre los hombres y sus vidas amorosas, y sobre el sexo, (...) donde las mujeres hablan de sí mismas, y de casi todo lo demás". FLOCKEMANN, Miki. "On Not Giving Up-An Interview with Fatima Dike". En GOODMAN, Lizbeth, ed. *Women, Politics and Performance in South African Theatre Today-1. Contemporary Theatre Review, An International Journal*. (1999), Vol. 9, Part 1. p.v., pp. 17-26, 24-25.

igual que el teatro negro creado durante los años del *apartheid*, el teatro negro contemporáneo sigue mostrando una preocupación social, en la línea de una estética africana ya instaurada en los años 70 y 80, utilizando el teatro como resistencia a cualquier tipo de opresión, como instrumento didáctico y como efecto curativo para el público al que va dirigido.