

Mapa de teatre contemporani africà

Projecte de recerca de Dídac P. Lagarriga, 2007

<http://www.ozebap.org/pdf>



Generalitat de Catalunya
**Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació**

Amb el suport del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Generalitat de Catalunya

Índex

I. Definicions amb i sense escenari

II. El teatre pel desenvolupament (o tot allò que hi cap en una mateixa etiqueta)

III. Companyies, festivals i espais independents

IV. Autors

V. Bibliografia

I. DEFINICIONS AMB I SENSE ESCENARI

Hotel Grand Palm, Gaborone, Botswana. Kennedy Chinyowa parla amb Cont Mhlanga, actor, activista cultural, dramaturg i director de la companyia Amakoshi Theatre Productions, la més popular de Zimbabwe:

- Kennedy Chinyowa (KC): Es nota que consideres que hi ha molta màgia al teatre...
- Cont Mhlanga (CM): No és que hi vegi màgia, és que vaig créixer amb la màgia. Només mitjançant la interpretació i l'actuació, Àfrica es va mobilitzar per lluitar contra el colonialisme.
- KC: És cert.
- CM: Perquè era la única cosa que ens havien deixat després d'arrasar-ho tot. Si et fiquen a la presó, l'únic que pots fer és cantar. Què més pots fer? La "màgia del teatre" és una cosa que no et poden prendre. Pots condemnar a algú a trenta anys de presó, però allà dins cantarà, escriurà... Ho sé perquè rebo un munt de cartes de presos de [les presons de] Khami i de Chikurubi. I t'asseguro que escriuen unes obres de teatre magnífiques.
- KC: Bones obres des de la presó?
- CM: I llibres excel·lents, i una música fantàstica. Fins i tot actualment, a Khami, els meus alumnes escriuen obres de teatre. Per què? A vegades estan condemnats a més de trenta anys.
- KC: Així doncs, l'Àfrica porta el teatre a la sang, a la carn i a l'esperit...
- CM: Per a l'Àfrica, tot és teatre. Per tant, l'Àfrica necessita centrar-se en els joves, invertir en les generacions futures per a que la creació artística sigui el nostre patrimoni.¹

Com si es tractés d'una obra-fòrum oberta, on el públic discuteix les propostes llançades des de l'escenari, d'aquest diàleg sorgeixen molts dels punts de debat necessaris a l'hora d'afrontar la pràctica del teatre a l'Àfrica. Deixant de banda l'essencialisme d'una suposada predisposició «natural» al teatre i a la interpretació per part dels africans (de totes les èpoques i racons), podem trobar una sèrie d'elements que predominen, o han predominat, en el cos del teatre africà: la interdisciplina com a eix vertebrador; la dificultat de discernir entre modernitat i tradició (o la poca necessitat que hi ha per fer-ho); el predomini del teatre popular i «útil» com a eina de sensibilització; la dificultat dels autors teatrals per sortir de l'àmbit cultural elitista i la comparació inevitable amb el teatre «occidental»; les dificultats de finançament d'espais, festivals i companyies i l'aposta per l'autogestió i l'activisme cultural independent; els obstacles amb els que es troben les actrius per continuar amb la seva passió un cop es casen; la confrontació entre uns universitaris «conscienciats» i una població rural «per a conscienciar»; o, també, el trencament de tabús i el fort compromís social de les companyies (fins i tot les infantils o les que treballen amb nens i joves: violació, sida, nens soldats...).

El ventall d'opinions i pràctiques és divers i complex: no pot ser de cap altra manera quan parlem de milions de persones involucrades, pobles heterogenis, cultures plurals i una pràctica difícil de definir: el teatre a l'Àfrica no es limita a un escenari, ni a uns actors, ni a un guió, ni molt menys a una professió. Al diàleg entre Kennedy Chinyowa i

¹ Kennedy Chinyowa, «Manifestations of Play as Aesthetic in African Theatre for Development. Appendix 10: Mhlanga Interview», Griffith University, Tesis, 2005, p. A-62.

Cont Mhlanga intuïm que si desenes de presos de Zimbabwe elaboren obres des de la més estricta marginalitat, significa que el teatre va més enllà d'un únic cercle intel·lectual. Per tots els racons del continent africà, des de les universitats als prostíbuls, des de les escoles als camps de conreu, s'utilitza la pràctica del teatre (radicalment oberta) per a incidir socialment. Així mateix, la gran majoria d'escriptors africans —publicats i llegits a Europa i als Estats Units més que al propi continent— tenen entre la seva bibliografia nombroses obres de teatre, un fet excepcional en altres literatures contemporànies. El cinema de Nollywood (Nigèria), la tercera indústria cinematogràfica mundial després de Hollywood (EE.UU.) i Bollywood (Índia), té les seves arrels directes a la proliferació de les companyies de teatre popular nigerià. A la ràdio, a la televisió, als mercats, als carrers, a les esglésies i a les aules, el teatre ocupa un lloc preat i quotidià. En un continent amb possiblement més ONG (locals i internacionals) del món, l'anomenat «teatre pel desenvolupament» resulta imprescindible per a fer arribar missatges sanitaris, de salubritat o de planificació familiar. A això li podem afegir totes les escenificacions i representacions que entren i surten de les definicions de «teatre»: «Les cerimònies tradicionals, els rituals, i els jocs infantils —escriu Hayes Mabweazara— contenen molts elements teatrals, encara que mai han estat enteses com activitats aïllades. Moltes d'aquestes activitats tradicionals desgraciadament han sucumbit als objectius imperials d'Occident i en molts casos ja ni existeixen. De totes maneres, algunes tradicions han aconseguit desafiar els efectes destructius de la modernitat i continuen fermes, com a testimonis de l'existència del teatre a l'Àfrica des de temps immemorials»².

És a dir: si es pogués valorar l'índex de reconstrucció social, la pràctica teatral a l'Àfrica apareixeria com un dels principals factors de cohesió, amb plena capacitat per afrontar els in comptables obstacles que pateixen els africans en el seu dia a dia.

* * *

Negacions i més negacions. Amb el colonialisme, la història de l'Àfrica és la de la negació: abans de la colonització, el buit. Degut als prejudicis i a la incomprensió, la negació va resultar més fàcil d'aplicar que l'acceptació d'una complexitat rica i gens homogènia. La tradició oral es considerà pre-lògica³ i pre-racional, les danses obscenes i immorals, els ritus pagans i indecents... El teatre «de debò», per tant, no tenia res a veure amb tot allò. «Paradoxalment, és interessant el fet que les narratives orals africanes encaixen indubtablement amb el concepte occidental de teatre fonamentat en les consideracions aristotèliques. El narrador, que en el context original personificava els valors de la societat, assumia els diferents rols a les seves històries, i sovint cantava i

² Hayes Mabweazara, «Present day African theatre forms have filtered through from the past», *The Postcolonial Web*, National University of Singapore, www.thecore.nus.edu.sg/post/misc/themes.html.

³ Encara avui dia aquesta concepció continua. En ple segle XXI, un universitari barceloní va haver d'arribar fins al Tribunal d'Estrasburg per a que la Universitat de Barcelona acceptés el tema de la seva tesi: la filosofia africana. La Universitat assegurava que els africans eren pre-lògics i que, per tant, la filosofia no existia a l'Àfrica.

convidava al públic a participar, tot i que la seva finalitat era inculcar valors morals. Tot i això, els europeus van considerar que no existia cap tipus d'element teatral a la tradició narrativa oral d'Àfrica»⁴. A Uganda, per exemple, «si aquells europeus —com va escriure G.A. Stephens l'any 1934— interessats per l'art dramàtic haguessin investigat una mica en allò que titllaven de teatre primitiu, la forma i la direcció del teatre introduït a les escoles i a la vida pública ugandesa hagués estat diferent des del principi⁵». Enlloc d'això, els britànics, sota sa majestat la Reina, van ordenar a David Livingstone civilitzar als nadius introduint el comerç i l'art.

Hem de ser conscients que aquest menyspreu per l'art autòcton per part dels colonitzadors no es deu només a raons morals o d'apreciació. El colonialisme exigia repressió, un control absolut de totes i cadascuna de les manifestacions locals: no podia quedar lloc per la confabulació ni la resistència, i principalment el teatre (en totes les seves vessants) suposava un risc clar per a la insubordinació. Espectacles que combinen aspectes religiosos i socials (si és que es aquestes categories es poden separar) van ser censurats o menyspreats fins a perdre qualsevol valor. «L'arribada dels europeus al Congo l'any 1885 i la posterior colonització belga van suposar l'abolició dels espectacles populars. Els belgues creien que l'objectiu d'aquests espectacles, tan apreciats pels congolesos, no era el d'entretenir sinó que, més aviat, reflectia i reivindicava la seva cultura i, per tant, podia despertar la consciència col·lectiva. El poder colonial prohibí regularment totes les reunions públiques dels congolesos, considerant-les una amenaça potencial per a l'ordre establert. Conseqüentment, els jocs acrobàtics, les danses o les lluites tradicionals, que mai foren estudiades en profunditat, van ser negades i fins i tot relegades al nivell més inferior a l'escala del mèrit»⁶. A l'Àfrica francòfona, s'imposa el repertori teatral francès al programa de les escoles. A Uganda, parlar amb llengües locals, interpretar, ballar o tocar percussions era castigat amb treballs manuals. «Tot això va tenir l'efecte de suprimir els valors estètics de la població mentre els implantaven valors forans»⁷. Com escriu Fanon, «el colonialisme no en tenia prou en buidar el cervell del natiu. Per una mena de lògica perversa, agafa el passat dels oprimits i el distorsiona, desfigura i destrueix.»

A Zimbabwe, on la minoria blanca va tenir molt de pes, la censura, la importació i el desprestigi de les arts locals també va ser un fet. «Durant el període colonial, les institucions teatrals com la Organització Nacional del Teatre agrupava els clubs "reservats als blancs", que actuaven a les principals ciutats. Aquests clubs teatrals defensaven una vida cultural separada i posaven l'accent a "l'herència europea" comuna. Per exemple, la pràctica que consistia a portar els jutges des del Regne Unit per al festival anual de teatre tenia per objectiu assegurar que el teatre de Rhodèsia tenia paral·lelismes amb el britànic. El teatre negre tradicional va ser fortament perseguit

⁴ H. Mabweazara, op. cit.

⁵ Rose Mbowwa, «Artists Under Siege: Theatre and the Dictatorial Regimes in Uganda», a E. Breitingger (ed.), *Theatre and Performance in Africa*, Bayreuth African Studies Series 31, 2003, p. 124.

⁶ ARTICLE 19: «La voix des femmes et le théâtre africain: Etudes des cas du Kenya, du Mali, de la République Démocratique du Congo et du Zimbabwe», *Sud-àfrica*, 2003, p. 39.

⁷ R. Mbowwa, «Artists Under Siege», op. cit., p. 125.

durant aquest període, i els espectacles autòctons van ser considerats com una amenaça per a l'autoritat colonial»⁸.

Aquesta repressió contra tot tipus de manifestació cultural local no es devia només a una estratègia paranoica per part dels colons. Tot el contrari: «El poder colonial tenia raons per a desconfiar del teatre, doncs els espectacles artístics, les llengües autòctones i les creences i heretatsges culturals han tingut una gran influència en les lluites per la independència. Per exemple, als camps de les guerrilles de Botswana, Moçambic, Zàmbia i a les zones alliberades de Zimbabue, es practicava el teatre cada vespre per a remuntar la moral. Era igualment una eina pedagògica per a mobilitzar les masses i que recolzessin la lluita. L'entreteniment teatral nocturn estava acompanyat de cançons i danses guerreres, descrites com una forma altament participativa de celebració cultural, d'aprenentatge i de mobilització»⁹.

* * *

La següent escena succeeix a les pàgines d'un llibre: *The Drama of Black Africa*, escrit per Anthony Graham-Write. Si, com hem vist, el teatre ocupa un lloc prominent a les societats africanes, ja sigui en el passat com actualment, per què el teatre africà no ocupa un lloc destacat a nivell mundial? Passats els primers anys de barbàrie colonial, de negacionisme i de distorsió històrica, per què un laboratori d'experimentació constant a nivell teatral com és l'Àfrica, amb una diversitat tan gran, amb representacions heterodoxes, creatives i funcionals per al llenguatge escènic pluridisciplinar, a més de comptar amb una història extremadament rica, continua pràcticament desconegut o menyspreat internacionalment? Graham-Write arriba a aquesta conclusió: «La majoria dels observadors i estudiosos que han escrit sobre les interpretacions i actuacions tradicionals a l'Àfrica, malauradament, no estaven interessats per l'art dramàtic. El resultat, irònic, fou que al mateix moment que Europa s'estava alliberant de les restrictives convencions dramàtiques de l'obra «ben interpretada» o de la posada en escena «correcta», a l'Àfrica els europeus continuaven emprant inconscientment els tòpics i els paràmetres a l'hora de jutjar les cultures teatrals africanes»¹⁰. Si bé el llibre està escrit l'any 1975 i s'entén en el context d'aquella època, aquesta mirada antropològica, incapaç d'admetre qualsevol analogia o contemporaneïtat amb la societat europea, encara continua pesant en les valoracions artístiques.

El teatre europeu pràcticament ha superat qualsevol restricció formal gràcies a un segle XX de transformació i convulsió creativa. L'experimentació, la improvisació o la recerca de nous escenaris, llenguatges i incorporacions extra-dramàtiques és un fet admès i fins i tot reconegut com a tret identitari (classificat per escoles, etiquetes, moviments, etcètera). Ara bé, el que potser ja no resulta tan fàcil d'admetre és que aquesta experimentació i aquest desenvolupament està considerat com a part de la tradició en moltes cultures extra-occidentals. Si el llibre-manifest d'Anne-Cécile Robert

⁸ ARTICLE 19: «La voix des femmes», op. cit., p. 49.

⁹ Ibid.

¹⁰ Citat a Mineke Schipper, «Oral tradition and African theatre», Free University, Amsterdam.

*África en auxilio de Occidente*¹¹ planteja la possibilitat de que sigui l'Àfrica la que ajudi a l'Occident (relacions intergeneracionals, gestió dels recursos, solidaritat comunitària...), Mineke Schipper proposa el mateix aplicat al teatre: «El teatre africà es un ric recurs d'inspiració per als dramaturgs forans que busquen experiments i noves formes teatrals per aplicar a les seves societats»¹². No es tracta d'un nou tresor per a explotar i espoliar, sinó d'un reconeixement i d'una valoració sincera que vagi més enllà de la dinàmica colonial.

* * *

Ciutat de Lagos, Nigèria. Anna Hlavacova, que havia treballat al Théâtre du Soleil de París i que és professora a Bratislava, escriu: «Vaig veure una actuació d'una màscara que tenia la forma d'un sac de seda, aguantada des de dins per una estructura de puntals lleugers i flexibles. Entre el ventall de màscares d'aquest tipus, aquesta forma coneguda com *igunnuko* representa una forma abstracta, sense rostre. Apareix despullada i bàsica amb una estructura semblant a una ameba que, a la vegada, és extremadament moderna i completament tradicional, que sorgeix del nivell del caos cap al regne del cosmos ordenat. També pot interpretar-se com una imatge de resignació cognitiva en la crisi contemporània de creença»¹³.

Què és tradicional i què modern? Per què aquesta frontera que, com totes, és sagnant? L'art contemporani a Occident es va erigir i assentar sobre els pilars de les tradicions usurpades a les cultures colonitzades. La pintura, la dansa, la música, l'escultura, el teatre... Mentre l'artista occidental s'alliberava de normes i regulacions, emprava manifestacions tradicionals foranes per a confeccionar el seu propi discurs modern i enterrar algunes de les seves pròpies tradicions. Aquelles expressions que s'han erigit com a avantguarda per a la història de l'art occidental (volguda universal), podrien passar perfectament com a folklòriques en altres racons del planeta: «A l'actualitat s'ha volgut igualar aquest art teatral, no convencional en la seva estructura, amb la *performance*. No obstant, aquest terme que sorgeix amb les avantguardes europees no resulta exacte si volem estudiar unes expressions estètiques que són part de la nostra tradició sincrètica. Com a tal, el teatre indígena i africà seria una "expressió artística de ruptura" a Occident, però a Llatinoamèrica aquest teatre representa la tradició, a l'igual que ho fa l'estructura artística convencional europea»¹⁴.

Abans veiem com una pràctica tan comuna, encara actualment, com la narració oral encaixava perfectament amb la tradició occidental, al mateix temps que se li negava aquest «privilegi». En la mateixa línia, el ritual, tan important a l'Àfrica, ha patit aquesta mateixa negació: «El procés ritual pot no ser considerat teatre en un sentit occidental si partim d'una poètica teatral que només apunta a la tradició grecolatina convencional.

¹¹ Anne-Cécile Robert, *África en auxilio de Occidente. Saber vivir, saber hacer*, Icària, Barcelona, 2007.

¹² M. Schipper, op. cit.

¹³ Anna A. Hlavacova, «Masquerade elements on the stage today», a E. Breitingner (ed.), *Theatre and Performance in Africa*, p. 66.

¹⁴ Anabella Rodríguez, «Poéticas posoccidentales», *Dramateatro Revista Digital*, Venezuela.

No obstant, en aquesta mateixa tradició resideix l'essència del teatre com a creadora d'una altra realitat, aquest "diàleg" origina diversió, patiment, transformació de l'estat inert o passiu de l'individu. El públic i els actors són participants de la situació de "diferència". [...] Des d'aquesta perspectiva, les poètiques no occidentals mostren dins de sí mateixes l'essència teatral de "transformar" o "dialogar" amb la realitat»¹⁵.

—Michelle Mielly: Com podem vincular la tradició ancestral africana com tu la presentes i allò que considerem "modern", "experimental" o "avantguarda"?

—Werewere Liking Gnepo: Quan estic pintant no hi penso. Quan escric tampoc. És un fragment petit d'un tot que expresso en aquestes creacions. Quan observo les coses detalladament, puc notar que el passat d'Àfrica és el futur del món pel que fa a creació artística. Em dic a mi mateixa: "Ah, és això. Les nostres tradicions han reascut a una altra banda i li diuen 'modern'". [...] Em sorprèn quan la gent em diu rebel perquè la base del meu projecte és recuperar els valors perduts que una vegada van existir a la quotidianitat. [...] Una tradició ha de ser eficient en relació a la seva capacitat de perpetuar-se. Sempre dic que la modernitat d'avui és la tradició de demà. La creació és divina, la transformació humana. Dit d'una altra manera, el coneixement és diví i la recerca d'aquest, humana. És per això que crec que als moviments artístics i avantguardistes, tots els judicis que fan són falsos. No perquè un moviment es declari superior o agraciat amb alguna cosa de més, l'ésser humà esdevindrà el creador.¹⁶

* * *

Teatre pel Desenvolupament, Teatre en Desenvolupament, Teatre Popular, Teatre Comunitari, Teatre pel Canvi, Teatre Alliberador, Teatre-fòrum, Teatre pel Desenvolupament Rural Integrat, Teatre Útil, Teatre de Conscienciació, Teatre Polític.

Teatre Experimental i d'Avantguarda, Teatre Contemporani, Teatre Europeu, Teatre de Debò, Teatre Arty, Art Dramàtic, Teatre d'Autor, Art Total, Teatre Intel·lectual, Performance, Teatre Innovador.

Teatre Africà, Indígena, Autòcton, Teatre Panafricà, Teatre Nacional, Teatre Antiapartheid, Teatre Postapartheid, Teatre Yoruba, Teatre Swahili, Teatre Cristià, Teatre Televisiu, Teatre Radiofònic, Teatre Virtual, Teatre Infantil, Teatre Universitari, Teatre Amateur, Teatre Professional.

Koteba, Contes, Danses, Rituals d'Iniciació, Titelles, Cançons, Ozidi, Percussió, Lluites Marcials, Caçadors Malinkés, Concert Parties, Màscars, Pungwe, Chiware o cerimònia de joves, Set dies d'interpretació, Jocs, Travelling Theatre.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Michelle Mielly: «An Interview with Werewere Liking at the Ki-Yi Village», Abidjan, 02/06/2002, www.scholars.nus.edu.sg/landow/post/africa/cameroon/liking/2.html.

Totes aquestes etiquetes i moltes més formen el mapa actual del teatre africà. Cadascuna d'elles té vàries definicions, algunes fins i tot contradictòries, i compten amb els seus partidaris i detractors. Voler parlar de teatre a l'Àfrica és, en aquest sentit, impossible. El fenomen és tan gran, ric i mutant que només podem posar-nos com a objectiu continuar donant veu a moltes de les persones que d'una manera o altra estan implicades amb alguna d'aquestes definicions. Les declaracions que aniran apareixent són subjectives i formades per l'experiència personal de cadascú. El continent africà és prou ampli com perquè qualsevol afirmació (o negació) feta en nom de l'Àfrica sigui probablement un intent individual per a voler comprendre una realitat abstracta, inabastable. Les Àfriques, com els Occidents, les Europes i les identitats personals, són elements mòbils i vius que mai responen a la ficció d'un nom singular. Cada definició de teatre, d'Àfrica o de persona que no contempli aquesta part desconeguda i inabastable no només fracassarà amb allò que vol explicar, sinó que ho reduirà a la caricatura i a l'anècdota. En un gest tràgic, s'immolarà.

* * *

Escenari urbà. Pol·lució, trànsit intens, gratacels, milions de persones sota una mateixa etiqueta: Nairobi, Abidjan, Johannesburg, Harare, Lagos. La irrupció de la ciutat és imprescindible per a entendre els processos del teatre contemporani africà. La ciutat va lligada a la industrialització i, aquesta, al colonialisme. Els nous centres urbans aglutinen treballadors emigrats del camp, noves èlits locals i la reduïda classe blanca de militars, administració, empresaris i missioners. La imposició de models culturals europeus, amb la construcció de teatres nacionals, universitats i escoles d'art i d'interpretació, censura i amotllament, consolida un tipus de model cultural importat que poc a poc anirà encaixant, encara que sigui per la força.

«La "contribució" de les autoritats colonials al desenvolupament del teatre kenian va ser sota la forma de la introducció del teatre de repertori, copiat del model de teatre britànic. El motor d'aquest desenvolupament va ser la construcció, per mans del govern colonial, del Teatre Nacional de Kènia l'any 1952. El governador d'aquell moment, Sir Philip Mitchell, va ser un dels directors del consell administrador del TNK». Si bé la missió del TNK havia d'afavorir la difusió de l'art dramàtic per a tots els kenians, «sense distinció de races o de creences», es va convertir en un espai burgès i elitista molt allunyat de les necessitats i dels interessos de la majoria. «Després de la independència, els estrangers van continuar dominant el teatre nacional de Kènia, i la majoria dels espectacles representats eren forans. El TNK ha continuat dedicant-se bàsicament als espectacles culturals estrangers, el que obliga a les companyies kenianes de teatre professional o amateur a buscar financiació fora del TNK, en part per culpa dels elevats costos que suposa llogar les instal·lacions del TNK. [...] Kènia no té sales de teatre suficients, i les poques que hi ha es troben a les ciutats, el seu repertori és principalment elitista i els preus estan fora dels pressupostos de la majoria»¹⁷.

¹⁷ ARTICLE 19: «La voix des femmes et le théâtre africain», op. cit., pp. 12 i 24.

A Uganda, Rose Mbowa ho explica d'aquesta manera: «La importació de l'escenari europeu del segle XIX i de les obres amb guions va marcar els últims progressos del teatre espontani. [...] Desgraciadament, el teatre ugandès ha seguit amb els anys moltes de les formes i convencions europees»¹⁸.

Les noves classes urbanes, l'èlit universitària i el poder polític sorgit amb les independències viuen també aquest procés de desprestigi de molts aspectes tradicionals (especialment a nivell cultural), tot i que l'eina importada que s'utilitzarà no serà la tradició europea sinó una modernitat formal. El nou teatre, escrit des de les universitats, tendirà a reproduir esquemes europeus on precisament la característica principal, la interdisciplina, quedarà relegada.

A Lagos, Segun Taiwo, un dels màxims representants del teatre nigerià fins a la seva mort l'any 1994 i director del projecte independent Ayota Arts Centre, afirma: «Molt del que s'ensenya a la universitat té l'origen a Europa. Separen tot allò que va junt. Per exemple, els alumnes que aprenen dansa no reben classes de música. O quan estudies interpretació no et diuen res de la dansa... Quan vaig estudiar la tradició, vaig descobrir que una mateixa actuació conté música, actors, dansa, confecció del vestuari... Només llavors vaig entendre que allò era africà»¹⁹.

Aquesta irrupció de la «modernitat» no es manifesta únicament amb la compartimentació de disciplines. Schipper dóna els següents canvis:

- 1) L'idioma acostuma a ser europeu, tot i que darrerament està augmentant l'escriptura en llengües africanes. (Aquest punt és un dels debats omnipresents en qualsevol estudi de la literatura africana).
- 2) L'element verbal és més important que el musical, les cançons o les danses.
- 3) La distància entre l'audiència i l'escenari s'ha augmentat i s'acostuma a utilitzar un escenari elevat. El teló emfatitza la distància entre els actors i el públic.
- 4) L'obra es presenta de manera més concentrada i amb menys durada que en la majoria d'espectacles tradicionals.
- 5) Si les representacions es realitzen en sales normalment estan dirigides a la minoria de classe alta.
- 6) També és característic que les obres es publiquin en format llibre, habitualment per un editor europeu o nord-americà.

«En el passat, les representacions tenien sentit per a tota la comunitat. Sovint, aquest ja no és el cas. Referint-se a la distància que separa els dos tipus de teatre africà, Eldred Jones diu que les obres populars mai seran publicades mentre que les obres publicades mai seran populars»²⁰.

Per a continuar amb les declaracions polèmiques, hi afegim les del director de la Médiathèque des Diasporas, Camille Amouro: «A molts països de l'Àfrica francòfona, el públic de teatre és escàs. Els espectacles que tenen l'oportunitat d'atreure més públic són generalment les produccions en llengües locals, el que els professionals qualifiquen

¹⁸ R. Mbowa, «Artists Under Siege», op. cit., p. 125.

¹⁹ Adama Ulrich, «Theatre at Nigerian Universities: Development, Aporias and Possibilities», a E. Breiting (ed.), *Theatre and Performance*, op. cit., p. 118.

²⁰ M. Schipper, «Oral tradition and African theatre», op. cit.

pejorativament de teatre popular. Però aquest tipus de teatre ha de tenir un sentit més positiu, ja que el seu objectiu és el de comunicar amb el públic. I si amb el tipus de representacions que són les úniques subvencionades, el públic no hi està interessat, és senzillament perquè aquest gènere de teatre no comunica».

El dramaturg de Benín es queixa d'una «certa creació artística» recolzada per les agències de cooperació occidentals, «especialment la francesa», lamentant la poca participació dels estats africans a la promoció del teatre local. «Aquesta cooperació francesa recolza certes creacions amb els seus circuits, per a que certs espectacles es puguin veure a França. Són els únics espectacles que poden arribar a generar una mica de diners». Segons ell, una de les conseqüències directes d'aquesta alienació recau en «la situació de precarietat perpètua on no hi ha sortida: o crees un espectacle que no diu res i reps els diners o tens alguna cosa a dir però et quedes amb les butxaques buides. El nostre teatre el concebem i realitzem en francès. Escric peces de teatre i les faig en francès. Per tant, el públic, el meu públic, l'escullo abans de començar, i no es tracta de la majoria: escrivim per a una minoria»²¹.

Sortosament, aquest panorama no sembla tan fosc quan obrim el diafragma per a enquadrar-hi altres autors, companyies i peces teatrals. De totes maneres, les declaracions d'Amouro no són gratuïtes, tot el contrari. Com també succeeix amb el cinema (generalitzant), hi ha un tipus d'indústria cinematogràfica subvencionada per productors occidentals i que viatja pels festivals europeus o nord-americans, amb pressupostos baixos en relació a les indústries dels països rics però altíssims a nivell local. Obres que gairebé no es veuen a l'Àfrica excepte als festivals²². Aquesta indústria contrasta amb la producció local de vídeos, especialment de Nigèria, però també de Ghana o Kènia. A diferència de l'altre, són pel·lícules amb pressupostos molt baixos, filmades amb pocs dies i distribuïdes per tot el continent. Cada setmana arriben a les tendes locals unes trenta pel·lícules, i la mitjana de ventes és d'unes 50.000 còpies per pel·lícula. Així, quan parlem de «cinema africà» no només hem de tenir present el cinema que arriba amb comptagotes a festivals, sales europees i museus, sinó també aquelles cintes que s'amunteguen a les botigues de cosmètics, alimentació o videoclubs i que han proliferat amb la immigració africana a Europa. Hi ha varietat cinematogràfica, teatral, literària, musical... La que aconsegueix distribució fora del continent n'és una de moltes, sovint la menys representativa.

* * *

Al costat del teatre basat en models imposats pels governs colonials i destinat a l'èlit, va continuar subsistint un teatre popular estigmatitzat, menyspreat i, com hem vist, fortament censurat. Al segle XX els canvis a l'Àfrica, com a la resta del món, són radicals, així que és normal que aquestes pràctiques artístiques també hagin sofert

²¹ «Le théâtre africain comporte "plus de problèmes que réponses", selon un dramaturge béninois», APA, 18/07/2007.

²² Olivier Barlet: «Le modèle nigérian de la vidéo domestique est-il exportable?», a Pierre Barrot (ed.), *Nollywood, le phénomène vidéo au Nigeria*, L'Harmattan, París, 2005, p. 135.

—ahora que formen part— d'aquestes convulsions: irrupció dels centres urbans, colonialisme i nous valors socials, nacionalisme i lluita per les independències, implantació de models econòmics globals (l'anomenat «socialisme africà» o l'economia de mercat), el continent com a tauler d'escacs geopolític amb la guerra freda, espoliació dels recursos naturals i les conseqüents guerres civils, el nou ordre mundial amb la caiguda del mur de Berlín... Les tradicions no queden arraconades, però com tota eina comunicativa útil, canvia, s'adapta o desapareix per a retornar sota noves aparences.

Torna a entrar a escena Werewere Liking, actriu, escriptora i membre de la companyia Ki-Yi Mbock d'Abidjan (Costa d'Ivori) per a donar vitalitat a una escena que s'anava tornant apagada: «Actualment a l'Àfrica el teatre reprèn progressivament el lloc preponderant que ocupava a les tradicions: el d'una paraula essencial, urgent i directe, necessària a la regulació social i mística. Ritual o lúdic, psicològic o mític, vocal, percussiu o silencios, plàstic i estètic o completament elemental, el teatre serveix avui per tot tipus de comunicació: l'alfabetització, els missatges sanitaris, la publicitat i, fins i tot, la propaganda política. Hi ha els teatre-fòrums, els anomenats «útils» o «curatius», i també el religiós! I el públic ho torna a demanar...»²³.

Si només en els imaginaris limitats es pot dividir entre «alta» i «baixa» cultura, tampoc té sentit voler imposar un teatre «modern» versus un altre de «popular». És cert que hi ha una èlit econòmica i cultural i una estètica popular i tradicional que en molts casos divergeixen profundament, però això no ens dóna peu a seccionar la realitat teatral africana entre populars i moderns. A més, si agafem aquestes dues categories com a úniques, tota altra definició o etiqueta haurà d'anar a parar, forçosament, a un dels dos bàndols: minoritari, intel·lectual, artístic, professional, europeïtzat (o occidentalitzat)... i moltes altres definicions anirien al cantó del teatre «modern» imposat des dels temps colonials. D'aquesta manera, qualsevol producció popular, espontània, improvisada i debatuda per persones que no tenen perquè estar vinculades amb el teatre quedarà exempta de la possibilitat de gaudir d'un reconeixement intel·lectual, artístic o professional. Pel mateix motiu, una obra escrita per un autor amb carrera universitària, estrenada a un teatre construït per governs colonials i on el públic assistent sigui urbà i amb un poder adquisitiu mig o alt, haurà de significar que aquesta obra mai podrà arribar a incidir socialment.

Sortosament, si repassem moltes de les experiències que sota l'etiqueta de «teatre africà» han anat apareixent al llarg de la modernitat, podrem constatar que més enllà de «modern» versus «popular» apareix un ventall dinàmic, heterodox i no sempre amb voluntat de ser classificat. Com declara l'actriu Marie-Léontine Tsibinda: «Sí, estic a l'atur, però al teatre visc una altra vida. El món em pertany»²⁴.

* * *

Agafem la següent història:

²³ M. Mielly: «An Interview with Werewere Liking», op. cit.

²⁴ Vaclav Richter: «Sony Labou Tansi, artisan de l'émancipation du théâtre africain», 17 de març 2007, www.radio.cz/fr/article/89373.

Després de les independències, els dramaturgs africans francòfons es van inspirar amb els herois que havien resistit al poder colonial, tant a l'Àfrica com a Amèrica, constituint així una mitologia negra: *La tragédie du roi Christophe*, d'Aimé Césaire i *Îles de tempête*, de l'ivorià Bernard Dadié regalen al poble figures a les quals admirar. A l'endemà de les independències i amb el desencant que varen suscitar, va arribar l'autocrítica. Però aquest qüestionament continua inscrit en les dramaturgies heretades d'Occident.

A la fi dels anys setanta, alguns recorren a la teatralitat dels rituals, a les titelles o a les màscares per a fundar un teatre que seria, per fi, autènticament africà: el «griotique» de l'ivorià Niangoran Porquet, entre d'altres, prova de «posar fora de joc les normes occidentals enteses com la matriu dels problemes relacionats amb l'eclosió d'un teatre autènticament africà».

Amb l'arribada del segle XXI, el teatre africà és, per contra, un «teatre de la identitat humana». Els personatges de Kwahulé ja no són necessàriament negres. I aquest gest que consisteix a desfer tota concreció d'una identitat africana és un gest polític innovador. El teatre africà, en aquests inicis del nou segle, amb Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, Koulsy Lamko, José Pliya i els altres dramaturgs de la seva generació, s'imposa a l'escena del teatre internacional per a participar al qüestionament de la nostra contemporaneïtat: «Em nego a acceptar —explica Kwahulé— que la ficció del món només pertanyi a una única part de la humanitat».²⁵

Una línia coherent i senzilla per traçar una història. Ens en podem refiar? Sens dubte, aquestes tendències han existit i han format part d'aquest mapa teatral africà, però només ens serà útil si les utilitzem per a sumar-hi moltes de les altres històries. Entre totes, la història teatral africana. I entre totes, també, la marginació d'altres moments i experiències que apareixen i desapareixen, impossibles de documentar. De totes les recerques possibles en surten les històries que van creant el trencaclosques del mapa teatral del continent. Una possibilitat és fer-ho per països o zones concretes, per etapes, per autors o companyies, per continguts i problemàtiques, per gènere... Com que l'objectiu seria inabordable, hem triat la selecció fragmentada i desigual com a metodologia, on la intenció principal serà la de donar a conèixer com més veus i experiències millor sense caure en el reduccionisme d'una història coherent i lineal.

Fins ara hem vist la dificultat de definir alguns binomis fonamentals: modern/tradicional, elitista/popular, occidental/africà... El següent punt es centrarà en un d'aquests binomis, rural/urbà, per a parlar d'una de les característiques principals quan pensem en teatre africà: el teatre pel desenvolupament.

²⁵ Virgine Soubrier, «Improvisation et politique: réflexions sur le théâtre de Koffi Kwahulé», Centre de recherche sur l'histoire du théâtre (CRHT), Universitat Paris-IV, www.crht.org.

II. EL TEATRE PEL DESENVOLUPAMENT (O TOT ALLÒ QUE HI CAP EN UNA MATEIXA ETIQUETA)

A nivell internacional, el concepte de desenvolupament s'utilitza d'una manera obsessiva, especialment des de la fi de la Segona Guerra Mundial. No és el lloc per a parlar-ne, així que ens limitarem a assenyalar que a l'Àfrica, com a gairebé tot arreu, aquest concepte sempre s'aplicarà unidireccionalment: del centre urbà a la majoria del món rural i a les zones urbanes empobrides, amb el conseqüent desencaix que provocarà. «El que caracteritza aquest model és l'aproximació vertical per a identificar els problemes i prescriure les solucions sense consultar a les comunitats. És el tècnic qui identificarà el problema dels veïns del poble i decidirà la solució»²⁶. En aquesta lògica, el teatre es veu com a eina de comunicació per a transmetre els nous missatges per aconseguir un desenvolupament modern del país: és un mitjà barat, massiu i factible degut a l'èxit de les representacions entre les poblacions rurals. Per tant, molts veuen a l'anomenat «teatre pel desenvolupament» un contrapunt al teatre popular, tot i que, com sempre, les definicions no representen la varietat ni allò que es fa o desfà en el seu nom.

A la dècada dels cinquanta, un país socialista com Ghana (el primer a independitzar-se) enviava companyies teatrals a les zones rurals amb l'objectiu de fer demostracions de noves tècniques agrícoles o per distribuir insecticides. Cinquanta anys més tard, aquest tipus de teatre pedagògic no només continua, sinó que és una de les eines més utilitzades i factibles per a les campanyes de sensibilització. L'any 1986, per exemple, a Mali es va haver d'interrompre un espectacle sobre la polio, que explicava la malaltia i la importància de vacunar-se: tenia tan d'èxit que les vacunes es van exhaurir²⁷. Actualment, Ola Johansson, al seu article «How AIDS Changed African Community Theatre and Vice Versa» («Com la Sida ha canviat el teatre comunitari africà i a l'inrevés») assegura: «Després de veure, escoltar i aprendre dels grups de teatre de cinc països africans durant quatre anys, estic convençut que el teatre comunitari és la forma de prevenció més eficient del VIH entre els joves»²⁸.

A la vessant més institucionalitzada de sensibilització, se li afegeix, a partir dels anys seixanta, les companyies formades per joves universitaris que es desplacen a les zones rurals per a «democratitzar la cultura i portar-la al poble». Com que aquest fenomen continuava sent unidireccional, amb els anys, i especialment des de la dècada dels setanta, el procés va començar a ser més participatiu, ampliant-se també a les zones urbanes amb més pobresa. Generalment es preparava l'obra amb una recerca prèvia sobre el problema que volien tractar i, un cop finalitzada la representació, s'obria un debat entre el públic.

L'any 1980, Crow i Etherton dividiren aquest aproximació al teatre pel desenvolupament en tres estadis: Al primer, tenim les obres que provenen dels centres urbans i que realitzen gires per les zones rurals. En el segon, hi ha les obres «de caràcter

²⁶ Marcia Pompeo Nogueira: «Theatre for Development: an overview», *Research in Drama Education*, Vol. 7, No. 1, 2002

²⁷ Marie-Laure de Noray: «Mali: du *kotèba* traditionnel au théâtre utile», *Politique Africaine* n. 66, juny 1997, p. 137.

²⁸ Ola Johansson, «The Lives and Deaths of Zakia: How AIDS Changed African Community Theatre and Vice Versa», *Theatre Research International*, vol. 32, no. 1, 2006, pp. 85-100.

burocràtic» sobre planificació familiar, com construir latrines, etc. Els governs o organismes com la UNESCO acostumen a finançar aquests projectes. El tercer estadi, completament diferent de l'anterior, posa el seu èmfasis en la mateixa població per a que facin el seu propi teatre. «Intel·lectuals i actors encoratgen a les comunitats per a que desenvolupin les seves pròpies companyies teatrals. Aquest punt evoluciona cap al fet que els veïns d'un poble realitzin les seves pròpies obres de teatre i que parlin dels seus problemes»²⁹.

Aquest darrer punt pot donar-nos a entendre que les zones rurals (la majoria al continent) no disposaven d'aquests mecanismes abans de l'arribada del «nou» teatre pel desenvolupament. No obstant, les arrels són riques i profundes i van influenciar molt del nou teatre realitzat per aquells universitaris compromesos.

²⁹ Crow i Etherton, «Popular drama and popular analysis in Africa», a R. Kidd i N. Colletta (eds.), *Tradition for Development: Indigenous Structures and Folk Media in Non-Formal Education*, GFID, Berlin, 1980.

Teatre pel desenvolupament i tradició

A Mali, on com hem vist amb l'exemple de la vacunació, la pràctica del teatre anomenat «útil» és molt efectiu i està consolidat, podem relacionar-lo amb una pràctica teatral antiga i popular: el koteba. Aquesta és una forma teatral que, juntament amb el teatre sagrat del do, es dona a la cultura bambara, una de les predominants de Mali. Si el do té una funció ritual, el koteba és recreatiu, tot i el seu fort contingut social. De l'origen semàntic *kote-bali*, que significa «expressió total» o «poder-ho dir tot», aquesta forma teatral representada a tots els pobles combina entreteniment i harmonització social: «Convertint els problemes socials en comèdia, però també en tragèdia, el koteba conté permanentment la idea de la interacció individu-societat. Trobarem al repertori tan escenes de la vida quotidiana com representacions històriques, doncs l'objectiu és el d'examinar el sistema de relacions socials. El koteba evoca les virtuts però també els defectes, ja que aquests últims constitueixen una amenaça per a la societat. El riure i la comèdia permeten expressar crítiques i idees que serien inconcebibles d'exposar en altres circumstàncies»³⁰.

Un altre d'aquests exemples el trobem a Ghana, on nació i teatre van de la mà. Des de la seva independència a la primavera de l'any 1957, «els líders polítics i culturals del país es van comprometre amb la qüestió fonamental de la identitat postcolonial. És aquesta recerca identitària que va donar peu a la Companyia de Teatre Nacional, desenvolupant l'estil abibgromma. [...] No és casualitat que el mateix any que Ghana esdevingué una nació, les principals personalitats involucrades amb l'art dramàtic, inspirades per un nou aire de llibertat, formessin el moviment nacional de teatre per ajudar a forjar una nova identitat cultural nacional i crear una forma teatral completament autòctona, basada en l'oralitat i les tradicions interpretatives»³¹. Una d'aquestes formes que es recuperà i adaptà fou el abibgromma, una barreja de música, dansa, mim, moviment i diàleg amb una base social, espiritual i folklòrica.

Tanmateix, la incorporació de les arts tradicionals als nous projectes nacionals també comportava un risc. Michael Etherton (a *The Development of the African Drama*, 1982) ens dona l'exemple del ballarí nyau (amb màscara) de Zàmbia que solia ballar extremadament bé entre la seva comunitat. Quan es va incorporar a la Companyia Nacional de Dansa, mica en mica va anar perdent la relació amb el seu poble: va convertir tan irrellevant al ball de màscares que va acabar per suïcidar-se.

En altres paraules, amb les actuacions elitistes i internacionals de la Companyia Nacional, el ballarí va conèixer l'individualisme, l'èxit personal i aconseguí un estatus alt que van portar-lo a ignorar aquella comunitat capaç de donar sentit a aquelles danses i màscares³².

Aquest esperit emancipador va afavorir que moltes persones que s'havien llicenciat durant les dècades dels quaranta i cinquanta formessin una nova èlit cultural que, en molts casos, volia precisament deselititzar-se. Una de les figures claus d'aquest ressorgiment del teatre a Ghana va ser Efua Sutherland, que juntament amb noms com

³⁰ M-L. Noray: «Mali: du *kotèba* traditionnel au théâtre utile», op. cit., p. 135.

³¹ Steve Collins: «The Growth of a National Form of Theatre in Ghana», www.bordercrossings.org.uk, 2007.

³² K. Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit. p. 180.

Ama Ata Aidoo i Joe de Graf van aportar des de Ghana la renovació i experimentació del teatre africà contemporani escrit en anglès. Efua Sutherland (nascuda el 1924) va crear l'any 1958 l'Experimental Theatre Players, canviat de nom tres anys més tard pel de Ghana Drama Studio, dirigit per Joe de Graf i amb suport institucional. En les seves investigacions per a una nova manera de fer i representar teatre, Sutherland va arribar a les tradicions rurals, on les tècniques narratives orals anaven més enllà de la narració parlada. L'any 1968 va fundar Kusum Agoromba («els intèrprets de Kusum»), una companyia itinerant amb la que ella mateixa viatjava i on consolidà l'Anansegoro, una forma revolucionària de teatre que combinava balls, escenografies, diverses tradicions (tant clàssiques africanes i gregues clàssiques com europees contemporànies) i el predomini de l'anglès com a idioma unificador i nacional. Actuant a escoles, esglésies, als carrers i als teatres, les obres de Sutherland han suposat una nova tradició teatral postcolonial amb la dona com activa precursora i protagonista: «Creia en la força del teatre per arribar i comprometre el major número de persones possible, utilitzant el teatre com una eina per l'educació social i el canvi»³³. També va fundar la Societat d'Escriptors de Ghana, l'Institut d'Estudis Africans i Kodzidan, un espai pel teatre comunitari a Ekumfi-Atwian. Les seves obres són conegudes a nivell internacional, i a Ghana continua el seu llegat a través de la Companyia de Teatre Nacional (The National Theatre Company), «que busquen comprometre's i compartir les experiències com amb més gent millor, recollint el relleu del Moviment de Teatre Nacional, qüestionant i redefinint la identitat de Ghana en aquest segle XXI. Successors dels Kusum Agoromba com a força pedagògica i de canvi social, han actuat a més d'un centenar d'escoles, portant la seva veu vibrant i única a milers de persones de tot Ghana. Són una veritable companyia nacional»³⁴. Sutherland també és una de les persones que mitjançant el seu treball ha fet més per derrocar aquestes fronteres de teatre urbà/rural, modern/popular, europeïtzat/africà.

Un dels precursors directes d'aquesta explosió creativa a Ghana després d'assolir la independència va ser l'anomenat «Ghanaian Concert Party», que sorgí aproximadament amb la Primera Guerra Mundial. Les «concert parties» eren companyies que actuaven tant a les ciutats com a les zones rurals, barrejant comèdies musicals, recitals d'històries i llegendes, sermons, acrobàcia, màgia i sessions de dansa i música³⁵. Influències locals i nord-americanes, com els vodevils i les comèdies de Chaplin i Al Johnson, és un exemple de creació autòctona i contemporània, cosmopolita i local, que preparà el terreny per noves formes teatrals posteriors. Aquest estil va continuar amb els anys adaptant-se a les noves exigències i també als nous formats, com per exemple fent obres per a la televisió, la ràdio, cassetts, còmics, etc. «De fet, el concert party és encara tan apreciat pel públic en general que l'espectacle de més èxit del Teatre Nacional és la sèrie d'obres de concert party que van començar a programar els dissabtes»³⁶.

L'exemple del koteba o del abibgromma provenen que l'anomenat «teatre pel desenvolupament» no és una forma sorgida del no res. Si bé molts estudiosos vinculen aquest fenomen amb les teories de Paulo Freire i Augusto Boal dels anys seixanta i

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ John Collins: «The Ghanaian Concert Party», *African Quarterly on the Arts*, Vol. 1, n. 4, 1996, p. 85.

³⁶ Ibid., p. 88.

setanta, podem veure que el teatre utilitzat com a eina pedagògica i de caràcter completament participatiu era una pràctica estesa i arrelada popularment a l'Àfrica. Si bé és cert que a nivell mundial Freire i Boal són figures cabdals que van establir les bases d'un teatre pel desenvolupament social i compromès amb les comunitats menys afavorides, no podem deixar de banda la tradició: «Hi ha moltes raons per les que els nostres avantpassats van escollir utilitzar les cançons, la dansa, les percussions i les màscares per educar als joves, comentar les condicions sociopolítiques de les seves societats i preservar les seves llegendes i narracions històriques. Una de les raons és que sabien que un dels mètodes pedagògics més efectius és a través del suport audiovisual. En altres paraules, els nostres avantpassats subscrivien l'eix de l'educació moderna de que allò que es veu i s'escolta és més fàcil de recordar. També van adonar-se que presentant idees mitjançant la varietat d'estils i formats, com les cançons, el mim, els recitals poètics, la narració i els balls de màscares, és més fàcil captar la imaginació de les persones. La funció del nostre teatre tradicional no només era la d'entretenir, sinó també la d'educar»³⁷. En aquest sentit, és normal que les formes tradicionals veiessin el nou teatre pel desenvolupament, sorgit a les universitats i institucions establertes pel colonialisme, com una amenaça o un atac, tot i que normalment se'l considerà una novetat eficaç per a introduir preceptes i conductes. Quan el teatre pel desenvolupament va saber enllaçar amb les formes populars, com acabem de veure, la ruptura i la imposició resultà menys evident. De totes maneres, el que als anys seixanta suposava una novetat, trenta anys més tard ja forma part del paisatge quotidià. Actualment, l'anomenat «teatre pel desenvolupament» és un gran sac difícil de definir excepte per una característica en comú: és un teatre al servei de la sensibilització.

³⁷ Mudenda, Hon. E.H.K. Discurs a la inauguració oficial del Theatre for Development Workshop al Chalimbana In-Service Training Institute, 19/08/1979 (a *Theatre for Development* de Chifunyise, Kerr i Dall, I.T.I., 1978).

Problemes i errors a la pràctica: local vs. forani

Els defectes que han aparegut al llarg d'aquestes dècades de posada en pràctica del teatre pel desenvolupament són varis. Molts d'ells tenen a veure amb els continguts del discurs. A vegades, s'utilitza una metodologia que menysprea els receptors del missatge: «La majoria de vegades, el treball de camp previ a la posada en pràctica d'una campanya de sensibilització es fa sense implicar els veïns estudiats i destinataris del projecte, fet que provoca que se sentin inferiors i impotents, ja que desconeixen què faran els forans amb la informació que els han demanat. En altres casos, el missatge és massa simplista o tendeix a menysprear l'audiència. El ministeri d'Agricultura de Malawi, per exemple, utilitza les actuacions de titelles per tot el país per ensenyar als grangers i a la població en general els mètodes moderns d'agricultura, un fet que no sempre és operatiu: «Al marge de la seva popularitat entre els que ho practiquen, les titelles perden la seva força entre les audiències adultes. En alguns casos la troben massa infantil i, en altres, no és culturalment admissible»³⁸.

Un altre problema el trobem a les obres fetes per encàrrec i subvencionades per alguna institució. Kennedy Chinyowa assistí durant un temps als assaigs de la companyia Mabvuku Drama Club, establerta a Harare (Zimbabwe), sobre l'obra anticorrupció *Mufakose* («Doble problema»), encarregada per l'organització Transparency International: «Amb les visites a aquesta companyia vaig adonar-me que estaven més preocupats pels objectius establerts pels seus finançadors que per la forma o la tècnica. L'experiència em va mostrar la natura del teatre popular que depèn de les subvencions i com l'esperit de la comercialització perjudica l'impacte que tindrà a l'audiència»³⁹ i que es refereix al cinema, la següent reflexió d'Ogova Ondego també la podem aplicar a moltes de les obres de teatre subvencionades i creades específicament per a conscienciar: «Aquests temes [violència conjugal, educació de les noies, mutilació genital] es tracten a molts dels vídeos nigerians, tot i que no són didàctics. El seu objectiu principal és el d'explicar una història, mentre que moltes de les produccions de "sensibilització" subvencionades una mica per tot l'Àfrica per les ONG, pels serveis públics locals o pels organismes internacionals, transmeten en primer lloc els missatges i només utilitzen la ficció com a suport. És probable que la via nigeriana tingui molt més impacte. Pel·lícules com *The mourning after*, *Saving Alero*, *Late marriage* (sobre la condició de les viudes) o *The Colours of tomorrow*, *The Apple* (sobre el casament precoç i els riscos de la fístula vaginal) són certament més eficaces que tota forma de producció "de sensibilització" que tracti aquests temes»⁴⁰.

Altres problemes evidents els trobem amb la brevetat dels plantejaments (poc temps dedicat a la recerca dels problemes concrets, al debat d'aquests, al canvi de fons, etc.) i, especialment, amb la barrera que separa el local del forà. Ngugi wa Mirii, de la Zimbabwe Association of Community Theatre (ZACT), ho resumeix de la següent manera: «L'aproximació forana al teatre comunitari (on mostres l'obra, parles amb la gent i marxes) em sembla un insult a la intel·ligència dels pagesos i dels treballadors.

³⁸ Paolo Mefalopulos i Chris Kamlongera: *Using Popular Theatre in Communication for Development*, SADC Centre of Communication for Development, FAO, Roma, 2004.

³⁹ K. Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit., p. 61.

⁴⁰ Ogova Ondego: «Le Kenya sous dépendance», a P. Barrot (ed.), *Nollywood*, op. cit., p. 121.

Un insult en el sentit de que els que venen de fora assumeixen que la comunitat no té cap potencial, cap habilitat comunicativa i que no pot pensar per ella mateixa»⁴¹.

Linje Manyozo també ha denunciat aquesta problemàtica, centrant-se en la seva experiència a Malawi. En un article seu titulat explícitament «Teatre comunitari sense participació de la comunitat?» exposa les ingerències d'algunes ONG de Malawi en la posada en pràctica d'un teatre suposadament participatiu però que, en realitat, està condicionat per l'exterior de les pròpies comunitats: «Els donants proporcionen diners a les ONG basant-se en guiés d'actuació i objectius específics que es mesuren per certs indicadors. Aquestes ONG actuen a les comunitats mitjançant treballadors de camp: la recerca s'acaba, les dades s'analitzen amb poca o cap implicació per part de la comunitat, les obres s'interpreten, els treballadors marxen, els informes i les avaluacions es preparen per a les organitzacions que ho han finançat i sense que arribin còpies a les comunitats. La pregunta és: per què anem a les comunitats i ens fem a la vida de la gent? Per fer diners o per contribuir positivament a l'assoliment de més justícia social i d'una millora de les condicions de vida?»⁴².

Les barreres poden continuar, per exemple amb la dificultat en que es troben els locals per implicar-se en les propostes d'una companyia urbana vinguda durant uns dies o setmanes (ja sigui per raons polítiques, socials, econòmiques...), la imposició i tensió inevitable que es genera, la incomprensió recíproca o la manca de sintonia d'uns objectius comuns. Linje Manyozo, amb les següents anècdotes, ho il·lustra perfectament:

Un matí, durant un viatge de la companyia de teatre comunitari a un dels pobles (on havíem de fer la recerca per a produir l'obra sobre els problemes d'allà) vam haver d'esperar durant molta estona a tres dels nostres companys. Aquests tenien vergonya de sortir de les seves habitacions, ja que havien passat la nit amb prostitutes.

En altres treballs de camp, molts vespres els passàvem de festa i bevent, el que consegüentment afectava l'equip als matins, tot i que mai incloïem aquestes coses als nostres informes per por de perdre la feina. Les relacions informals entre els membres de la companyia i les dones de les comunitats indígenes també sorgiren. Per exemple, mentre provàvem alguns episodis de l'obra radiofònica *Zimachitika* pels pobles del districte de Zomba, un membre de l'equip va dormir a casa d'una dona ja promesa (el promès havia marxat a treballar). Aquesta relació va afectar-lo i, consegüentment, a tots nosaltres durant el període que vam estar allà: la prioritat estava en la relació i no en el treball.

Com estudiants veiem el treball de camp com un mitjà per generar alguns diners per a les nostres despeses. En un altre cas, membres de la companyia es van declarar en vaga per desacords amb el sou. Mirant enrere críticament, veig que la nostra participació en projectes de teatre comunitari tenia més a veure amb alleugerar la nostra pobresa personal que amb la preocupació pels nivells de vida de les comunitats indígenes.⁴³

⁴¹ K. Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit., p. 176.

⁴² Linje Manyozo: «Community theatre without community participation? Reflections on development support communication programmes in Malawi», *Convergence*, Toronto, Vol.35, 2002, pp. 55-69.

⁴³ Ibid.

Encerts i possibilitats del teatre pel desenvolupament

Repassats els errors, obstacles i problemes que han anat apareixent en la posada en pràctica d'aquest tipus de teatre, passem a destacar els seus èxits, encerts i aportacions.

Penina Mlama és una de les directores del FAWE (Forum for African Women in Education)⁴⁴, on treballen per promoure l'educació de les noies. A més, Mlama ha escrit diverses obres de teatre, assaigs sobre l'art dramàtic i educació a l'Àfrica subsahariana. Professora d'arts teatrals a la universitat de Dar Es Salaam (Tanzània), és també cap del departament d'arts escèniques. Des de fa dècades, Mlama és una de les figures claus per l'arrelament del teatre pel desenvolupament a l'Àfrica, especialment a Tanzània. Va iniciar el programa *Tuseme* («parlar-ne»), operatiu a vint-i-dues escoles de Tanzània, on s'utilitza el teatre per a que les noies aprenguin a solucionar els problemes relacionats amb les qüestions de gènere i que afecten negativament la seva carrera acadèmica. Entre els premis que ha rebut trobem el Shaaban Robert Writers Award (1999) per la seva creació literària i la promoció del kiswahili, i el National Cultural ZeZe Award (2000) per la seva contribució a la promoció del teatre com a eina pedagògica pels nens i els joves. L'any 1991, Mlama va escriure el llibre *Culture And Development: The Popular Theatre Approach In Africa*, on afirma:

Ha sorgit a l'Àfrica un moviment de teatre popular com a resultat d'un esforç conscient per afrontar la cultura de les classes dominants. Intenta crear una manera de viure on les classes més baixes prenguin consciència de la seva força per a decidir les pròpies condicions de vida. No només vol conscienciar sinó fer partícip a la població del procés de desenvolupament mitjançant l'expressió dels seus punts de vista i que així puguin actuar per a millorar les seves condicions.

El teatre popular vol donar força a la gent del carrer, que disposi d'una consciència crítica per a que es rebel·li contra les forces responsables de la seva misèria. Vol unir les masses per a trencar la cultura del silenci que els han imposat i tornar a alçar o enfortir la seva cultura de resistència i lluita, necessària com a part del procés del seu desenvolupament.⁴⁵

Aquest plantejament de Mlama ens pot recordar als anys de les lluites marxistes d'alguns estats africans recolzats per països de l'est, o d'alguns autors i col·lectius que s'oposaven a l'aplicació de polítiques lliberals i a la complicitat dels governs amb Estats Units o amb les ex-colònies. Tanmateix, i en especial des de la dècada dels noranta, els plantejaments que exposa Mlama continuen vigents, tot i que funcionant en el nou context: les relacions de gènere, la sida, els tabús conservadors que condicionen i estigmatitzen, les noves relacions de poder, l'atur i la falta de mitjans, la manca de llibertat d'expressió, les guerres civils i els conflictes entre comunitats... La vessant teatral que més prolifera a l'Àfrica farà front als problemes diaris, normalment deixant de banda una ideologia en majúscules i concentrant-se en el dia a dia. Si per alguna cosa té vitalitat i vàlida aquest tipus de teatre és precisament per la seva capacitat de proposar alternatives i respondre als desafiaments constants.

⁴⁴ <http://www.fawe.org>. Sobre la FAWE, veure l'article «La lección de las mujeres africanas en la reconstrucción social», Dídac P. Lagarriga, *Masala* i www.oozebap.org/text, juny 2006.

⁴⁵ Penina Mlama, *Culture and Development: The Popular Theatre Approach In Africa*, Nordiska Afrikainstitutet, Uppasala, 1991, p. 67.

«Molts dels experiments pioners del teatre pel desenvolupament es van associar amb la tendència de relacionar el teatre literari amb el popular. Segons David Kerr ⁴⁶, aquesta tendència es va expressar al fusionar el teatre indígena amb formes dramàtiques occidentals. La transició al teatre pel desenvolupament s'ha de considerar, no obstant, com l'inici d'una dialèctica complexa entre les arts escèniques africanes i el teatre que no té orígens autòctons» ⁴⁷. Si el principal error, com hem vist, és la imposició de models aliens a la comunitat, l'èxit vindrà quan es troba l'encaix. Una de les claus d'aquest encaix és trobar l'equilibri entre contingut i forma: «La idea a molts projectes és la de minimitzar l'estètica tot el possible per afavorir la substància de la representació, i que per tant tothom que hi estigui involucrat pugui participar sense sentir-se intimidat o inferior» ⁴⁸. En aquest sentit, la diferència entre el «teatre pel desenvolupament» i el «teatre popular» desapareix. A Kènia, per exemple, el teatre popular (o pel desenvolupament) està considerat la forma de comunicació més barata i la que millor es comprèn: «Les comunitats l'accepten perquè és participatiu i poc costós i es considera un important mitjà per a la promoció de la llibertat d'expressió. El públic es reconeix en aquest mitjà de comunicació interactiu i entretingut, que respon de manera positiva a l'examen de les qüestions que els afecten sense tenir un sentiment d'inferioritat. Generalment, les representacions de la comunitat es fan després d'una preparació minuciosa i els artistes interpreten obres que tracten els problemes particulars d'aquella comunitat. És un mitjà eficaç, ja que s'inspira en l'experiència de les comunitats locals i els ofereix altres perspectives» ⁴⁹.

Les claus d'aquest èxit les trobem en aquests aspectes:

- Descriu situacions de la vida real i té personatges amb els qual el públic es pot identificar.
- Té la capacitat particular de fixar sòlidament a la memòria el tema que desenvolupa, sigui quin sigui el nivell educatiu, d'alfabetització, la situació social o les diferències lingüístiques.
- És una eina viva que el públic escolta i observa.
- Pot comunicar informacions difícils i essencials a un gran públic de manera simple, dinàmica i creïble.
- Diverteix al mateix temps que transmet informacions, fet que el fa amable als ulls de l'espectador.
- El teatre participatiu crea una tribuna per a la llibertat d'expressió, donant així a les comunitats mètodes nous i poderosos per fer circular els missatges. ⁵⁰

Com podem comprovar, són els mateixos punts que mencionàvem anteriorment quan parlàvem de l'èxit del teatre a l'Àfrica abans de la colonització, però adaptades (i per tan completament útils) a la modernitat.

⁴⁶ David Kerr té molts articles publicats sobre el teatre popular africà, a més del clàssic llibre *African Popular Theatre: From precolonial times to the present*, James Currey, Oxford, 1995. Per una ressenya d'aquesta obra, veure: Keyan Tomaselli, a *Media development*, n.º. 3, Londres, 1996, pp. 44-45.

⁴⁷ K. Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit., p. 118.

⁴⁸ P. Mefalopulos i C. Kamlongera: *Using Popular Theatre*, op. cit.

⁴⁹ ARTICLE 19: «La voix des femmes», op. cit., p. 22.

⁵⁰ Ibid.

L'efervescència d'aquest tipus de teatre és enorme: escoles, instituts i universitats, associacions, institucions i ONG internacionals, pobles, barriades i capitals de província, projectes consolidats o efímers, canvis d'estratègia... Parapanda Theatre Lab (PTL), que és una de les organitzacions teatrals capdavanteres a Tanzània per la promoció d'aquest tipus de teatre, ho expliquen així: «El procés busca i analitza els problemes i dóna l'oportunitat als membres de la comunitat de trobar solucions mitjançant el debat. Les obres de teatre, interpretades per la mateixa comunitat, es basen en les experiències i els problemes que els afecten, com els temes de gènere, economia, política, drets dels infants, salut sexual i VIH/Sida, governabilitat, medi ambient, projectes per adolescents que han deixat l'escola...»⁵¹. A més de la varietat de temes i problemes concrets depenent de la comunitat, l'experiència i la història locals marquen també la trajectòria, tot i la presència de xarxes regionals, continentals i fins i tot internacionals (Amèrica Llatina, Àsia, Europa...). Així doncs, si bé «el teatre popular, actualment, no funciona com un conjunt coherent i el sector està desproveït de les possibilitats potencialment a l'abast d'informació i intercanvis d'experiència»⁵², també és cert que al llarg del temps les trobades d'activistes i practicants d'aquest tipus de teatre han estat claus per propagar el fenomen. Com escriu Chinyowa: «L'aparició d'experiments de teatre popular com els de Laedza Batanani a Botswana, Kamiriithu a Kènia, Chalimbana a Zàmbia i Kumba al Camerún, per mencionar només uns quants, van proporcionar l'impuls necessari per començar amb la pràctica del teatre pel desenvolupament a Zimbabwe. Aquests experiments pioners de teatre popular van facilitar els punts centrals per realitzar workshops regionals sobre teatre popular. L'intercanvi d'idees i informació entre zones d'Àfrica, i també entre Àfrica i altres parts del món, van teixir una xarxa d'influències entre els activistes del teatre popular, [...] beneficiant-se de les teories i de les experiències de treballadors teatrals d'altres parts del món»⁵³.

D'aquests primers experiments que menciona Chinyowa, un dels més coneguts és el teatre comunitari de Kamiriithu, al districte de Limuru (Kènia), promogut per l'escriptor i activista Ngugi wa Thiong'o a mitjans dels anys setanta. Aquest autor és dels pocs que es prenia seriosament la importància literària del teatre popular deixant, al mateix temps, que la comunitat rescrigués o intervingués en el guió proposat fins a obtenir-ne un consens participatiu. En aquell temps, el país es podia definir com «un lloc amb deu milionaris i deu milions de pobres», amb una classe alta minoritària controlant i reprimint a la majoria. Al poble de Kamiriithu molts dels seus veïns van formar un centre comunitari que tenia com a principal objectiu l'educació dels adults com una forma de combatre la pobresa. Entre els convidats estaven professors de la universitat de Nairobi i també Ngugi wa Thiong'o, que va pensar en utilitzar el teatre com a vehicle ràpid i eficaç per aconseguir-ho. Van decidir fer l'obra *Ngaahika Ndeenda* («Em casaré quan vulgui») que partia d'una investigació prèvia sobre què es volia dir i com quedaria reflectit. Amb un guió que es modificà entre els participants, l'obra suposava una expressió de la pròpia cultura del poble, quedant reflectit les seves vides i història. «Vaig veure amb els meus propis ulls —escriu Ngugi wa Thiong'o— com els

⁵¹ www.parapanda.org. Sobre Parapanda en parlem a l'apartat dedicat a les companyies teatrals.

⁵² ARTICLE 19: «La voix des femmes», op. cit. p. 24.

⁵³ K. Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit., p. 106.

camperols, molts dels quals mai a la vida havien estat dins d'un teatre, dissenyaven i construïen un teatre obert amb un escenari elevat, amb vestidors i un auditori amb una capacitat per més de dues mil persones assegudes»⁵⁴.

Estrenada l'octubre de 1977, *Ngaahika Ndeenda* «potser va ser, per primera vegada a la història de Kènia, una obra pel poble i sobre el poble interpretada per al poble». Amb molt d'èxit, el govern la va prohibir només unes setmanes després, enviant a la presó a wa Thiong'o durant un any. Altres intel·lectuals que estaven relacionats amb el projecte van haver-se d'exiliar i les autoritats van enderrocar el teatre. Ngugi wa Thiong'o va assenyalar que els sis mesos que va passar amb els camperols significà el veritable començament de la seva formació, el temps on va aprendre la natura creativa del llenguatge popular.

Un altre dels pioners fou el projecte Laedza Batanani a la regió de Bokalaka, a Botswana, iniciat l'any 1974. Un centenar de persones (líders comunitaris, associacions de dones, camperols, polítics locals, dirigents d'esglésies, professors...) es van reunir per a treballar i debatre els problemes de les poblacions de la zona. Sota la iniciativa de dos educadors europeus que s'estaven a la Universitat de Botswana, Martin Byram i Ross Kidd⁵⁵, el projecte volia establir el teatre com a eina per a parlar i resoldre els problemes amb els que s'enfrontava la població sense passar per cap intermediari. Amb l'èxit de la proposta, la trobada resultà anual i s'escampà a altres països: «El Maratholi Travelling Theatre a Lesotho, el Chalimbana workshop a Zàmbia, el Nhlango workshop a Swazilandia i el Mbalachanda workshop a Malawi van inspirar-se amb la manera de fer de Laedza Batanani»⁵⁶. Aquest projecte es considera com un dels més importants a nivell d'establir les bases del teatre pel desenvolupament, especialment per la seva metodologia i el seu impacte⁵⁷.

⁵⁴ Ngugi wa Thiong'o: «Women in cultural work: The fate of Kamiriithu people's theatre in Kenya», a K. Barber (ed.), *Readings in African Popular Culture*, SOAS, Londres, 1997, p. 133.

⁵⁵ Byram i Kidd han esdevingut, amb el temps, dos dels grans especialistes (a nivell teòric i pràctic) del teatre pel desenvolupament a l'Àfrica, especialment Kidd.

⁵⁶ David Anyinsah: «Botswana – the Laedza Batanani experience», 2003.

⁵⁷ Anàlisi crític del projecte a K. Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit., p. 107. Per una comparativa amb el present de Botswana, veure Patrick J. Ebewo, «Revival of *Laedza Batanani* as a strategy for poverty reduction in rural Botswana», *Botswana Conference 2004*, Centre for research & development in adult and lifelong learning, Universitat de Glasgow, 2004.

Improvisació, alliberament, censura i autocensura

Com veiem, amb aquests primers projectes l'objectiu era «demostrar per implicació directa la força potencial de cada membre del públic per a crear un canvi útil a la comunitat mitjançant l'acció individual o col·lectiva»⁵⁸. Aquesta implicació fomenta la improvisació com una de les eines per a la implicació en l'escena d'aquells que ho desitgin i que no disposin de formació teatral. «La tècnica de la improvisació democratitza la creació dramàtica. Permet que cada persona aportï les seves capacitats al paper que interpreta. A més, l'espai on succeeix es transforma en un fòrum de debat»⁵⁹.

Chris Kamlongera, un altre dels grans especialistes del teatre pel desenvolupament, tant en la teoria com en la pràctica, assegura que tot i les possibles distorsions o imposicions que es poden cometre quan els forans arriben a les comunitats, el teatre pel desenvolupament pot ser un vehicle democràtic pel diàleg i la presa de decisions a les comunitats. En aquest sentit, la improvisació és fonamental: «Tot el treball s'improvisa. El equip de treball i, a vegades, els estudiants, recopilen els problemes a les zones on s'actua. Utilitzant aquests temes, creen obres improvisades que s'interpreten breument»⁶⁰.

Un altre dels punts forts on se sustenta és l'oralitat i l'obertura del guió, moltes vegades incomplet o inacabat: «La relació de la pràctica del teatre popular està en la confrontació entre guions i esborranys. L'esborrany és una proposta d'acció dramàtica poc estructurada que permet el debat i el canvi. El guió, per la seva part, és una obra acabada i construïda d'acció dramàtica on els arguments del dramaturg ja s'han debatut i conclòs. Un descriu un procés; l'altre presenta un producte. [...] Els conflictes els trobem entre, per un cantó, el caràcter occidental d'individualisme, de progressió lineal, conclusió i fi, i, per l'altre, la cosmologia africana de continuïtat i col·lectivitat»⁶¹.

Aquesta llibertat és fonamental per a la consolidació participativa del teatre. Jerome Bruner⁶² assegura que actuar minimitza les conseqüències de l'acció d'un mateix, ja que ofereix l'oportunitat de provar combinacions de comportament que, sota circumstàncies normals, mai no s'haurien provat. «Aquestes maneres alternatives de comunicació —escriu Chinyowa— encaixen a la perfecció amb el teatre pel desenvolupament, ja que els participants volen desfer-se de les contradiccions i els impediments que afecten el seu benestar. La diversió i la llibertat que facilita la interpretació permet als actors tocar temes sensibles sense que suposi una amenaça per a l'estructura social. La llibertat permet que els participants se sentin més segurs quan exploren temes dolorosos o sensibles»⁶³.

⁵⁸ Nick Owen i David Pammenter, «Report on a Theatre for Community Development Project», Bagamoyo, juny 1986, citat a Oga S. Abah, «Perspectives in Popular Theatre: Orality as a Definition of New Realities», a E. Breitinger (ed.), *Theatre and Performance in Africa*, op. cit., p. 88.

⁵⁹ Oga S. Abah, «Perspectives in Popular Theatre», op. cit., p. 88.

⁶⁰ Linje Manyozo: «Theatre, communication and development: An interview with Professor Chris Kamlongera», Chancellor College, Zomba, Malawi, 18/03/2004.

⁶¹ Ibid.

⁶² Jerome Bruner, A. Jolly i K. Sylva (eds.), *Play: Its Role in Development and Evolution*, Penguin, 1976, citat a K. Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit., p. 25.

⁶³ K. Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit., p. 25.

Paulo Freire, el gran teòric d'aquests conceptes i un referent a nivell mundial, especialment a les dècades dels setanta i vuitanta, concebia el teatre comunitari com una arma efectiva, on el procés participatiu era la clau. «La participació de Freire vol alliberar els pobles indígenes. L'alliberament, aquí, significa quatre coses: capacitar a la població perquè digui "no" a una idea; que acceptin un projecte com a ciutadans ben informats; donar-los les habilitats i els mitjans per dur endavant el projecte; donar-los creativitat per a que utilitzin aquestes habilitats en un altre projecte o en un de diferent»⁶⁴.

Un dels principals problemes vindrà, per tant, per la coerció i la censura, ja sigui externa o d'autocensura. Zakes Mda ho deixa molt clar: «L'autocensura pot ser tan efectiva per restringir el teatre pel desenvolupament com ho pot ser la repressió més dura que s'exerceix a alguns països, on la policia persegueix les actuacions i deté als participants»⁶⁵. Sovint, aquesta autolimitació està provocada per dos factors: la por o incapacitat per superar el marc tradicional de comportament i valors, o bé per les *recomanacions* governamentals. Existeixen molts exemples on la posada en pràctica de tallers i experiments de teatre pel desenvolupament a les zones rurals és vista amb bons ulls per part de les autoritats, sempre i quan es limitin a parlar de com plantar arbres, utilitzar un fertilitzant o construir sanitaris i no «es parli de política». Però, com és lògic, «és que existeix alguna remota possibilitat —es pregunta Mda— de que parlem de desenvolupament sense que surti la política o, al menys, algunes de les causes estructurals del subdesenvolupament?»⁶⁶.

Zakes Mda és un dels noms claus quan parlem de teatre africà, i especialment si ens referim al teatre pel desenvolupament (tan a nivell teòric com pràctic). Autor de nombroses obres reconegudes i estrenades a nivell internacional⁶⁷, ha escrit també sobre la pràctica del teatre en nombrosos articles i en el llibre *When people play people: development communication through theatre* (1993). Aquest treball analitza el recorregut de la companyia que ell mateix va iniciar a Lesotho, la Marotholy Travelling Theatre, on precisament aquesta censura governamental gairebé no la van experimentar fins anys després de funcionar:

La raó d'aquesta manca de censura no es devia a que el govern de Lesotho era més tolerant o lliberal que els de Camerun o Malawi. La veritable raó era que ignoraven l'origen del treball que fèiem amb les poblacions rurals. Sabien que ens dedicàvem al teatre, i ells ho consideraven com una cosa inofensiva, on la gent no té res més a fer que explicar històries, ballar i cantar. Per ells, tot el que fèiem era encoratjar a la població a utilitzar correctament els fertilitzants, o com plantar arbres i construir lavabos. És clar que aquests eren temes dels que parlàvem, però fèiem molt més que això. La nostra opinió sobre el desenvolupament no es limitava a un augment del nivell de vida de la població, caracteritzat per la distribució de riquesa afavorint les èlits nacionals a expenses dels pobres dels àmbits rurals. El nostre objectiu era que els individus de les comunitats rurals aconseguissin un major control de les seves

⁶⁴ Juma Nyirenda: «The Relevance of Paulo Freire's Contributions to Education and Development in Present Day Africa», *Africa Media Review*, 11(1), 1996, pp. 1-20.

⁶⁵ Zakes Mda, «Another theatre of the absurd», a E. Breitinger (ed.), *Theatre and Performance in Africa*, op. cit., p. 106.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ L'abril del 2007 es va estrenar al Versus Teatre de Barcelona la seva obra *I les noies vestides de diumenge*.

institucions i així gestionessin el seu destí econòmic, social i polític. El nostre teatre es convertí en un vehicle d'anàlisi de la situació general de la població rural. Els arbres, els fertilitzants i els lavabos els incloïem en el context d'aquest anàlisi estructural. Per a nosaltres, el desenvolupament era una acció política.⁶⁸

Finalment va aparèixer la censura, però irònicament per una de les obres menys polítiques que havien fet. Es tractava de *Bacha Malaeneng* («Joves als pisos»), estrenada l'any 1992 i on es conscienciava de la importància de la Sida entre els joves. L'obra va ser portada al format de còmic i distribuïda per totes les escoles, fins i tot traduïda al portuguès per la seva distribució a Angola i Moçambic gràcies al suport econòmic d'agències internacionals i de la UNICEF. Com que l'argument parlava d'un professor infidel que transmet el virus a la seva companya, el Ministeri d'Educació de Lesotho finalment va decidir prohibir la distribució del còmic i que les companyies interpretessin l'obra. La raó: es presentava al professor com un mentider i no com un heroi. «Si no haguéssim publicat el còmic, el govern ni s'hagués assabentat de l'obra, com havia passat fins aquell moment».

L'any 2001, Mitendo Yinda Samaï, un dels creadors de la companyia de Kinshasa Théâtre des Intrigants, parla també d'aquesta manca d'interès actual per part del govern del teatre popular de caràcter crític i compromès: «El poder polític (congolès) considera que l'impacte del teatre no és gaire fort, que és massa intel·lectual per a que calgui desestabilitzar-lo i, per tant, assumir el risc i que sigui criticat per això. L'obra *Misère* ha tingut un èxit enorme, i l'hem representat als carrers, per tot arreu, sense que ningú ens hagi amonestat»⁶⁹.

La llibertat d'expressió no sempre està limitada a la capacitat (o voluntat) que tingui un determinat aparell estatal per a reprimir. En les societats tradicionals, el pes de la culpa, la vergonya i la deshonra juguen un paper coercitiu fonamental. La por al «què diran» sovint és més forta que la voluntat comunicativa, especialment si és per a trencar tabús. Tot i això, s'han format companyies i projectes teatrals que busquen precisament aquest desafiament tradicional, il·lustrat amb proverbis com el shona *nyadzi dzinokunda rufu*: «el deshonor és pitjor que la mort».

Entre els grans tabús universals, els relacionats amb la sexualitat i les qüestions de gènere. Per tant, quan el teatre popular africà surti als carrers, mercats i escoles per contribuir a la fi de la mutilació sexual femenina, de les violacions a menors o de la profusió del VIH, necessitaran dues eines claus: la determinació i l'estratègia. Només amb voluntat i valentia no n'hi ha prou per sortir als escenaris i trencar silencis: si l'estratègia comunicativa no és eficient, l'obra passarà d'escandalitzar a ser rebutjada. La missió, per tant, un fracàs. En primer lloc, per tant, s'ha d'evitar la imposició, fet que es resol si els actors i actrius formen part de la comunitat a qui va dirigit el missatge o si utilitzen el mateix llenguatge. Un dels recursos més utilitzats i eficaços és la ironia, ja que a través de la comèdia el públic accepta més fàcilment aquest trencament del tabú o de la norma. A més dels temes, una de les grans barreres que poc a poc es van enderrocant és la participació femenina al teatre.

⁶⁸ Zakes Mda, «Another theatre of the absurd», op. cit., p. 107.

⁶⁹ Olivier Barlet: «Le théâtre sort du plexus!», *Africultures*, 16/10/2002.

Dona, nens i teatre

Tradicionalment les dones tenien poques possibilitats d'entrar al teatre. Al koteba de Mali, del que ja hem parlat, els homes feien tots els papers, fins i tot els de dona. Una de les més conegudes actrius de Ghana, Adeline Ama Buabeng, parla de que quan començà la seva carrera, a finals dels cinquanta, el públic encara preferia veure a l'escenari actors disfressats de dona: «N'hi havia quatre o cinc tan bons que quan actuaven era molt difícil diferenciar-los d'una dona. La Brigade Drama Group va ser la primera companyia que utilitzà actrius a les seves representacions. Va ser posteriorment que el públic va començar a acceptar la participació femenina, fins i tot preferint-la als actors que feien de dones. Amb el temps, quan utilitzàvem aquests actors que representaven dones (*lady impersonators*) ja ho fèiem conscientment i a les escenes apropiades»⁷⁰. Un exemple extrem el trobem a la dècada dels quaranta quan Hubert Ogunde, considerat el pare del teatre modern nigerià, va optar per una alternativa al fet de que moltes dones haguessin d'abandonar el món del teatre una vegada casades: «es casà amb totes les actrius i així va establir la seva companyia. La quantitat d'actrius era tan gran que algunes havien d'interpretar papers d'home...»⁷¹.

Perseverants, les africanes estan ocupant llocs a la societat fins ara negats, i el teatre és un d'ells. L'any 2003, per exemple, ja hi havia més noies que nois inscrits a les classes d'art dramàtic de l'Institut Nacional d'Arts de Bamako (Mali), el país viu la proliferació de companyies integrades només per dones i s'ha creat l'Association des comédiennes professionnelles du Mali (ASCOPROMA). Entre aquestes companyies trobem Ntènènin, formada per gairebé noranta dones del poble de Baguinéda, al nord-est de Bamako (que a més del teatre es dediquen a l'agricultura) i també Badenya de Sikasso, creada per a donar la paraula a les dones de la regió de Sikasso⁷². Aquest tipus de companyies interpreten peces sobre la vida quotidiana, tractant els temes de la vacunació infantil, l'embaràs, la sida, la circumcisió, la malària, el tràfic de nens, els drets de la dona, etc. Una altra companyia és Danaya So⁷³, que sorgeix de l'associació que té el mateix nom i que està formada per prostitutes i ex prostitutes per defensar els drets de les treballadores sexuals i sensibilitzar a la societat sobre la mutilació genital femenina i la sida. Una de les primeres representacions parlava de la seva pròpia experiència amb la prostitució i la sida, i va ser representada a molts espais oberts i tancats, com per exemple als prostíbuls. Una altra peça, sobre la mutilació genital femenina, la van portar als mercats, carrers i escoles, acompanyades per metges que responien a les preguntes que generava l'obra. «Al principi —explica Adama Traoré al documental "Les provoc-actrices de Bamako" — les noies tenien por d'actuar, ja que és una peça que toca profundament la intimitat de les persones. Però s'adonaren de que és vital parlar-ne, amb l'esperança de que aquesta pràctica disminueixi⁷⁴». De fet, algunes

⁷⁰ «Leading Ghanaian performer Adeline Ama Buabeng discusses her career with Esi Sutherland-Addy», a Jane Plastow (ed): *African Theatre - Women* (James Currey, Oxford, 2002).

⁷¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Hubert_Ogunde

⁷² Un llistat de companyies femenines a ARTICLE 19: «La voix des femmes», op. cit., p. 31.

⁷³ www.danayaso.org

⁷⁴ «Les provoc-actrices de Bamako», dirigit per Dominique Thibaut i produït per Yèlèma asbl, Brusel·les, 2006.

de les actrius que formen part de la companyia es van incorporar al veure la representació, substituint a les més veteranes i que van anar morint de sida.

D'entre totes aquestes formacions de Mali, la més coneguda i pionera és Nyogolon, creada l'any 1985. Si bé la composició és mixta, els temes que tracten estan relacionats amb les problemàtiques de gènere, com per exemple les obres sobre la mutilació genital (Mali és un dels països africans on més es practica). Des de la seva creació, Nyogolon ha realitzat més de tres-centes peces, a més d'encàrrecs d'institucions nacionals i internacionals. Efectivament, aquestes companyies i moltes d'altres són el vehicle més apropiat del país per transmetre missatges de sensibilització, i entitats com la CAFO (Associations Féminines et des ONG du Mali), l'Association pour la Promotion et la Défense des Droits de la Femme (APDF), l'Association Malienne pour le Soutien et l'Orientation des Pratiques Traditionnelles (AMSOPT) (que combat la mutilació genital) o el Projet Femme et Développement (PROFED) utilitzen habitualment el format teatral per a difondre els seus objectius. Segons Lalaicha Dicko, de PROFED, les primeres reunions públiques sobre les qüestions de gènere, abans que no es comencés a introduir el teatre, suscitaven algunes controvèrsies. Però a través del teatre es genera una mobilització massiva a tots els nivells de la societat ⁷⁵.

El cas de Mali no és una excepció al continent africà: per tot arreu es creen companyies femenines amb l'objectiu que la dona pugui expressar-se lliurement i ajudar-se mútuament per trobar solucions als seus problemes. WE-PET, per exemple, és una d'aquestes companyies de Kènia que busca «reforçar la capacitat de les noies artistes per a que participin als processos de desenvolupament i al teatre participatiu com un mitjà d'informació i d'assistència comunitària, a més de crear un recurs per aquestes noies. La companyia col·labora amb organitzacions que treballen sobre qüestions femenines, però també crea les seves pròpies obres basades en temes socials. L'activitat principal del grup és la formació en teatre educatiu participatiu» ⁷⁶.

Una altra col·lectiu que cada vegada té més presència al teatre són els nens i adolescents, especialment quan els seus drets són completament negats (explotació infantil, nens-soldats, abusos sexuals...). A Zimbabwe, per exemple, s'han creat diverses iniciatives que utilitzen el teatre per a denunciar aquestes situacions, com CHIPAWO (Children's Performing Art Workshop), una organització que treballa amb nens i joves de Harare (entre 6 i 18 anys) formada l'any 1989. El seu objectiu és el de permetre als nens contribuir, participar i compartir amb altres en el marc de la interpretació i les arts dramàtiques. Amb els anys, el CHIPAWO s'ha convertit en un membre actiu de la International Association for Children and Young People (ASSITEJ), i es basen en reforçar les capacitats d'improvisació dels nens. Stephen Chifunyise, fundador del col·lectiu, assegura que poden escenificar en una setmana una obra complicada: «Un dia per a idear-la, un altre per a parlar-ne i fer el guió i la resta per assajar-la i dirigir-la» ⁷⁷. Les bases fonamentals estan extretes de la tradició oral, amb molts interludis de balls i música, i sovint parlen de la relació amb l'entorn i de la preocupació pel medi ambient. Un altre projecte també es basa amb les tradicions narratives per a denunciar els abusos

⁷⁵ Més detalls sobre les companyies i entitats que utilitzen el teatre a Mali a ARTICLE 19: «La voix des femmes», op. cit., pp. 25-37.

⁷⁶ Sobre teatre femení a Kènia, veure ARTICLE 19: «La voix des femmes», op. cit., pp. 11-24.

⁷⁷ K. Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit.

infantils, entre ells la violació. Portat a terme per la companyia Alternative Savanna Arts amb nens i adolescents d'entre 10 i 18 anys que van participar en un taller teatral, l'obra *Vana Vana* es va realitzar en combinació entre dramaturgs i els mateixos nens. Des del 2001 s'ha representat a diversos llocs de Zimbabwe, com a les escoles, tot i contenir escenes fortes acompanyades de cançons amb lletres com: «Els nens ja en tenim prou de ser violats». Una altra companyia del país, la Amakoshi Theatre Production, «la companyia de teatre popular urbà de més èxit en termes de continuïtat, organització, qualitat i suport del públic», també ha denunciat aquests i altres abusos. De la mà d'un dels dramaturgs més prolífics i crítics de Zimbabwe, Cont Mhlanga, la companyia ha aconseguit creuar fronteres i establir escola, especialment des de la construcció del seu propi centre.

L'any 2006, al Teatre Nacional d'Uganda es va representar l'obra «Amani: An African Opera», de les germanes Suzanne, Rosie i Pamela Kerumen, de Soul Of Africa. La peça utilitza molts nens per explicar les seves pròpies experiències durant el conflicte amb el LRA (Lord's Resistance Army). «Entre el públic, els nens no paraven de riure. Però també els adults reien, probablement perquè no s'ho esperaven. Pensaven que anaven a veure una història dolorosa i esgarrifosa. El que han vist a l'escenari és una història d'auto-desaprovació narrada per persones suficientment valentes com per mostrar els seus defectes en públic. Mentre els nens proven de refer el trencaclosques de la seva situació, ens ofereixen alguns comentaris graciosos. Com els d'Acan, el més petit dels tres, i que pregunta coses com: «Per què aquests homes li han tallat el cap a ton pare?» o «És que li ha tallat la teta a ta mare perquè volia donar-li al seu fill?». El públic pot riure en algunes d'aquestes escenes, però a la vegada se'ls hi gela la sang quan pensen en què es convertiran aquests nens quan creixin ⁷⁸».

⁷⁸ Steven Tendo: «Uganda National Theatre stages Joseph Kony's brutality on Children», artmatters.info, 12/07/2006.

III. COMPANYIES, FESTIVALS I ESPAIS INDEPENDENTS

Com acabem de veure, han aparegut moltes companyies de teatre urbanes que utilitzen alguns dels esquemes «clàssics» del teatre pel desenvolupament, tot i ser conscients de que, abans que res, són actors, actrius i dramaturgs i no educadors socials o tècnics. Un exemple des de la Costa d'Ivori: «Encara que el teatre sigui cada vegada més un fenomen urbà, les companyies també es creen als pobles. A més, les poblacions dels suburbis i de les zones rurals exigeixen actualment poder accedir a les obres reconegudes d'alta gamma, en directe i immediatament! No volen sentir parlar de manca d'infraestructures o de problemes logístics. Ens demanen "crear la situació", com diuen per aquí. [...] Així doncs, el nostre il·luminador se n'ha de sortir amb cinc projectors per una creació que en necessita cent deu. El tècnic de so s'ha espavilar amb una sisena part de l'equip, els ballarins han de moure's com gats per no caure...»⁷⁹.

Si bé cada companyia és un món, existeixen algunes característiques que les defineixen, com per exemple la seva voluntat d'existir tot i els obstacles econòmics, polítics i socials; la necessitat de crear xarxes nacionals, regionals i continentals (moltes companyies o directors són a la vegada organitzadors de festivals i mantenen els seus propis espais culturals); la pedagogia i el relleu generacional, amb la formació d'escoles, tallers i la implicació dels més joves; la posada en escena, majoritàriament, d'autors africans contemporanis; la incorporació d'elements dramàtics tradicionals i populars i la interdisciplina (dansa, contes, música...).

El llistat que proposem a continuació s'afegeix als noms que ja hem anat esmentant en aquest text. No vol ser un mapa exhaustiu, però sí donar algunes pistes de per on s'ha configurat l'escena teatral sudahariana contemporània.

- **Ki-Yi Mbock (Costa d'Ivori)**

Creat l'any 1985, el grup va començar pel teatre ritual inspirat en diferents cultures africanes, com la bassa del Camerun, la bambara de Mali i l'agni de la Costa d'Ivori. Seguidament va emprar el teatre de titelles i d'ombres, que amb el temps va donar pas a un teatre més ampli i global.

«A Ki-Yi Mbock considerem que la cultura, al menys el coneixement de les tradicions, de la història i d'una visió africana del nostre passat, són fonamentals per l'evolució de l'actor africà d'avui. Tradicionalment, el griot sudanès, com el nganda bantú, eren erudits de les seves tradicions, eren historiadors i a la vegada utòpics, els que concebien i dibuixaven el futur... L'actor de Ki-Yi Mbock ha de conèixer per tant on s'ha somiat i on ha fracassat el destí de l'Àfrica per ser capaç de projectar noves utopies. La visió africana del cos i del moviment forma part dels aspectes més originals de l'art mundial. Un coneixement més profund d'aquesta visió obre a l'actor panafricà del Ki-Yi un camp més gran per a la comprensió de la dansa, del cos, del vestuari, maquillatge i pentinat... Aquesta és la raó de ser del nostre museu i de la nostra secció d'arts plàstiques. La integració directa de les arts plàstiques, sota les formes de màscares, titelles, etc. amplia considerablement la imatge visual de l'espectacle: l'home, la seva

⁷⁹ www.arts.uwa.edu.au/AFLIT/Ineditwerewere.html

estàtua, la seva màscara i els seus idiomes diversos es confronten, es confonen i acaben per manifestar tota la riquesa i la profunditat que només un teatre panafricà, actualment, pot aconseguir.

Un exercici normal per a l'actor del Ki-Yi Mbock és de cercar aquests timbres diferents. Els canta amb una o altra pentatònica, amb la col·locació de la veu a un nivell o a un altre. Tradueix els textos en diversos idiomes i amb ritmes dels pobles veïns o llunyans. I és així com es cremen els carnets d'identitat...

Pel Ki-Yi Mbock, el teatre és un art de retrobada i d'agrupament. La nostra comunitat ha demostrat que actualment, a l'Àfrica, tenir un lloc per viure i treballar és imprescindible per existir, crear i evolucionar amb dignitat i mitjançant la feina. El grup ha construït espais per presentar una programació professional continuada, anomenats "espais Ki-Yi", des de finals dels anys noranta»⁸⁰.

«Vam inventar el Centre Panafricà Ki-Yi per Formació i Creació per formar als més joves i també al públic en general. L'energia és col·lectiva, i sempre hi ha molts de nosaltres vivint al "poblat Ki-Yi": estudiants, professors, nens i adults junts, cadascú aportant els seus somnis i il·lusions, i molts treballem voluntàriament moguts per la fe i la devoció»⁸¹.

«És un lloc on es viu i es treballa, tant al dia com a la nit. Com si estiguéssim en un formiguer, nens i adults junts per fer alguna cosa sense perdre el plaer. Un lloc on l'art forma part de tots els instants de la vida quotidiana, tant al menjar com al llit, al camp com al museu, al paritori com a l'escenari. El poblat Ki-Yi, urbà, artístic i cultural, filosòfic, espiritual i místic, on cuiners, escultors, sastres, comptables i cantants, metges, ballarins, pintors, mecànics, paletes i escriptors, dramaturgs, perruqueres i electricistes conjuguen els seus esforços per recuperar la llibertat interior i rehabilitar la creativitat africana.»⁸²

- Théâtre des Intrigants i JUOCOTEC (RDC)

Creat l'any 1982, és una de les companyies més conegudes de Kinshasa, que agafa el seu nom de la seva passió per Molière. «El Théâtre des Intrigants continua des de fa més de vint anys el seu treball artístic important però soterrani des d'un barri popular, Njili, no gaire lluny de l'aeroport. Tots els divendres, escoles de la ciutat venen a l'espai de la companyia després d'haver treballat a classe sobre la peça i l'autor que veuran»⁸³.

Etienne Mitendo, un dels fundadors de la companyia, assegura que un dels problemes principals és la pèrdua d'actors: «Cada vegada que fem una gira per Europa perdem actors. El que passa amb la boxa i el futbol també passa amb el teatre: els joves prefereixen provar sort a Europa. També hem vist que les dones s'exilien més fàcilment. A cada sortida en perdem una o dues»⁸⁴.

«La companyia practica un teatre compromès i basat en la realitat quotidiana. Un teatre que denuncia la injustícia, la dictadura, la misèria del poble... Realitzen espectacles de sensibilització, especialment sobre la salut, l'educació, els drets de les

⁸⁰ www.arts.uwa.edu.au/AFLIT/Ineditwerewere.html

⁸¹ Michelle Mielly: «An Interview with Werewere Liking at the Ki-Yi Village», Abidjan, 02/06/2002.

⁸² www.kiyi-village.org

⁸³ Olivier Barlet: «Le théâtre sort du plexus!», *Africultures*, 16/10/2002.

⁸⁴ «Le théâtre congolais ne veut pas mourir», www.afrik.com/article4270.html, 04/2002.

dones i els nens... Al mateix temps desafien els prejudicis relacionats amb la professió i lluiten per canviar la imatge social de l'actor de teatre»⁸⁵.

«Fem això —declara Mitendo— per sobreviure, per mantenir la integritat. La gent es mobilitza, sense cobrar. Els artistes tenen les butxaques buides, però són creadors: és el que en dic resistència positiva.»

El Théâtre des Intrigants també organitza el festival Joucotej («Journées Congolaises de Théâtre pour et par l'Enfance et la Jeunesse»), que reuneix més de 12.000 persones amb representacions a quatre espais tancats i cinc d'oberts i la participació d'una trentena de companyies escolars i una desena de professionals. Iniciat l'any 1987, amb els anys ha anat creixent, desplaçant-se del Centre culturel congolais (Ccc) Le Zoo a varis espais de la ciutat. Amb l'objectiu principal d'iniciar els nens i els joves a l'art escènic, treballen també amb els problemes dels nens del carrer i marginals per a crear un espai d'integració i diàleg.

- L'Ecurie Maloba i FIA, Festival International de l'Acteur (RDC)

Creat per tres companyies congolese l'any 1988, és actualment un dels pocs centres de creació i d'intercanvi cultural a la RDC. «Amb la recopilació sistemàtica de manuscrits, projectes, fotografies i vídeo, disposen d'una de les primeres biblioteques sobre el teatre a l'Àfrica central. L'Ecurie Maloba (*maloba* vol dir «paraula» en lingala), agrupa moltes companyies, una sala de projeccions, dues galeries d'exposicions i un bar-restaurant.

Els projectes són, en part, autofinançats i no reben ajuda de l'estat. Els principals promotors financers es troben a Europa: l'agència de cooperació francesa, l'ACCT i el Festival des francophonies de Limousin

Segons Jean Shaka Tshipamba, director de l'espai, «el públic sap que cada divendres hi ha un espectacle, sense necessitat de fer publicitat. La nostra temporada va de febrer a desembre, tot i que pel desembre i gener fem projeccions de vídeo i cinema per mantenir l'espai actiu. Malgrat el que passa a la RDC, el públic adora el teatre, tot i que per algú que porta vuit mesos sense cobrar, anar-hi és prohibitiu. [...]

Hi ha grans dificultats. Necessites l'autorització del ministeri, que no és gratuïta, amb l'excusa que és una activitat professional i que guanyaràs diners! Com si fos el cas! Però més enllà de les dificultats, ens agrada el que fem, saltem per sobre dels murs i de les xarxes metàl·liques. Si m'exilio, què faré? Quant de temps m'aguantaran els que m'han d'acollir? I si torno al país, hi trobaré encara el lloc? Quan et plantejes tot això, et quedes, treballes i oblides les dificultats»⁸⁶.

L'organització també organitza el FIA, «Festival International de l'Acteur», que reuneix obres i companyies internacionals, especialment francòfones. Durant els deu dies que dura el festival també s'organitzen homenatges i taules rodones que serveixen per prendre el pols a l'escena congolese i també regional.⁸⁷

- L'ensemble Kotéba d'Abidjan (Costa d'Ivori)

⁸⁵ Dieumerici Monga Monduka: «19ème édition des Joucotej : le top de départ ce jeudi», *Le Potentiel*, Kinshasa, 10/05/2005.

⁸⁶ Olivier Barlet: «Nous sautons au-dessus de grillages de fils barbelés!», *Africultures*, 01/06/2000.

⁸⁷ «Le célèbre festival de théâtre de Kinshasa : un miracle renouvelé dans un pays sinistré, rassemblant des troupes venant de nombreux pays», *Africultures*, 2003.

Una de les companyies més populars de l'Àfrica de l'oest des de la seva formació l'any 1974. Souleymane Koly, el seu fundador, va voler basar-se en la tradició del Koteba de Mali per a crear un teatre que revisqués la tradició i la transportés a la gran ciutat d'Abidjan. Als anys noranta el projecte va viure una nova generació d'artistes procedents de tota la regió.

Koly ha aconseguit crear un projecte sòlid i diversificat en un entorn difícil per a la producció: «Vaig arribar a la producció una mica per la força. Aquesta professió gairebé no existeix a l'Àfrica; i quan és el cas, les consideracions comercials prevalen sobre la resta. Però vaig preferir buscar jo mateix el finançament que ens permetés fer el que volem a nivell artístic. A la Costa d'Ivori no existeix el productor com s'entén a Occident. Això es deu al fet que les institucions públiques comencen a crear estructures i mecanismes transparents de finançament de la cultura. Sovint, els productors que existeixen funcionen com mecenes o empresaris obsessionats per la rendibilitat immediata. El finançament de les nostres produccions depèn encara de les institucions occidentals. Fins quan durarà? I, en definitiva, és sa?»⁸⁸.

Actualment la companyia de teatre la formen una trentena d'actors i actrius. Disposa de dues seccions més a part de la teatral: el grup musical Go, un trio femení que ha publicat diversos discs i JBAN (Jeune ballet d'Afrique Noire) de dansa contemporània. Souleymane Koly assegura que existeix una veritable efervescència de la dansa a Abidjan. «Podem dir que, a Abidjan, dansa rima amb dissidència. Una dissidència que sovint és promoguda per les estructures occidentals. La Costa d'Ivori té varies companyies de renom que amb el temps han adquirit força (Koteba, Bin Kadi So, Ki-Yi, Djolem...) i, per tant, una certa llibertat»⁸⁹.

L'ensemble Kotéba ha col·laborat amb nombrosos artistes africans de renom internacional com Manu Dibango, Aly Farka Touré, Ray Léma, Mamady Keïta o Amara Kanté.

- Companyia Les Gueules Tapées (Senegal) i FEST'ART

La Companyia neix a mitjans dels anys noranta d'estudiants de l'ENA (Ecole nationale des Arts) de Dakar. En aquell moment Senegal viu un nou revifament de les companyies teatrals, i apareixen formacions professionals joves juntament amb Les Gueules Tapées, com les 7 Kouss, Waax Tacc, Théâtre de la Rue o Zénith Art⁹⁰. Malauradament amb el pas del temps les dificultats econòmiques i la manca d'oportunitats fa que molts actors formats a l'ENA hagin d'exiliar-se o dedicar-se a altres oficis.

Macodou Mbengue, director de la companyia, explica: «Quan penso en totes les persones formades al Conservatori entre 1990 i el 2001 veig que la majoria han emigrat. El drama és que ja no es dediquen al teatre, tot i haver estudiat la carrera durant quatre anys. L'estat senegalès ha gastat diners per educar-los i quan han sortit, aquests joves

⁸⁸ Ayoko Mensah: «Les producteurs compétents manquent...», *Africultures*, 01/01/1999.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Per un llistat de companyies i teatres, veure «Sénégal: Histoire récente du Théâtre», 2004, a www.ausenegal.com/art/theatre.htm

marxen cap a altres horitzons perquè aquí no hi ha oportunitats. Les Gueules Tapées hem sobreviscut perquè no actuem a Senegal, és així de senzill. Intentem exportar les nostres creacions perquè aquí no ens proposen res. No hem actuat a Senegal des de fa tres o quatre anys; tot i això, continuem produint»⁹¹. Entre les seves obres destaca «La Terre Com...promise», premi al millor espectacle i al millor actor al FESTHEF 2001 (Festival de théâtre de la fraternité) de Lomé (Togo).

Volent donar un pas més, Macodou Mbengue també va crear el FEST'ART - Festival de théâtre pour la paix, que s'organitza cada dos anys a Dakar: «L'ambició de la primera edició (2001) era la d'existir en un país sense cap manifestació teatral de dimensió internacional. El festival vol reforçar la capacitat dels actors i incitar-los a que tinguin una visió global del teatre. El festival permet veure una trentena d'espectacles en deu dies; d'una altra manera seria impossible, ja que podries quedar-te a Senegal deu anys sense veure tants espectacles. Un festival serveix per això...»⁹².

- Companyia Marabout Théâtre i CARE (RDC)

L'any 1976 els camins de Jean-Marie Ngaki Kosi i Nzey Van Musala es creuen a l'obra «La mort de Chaka» de Seydou Badian Kouyaté. Junt estudien a l'Institut National des Arts de Kinshasa i el 1984 creen la companyia Marabout Théâtre, que s'imposa a l'escena nacional. A partir de 1990, l'experiència de la companyia agafa una nova dimensió: recerca estètica, creació inspirada en alguns rituals de la tradició congoleesa, treball d'escriptura dramàtica, implicació als programes de desenvolupament dels barris més marginats...

També creen una secció de formació molt activa sobre la posada en escena i l'escriptura dramàtica. Paral·lelament organitzen una fira d'animació cultural i teatral al cor de les barriades populars de Kinshasa i un festival internacional i itinerant de teatre als suburbis anomenat Carrefour Artistique d'Échanges (CARE).

- FITHEB (Benín)

Dirigit per Orden Alladin, el «Festival International de Théâtre du Bénin» és una de les manifestacions culturals més populars del país. Obert a altres disciplines com la música i les arts plàstiques, també funciona com un pont entre els joves i els professionals. Pel festival hi passen uns 45.000 espectadors.

- Espace Linga Téré (República Centrafricana)

Creat a principis de la dècada dels noranta, funciona com a estructura privada a Galabadja, un dels barris més populars al nord de Bangui. L'espai és un centre de formació en arts escèniques, un lloc de creació i difusió cultural que promou nombrosos artistes: companyies de teatre, grups de música, dansa...

També organitza el festival Wandara, que ofereix representacions teatrals, música i desfilades de moda. Paral·lelament l'any 2000 va celebrar una reunió amb responsables d'espais culturals privats de l'Àfrica central per a crear una xarxa d'intercanvis⁹³.

⁹¹ «Macodou Mbengue: "Ceux qui sont payés pour réorganiser le secteur du théâtre cherchent des militants..."», *Le Quotien*, Dakar, 28/03/2006.

⁹² <http://festart.over-blog.com>

⁹³ Veure: Olivier Barlet, «Vers un réseau culturel africain à Bangui», *Africultures*, 01/04/2000.

- RETIC (Camerún)

Els «Rencontres théâtrales internationales du Cameroun» celebrats a Yaoundé tenen com a objectiu promoure el teatre de recerca inspirat en les tradicions africanes i instaurar un diàleg entre els nous valors i les tècniques dramàtiques convencionals.

Creat l'any 1990 per l'actor i dramaturg Ambroise Mbia (que el 1977 fou el secretari general del famós FESTAC 77 de Lagos), els RETIC tenen lloc cada any amb una gran participació internacional. A més de les obres s'organitzen simposis, taules rodones, tallers de formació i projeccions de vídeo.⁹⁴

- Pripalo (Níger)

El juliol del 2007 va celebrar-se a Niamey la primera edició del Pripalo, «Festival international des arts et de la culture», amb la presència de diverses companyies vingudes de Togo (Evaglo i Ziguidi), Costa d'Ivori (Go de Kotéba), Benin (Kauris d'Afrique), Burkina (Compagnie Eclairs), Nigèria (Northern Soldierz) i del mateix Níger. El director del festival, Achirou Wagé, va declarar que «el festival vol desmarcar-se per l'acció de portar l'art i la cultura a les poblacions més desfavorides dels barris perifèrics i dels pobles al voltant de Niamey. [...] El Níger compta amb una desena de festivals que busquen conciliar la tradició i la modernitat per una disciplina en concret. Pripalo ho innova al integrar tots els aspectes de la cultura i de l'art al portar-los als més pobres»⁹⁵.

- Théâtre de la Fraternité i FITMO (Burkina Faso)

No es pot parlar de teatre a Burkina sense parlar de Jean Pierre Guingané, dramaturg i fundador de la companyia Théâtre de la Fraternité l'any 1975. Durant aquests trenta anys de recorregut, Guingané i la seva companyia (des de l'espai cultural Gambidi de Uagadugú) són al centre de l'activitat teatral i socio-cultural del país i de la regió. «A través del teatre d'intervenció social, la companyia ha recorregut les quaranta cinc províncies del país per convidar i incitar a la població a reflexionar dels greus problemes que patim, com els drets dels infants (*Papa oublie moi...*), de la dona (*Trois sœurs dans la souffrance*), la protecció contra la sida (*Candidats à la mort*), la lluita contra els costums retrògrads (*La Grossesse de Koudbi*), la protecció dels discapacitats físics (*Sauvons Nonglom*), etc. El Théâtre de la Fraternité també ha contribuït a la sensibilització per la democràcia (*Le Bonheur dans l'urne*) o de l'accés de les dones a llocs de responsabilitat política (*Femmes, prenons notre place*).

També ha actuat als escenaris internacionals malgrat els mitjans modestos (França, Suïssa, Noruega, Costa d'Ivori, RDC...), amb obres com *Hamlet* de Shakespeare, *Pyr Gynt* d'Ibsen, *La Parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi i també *Le Fou*, *La Savane en Transe*, *Le Petit Pagne*, *La Danseuse de l'eau* o *Le Baobab merveilleux*, totes de Jean Pierre Guingané»⁹⁶.

La companyia també organitza el FITMO, «Festival international du Théâtre et des Marionnettes de Ouagadougou» que s'ha convertit en una manifestació cultural molt important pels professionals, els amants del teatre i pels artistes, tant de Burkina com de

⁹⁴ <http://membres.lycos.fr/esanja/retic.htm>

⁹⁵ www.pripalo.m2014.net

⁹⁶ http://www.defasten.com/ecg/_htm/theatre.htm

tota la regió. El programa del FITMO s'articula al voltant de representacions de teatre i de titelles. També és l'ocasió perquè els artistes aportin les seves reflexions sobre les seves obres, les condicions de creació, i intercanviar tècniques i coneixements. Això es fa a través del fòrum, els tallers de formació i les trobades professionals.

- Récréâtrales (Burkina Faso)

Les «Résidences panafricaines d'écriture, de création et de formation théâtrales» són un espai d'experimentació. Tres mesos intenses de creació que convida a Uagadugú un centenar d'artistes de diverses companyies internacionals seleccionats prèviament amb l'objectiu de debatre, intercanviar i crear per després presentar-ho al públic.⁹⁷

- L'Espace Yaro, la companyia Bivelas i JOUTHEC (Congo-Brazza)

Pierre Claver Mabilia és un dels activistes culturals més prolífics de Pointe-Noire, tot i que abans que res és actor. Director de L'Espace Yaro al barri popular de Loandjili, el centre és un lloc d'assaig, de trobada i de representacions per la comunitat teatral congoleesa. L'any 1992 crea, juntament amb quatre actors més, la companyia Bivelas, que des de llavors recorre el país i varis circuits internacionals. Temps després la companyia necessita un lloc per a desenvolupar millor el seu treball i apropar-se al públic directament, i decideixen crear l'Espace Yaro. Tot i això, el centre sempre continuarà obert a totes les companyies locals.

Claver Mabilia també és el fundador, l'any 1999, de JOUTHEC, les «Journées Théâtrales en Campagne», «sens dubte el millor de tots els festivals de teatre que es celebren en aquesta ciutat, o en tot cas l'únic que comença a tenir un renom fora de les fronteres»⁹⁸.

Aquest esdeveniment permet el retrobament i els intercanvis entre artistes de diferents horitzons, a més de l'educació, la sensibilització, la formació de les poblacions rurals a través del teatre. S'organitzen nombroses activitats entre la ciutat de Pointe-Noire i les zones rurals. El festival era anual, però des del 2004 s'ha convertit en bianual. La vuitena edició està prevista pel desembre del 2008.

L'any 2005 Claver Mabilia va deixar la direcció de la companyia Bivelas a mans de Jean-Baptiste U'Talienne, tot i continuar com actor. Aquell mateix any va crear el Festival des Musiques de Recerca U'sangu Ndji-Ndji, una plataforma de formació i d'intercanvi entre músics, per esdevenir un espai de promoció de les tradicions, les cultures i el patrimoni musical. Entre les activitats del festival: tallers, formació, conferències, concerts, exposicions...

- L'Associació cultural Acte SEPT i el Festival du Théâtre des Réalités (Mali)

L'associació SEPT («Sensibilisation, Education et Promotion du Théâtre»), establerta a Bamako des de 1994, va néixer per la iniciativa d'artistes, actors, dramaturgs i professors del INA (Institut National des Arts). Desitjaven crear una eina útil i innovadora que fos capaç d'obrir un nou espai per a la creació. Des de llavors, és molt més que un espai: Acte SEPT ocupa actualment un lloc imprescindible en el món

⁹⁷ Més sobre el Récréâtrales a www.zedcom.bf/actualite/op404/culture.htm

⁹⁸ Ya Sanza: «Pierre Claver Mabilia, l'homme des festivals», *Africultures*, 12/10/2007.

cultural de Mali. Activitats en l'àmbit del teatre d'intervenció social, coproduccions de teatre d'autor, un programa de formació professional (tallers i residències sobre escriptura, creació musical, arts visuals, gestió tècnica i logística dels espectacles...).

Un dels grans esdeveniments que realitzen és el Festival du Théâtre des Réalités, una setmana d'espectacles i coproduccions gratuïtes i vingudes de tot el continent. També compta amb una secció pels professionals de les arts escèniques. Aquest festival internacional s'organitza bianualment des de 1996 amb els Rencontres Théâtrales de Bamako, que té una programació nacional. El seu director, Adama Traoré, el defineix com «un festival d'essència popular en sentit noble del terme. Un festival de creació ciutadana on, en primer lloc, hi ha el públic»⁹⁹. Acte SEPT també ha posat en funcionament el portal <www.bamako-culture.org>.

- Eastern Africa Theatre Institute (Etiòpia, Kènia, Uganda i Tanzània)

L'EATI és una xarxa teatral regional amb seu a Dar es Salaam (Tanzània) formada per quatre països: Etiòpia, Kènia, Uganda i Tanzània. Es va crear l'any 1999 com un fòrum per promoure el professionalisme al teatre, la cooperació regional, interregional i internacional i també per promoure les formes autòctones de teatre dins de l'Àfrica de l'est.

Entre els temes que treballa l'EATI hi trobem el desenvolupament social, la reducció de la pobresa, la degradació del medi ambient, els assumptes de gènere, l'educació o el VIH-Sida¹⁰⁰.

Els quatre representants regionals són:

- EATI Etiòpia

Sota l'auspici del Mekuria Theatre Studio and Entertainment (MTSE), hi ha gairebé cinquanta grups associats que es dediquen al teatre pel desenvolupament. A més s'ha establert contactes entre el MTSE i la Universitat d'Ababa per a la formació de nous professionals.

- EATI Uganda

La Uganda Theatre Network (UTN), amb seu a la facultat d'Art de la Universitat de Makerere, s'encarrega de representar l'EATI al país. principalment amb les àrees de formació, intercanvi d'informació i recerca, documentació i promoció de formes teatrals autòctones. Ha establert nombrosos intercanvis, per exemple amb Etiòpia i Brasil, i també va participar a la Primera Trobada Internacional de Teatre Infantil i Juvenil a Santiago de Xile.

- EATI - Kènia

IPAL (Institute of Performing Artists), creat l'any 2001 per sis artistes, és el representant de la xarxa a Kènia. Especialment han estat implicats en diversos projectes infantils que faciliten la formació a nens del carrer.

⁹⁹ Mamy SY: «Festival du théâtre des Réalités: Les opérateurs culturels à l'école de la propriété intellectuelle», *Le Messenger*, Yaoundé, 07/11/2006.

¹⁰⁰ <http://eati.net>

- EATI Tanzània

La branca de Tanzània és el Tanzania Theatre Centre (TzTC), creat l'any 1997 per un col·lectiu d'artistes que majoritàriament provenien del Bagamoyo Arts College i de la Universitat de Dar es Salaam. El centre ha contribuït al creixement del teatre com a mitjà i com a activitat comunicativa i socio-econòmica.

L'any 2000 l'EATI va organitzar el seu primer festival a Awassa (Etiòpia). Dos anys després es va celebrar a Mbarara (Uganda), el 2004 a la ciutat portuària de Mombassa (Kènia) i el 2006 a Tanzània.

- Parapanda Theatre Lab (PTL) (Tanzània)

Popularment coneguda com «Parapanda Arts ¹⁰¹», és una de les organitzacions teatrals més destacades de Tanzània. Els seus objectius principals són: promoure el teatre mitjançant la recerca i l'experimentació tant en les formes teatrals tradicionals com contemporànies; produir peces; organitzar jornades, festivals i exposicions; proporcionar formació professional.

El PTL disposa d'un equip de poetes, narradors, directors de teatre i educadors amb un gran coneixement i experiència a dins i fora del país, especialment al teatre pel desenvolupament. Des de 1994 també han organitzat tallers per nens i joves, i treballa amb institucions com la Unicef o el Forum for African Women Educationalists (FAWE). Han representat nombroses peces com *Mkwezi na mnazi* (estrenada també al Market theatre de Sud-àfrica l'any 2001), *Bina damu wa damu*, *Mfalme juha*, *Wimbo wa nyonga* o *Samaki wa dhahabu*, així com peces radiofòniques. L'any 2000 van obtenir el premi a la millor producció al Bagamoyo International Theatre Festival.

- Southern African Theatre Initiative (Àfrica del sud)

La SATI és una organització regional integrada per persones relacionades amb la pràctica teatral i que necessiten ajuntar-se per desenvolupar millor l'art escènic al sud d'Àfrica.

Els seus objectius són: millorar i augmentar les condicions del teatre als països de l'Àfrica del sud; facilitar els intercanvis d'idees, recursos i experiències; enfortir la conscienciació i la promoció de les tradicions i les llengües africanes; facilitar programes regionals relacionats amb el desenvolupament i la capacitat constructiva de les arts i el paper que té la cultura en l'educació; encoratjar als governs perquè apliquin polítiques de preservació de l'herència teatral. ¹⁰²



- Market Theatre (Sud-Àfrica)

Creat a Johannesburg l'any 1976 per Mannie Manim. El teatre va esdevenir a nivell internacional un teatre revolucionari, que desafia l'apartheid «armat amb poc més que la convicció que la cultura pot canviar la societat». A la seva web, llegim: «No per donar veu als que no en tenen, el Market Theatre devalua la creació, tot el contrari, en fa el seu fonament. Els premis que hem rebut (vint-i-un internacionals i uns tres-cents nacionals)

¹⁰¹ www.parapanda.org

¹⁰² www.sati.org.za

és una prova del coratge i la qualitat artística del treball que fem. Durant les darreres tres dècades, el Market Theatre s'ha convertit en un centre cultural pel teatre, la música, la dansa i les arts escèniques en general. Actualment encarem continuem al davant del teatre sud-africà, encoratjant nous treballs. Internacionalment som coneguts per grans obres contra l'apartheid com *Woza Albert*, *Asinamali*, *Bopha*, *Sophiatown*, *You Strike the Woman You Strike a Rock*, *Born in the RSA*, *Black Dog - Inj'emnyama*, així com les estrenes de les peces premiades d'Athol Fugard. Per tant, la història del Market Theatre està estretament relacionada amb la lluita cultural, política i social per la llibertat a Sud-àfrica»¹⁰³.

- Ndere (Uganda)

Aquest projecte és una iniciativa de Joseph Rwangyezi, actor, director, activista social molt actiu i promotor de debat i anàlisi sobre temes teatrals. La companyia també ha creat el seu centre, que funciona com un dels principals espais per la programació de teatre a Uganda. El centre també organitza un festival anual.

- Associacions professionals (Nigèria)

Nigèria és el país africà més poblat i on el teatre modern compta amb més autors i tendències. La gran escena videogràfica/cinematogràfica nacional, Nollywood, deu els seus orígens a la popularitat del teatre, especialment a les anomenades companyies de teatre itinerant (*travelling theatre*). Actualment existeixen quatre grans associacions professionals que aglutinen el món teatral nigerià: L'Association of Nigerian Theatre Practitioners (ANTP), que té els seus orígens precisament en aquestes companyies ambulants; la National Association of Nigerian Theatre Arts Practitioners (NANTAP), més influenciada per les tendències actuals i internacionals; la Society of Nigerian Theatre Artists (SONTA), composta d'acadèmics, artistes universitaris i actors que provenen majoritàriament de les escoles i universitats; i la Nigerian Guild of Dancers (NGD) que es centra en el gènere coreogràfic en totes les vessants. Aquestes quatre associacions nacionals tenen representacions als trenta-sis estats que componen Nigèria. Altres associacions a destacar són l'Association of Nigerian Authors (ANA), que concedeix anualment els premis a les millors obres, i l'African Theatre Association (AfTA), fundada pel dramaturg i acadèmic Osita Okagbue, que també és l'editor de la publicació *African Performance Review* (iniciada el juny del 2007).

- Ayota Arts Centre (Nigèria)

Segun Taiwo va ser un dels més fervents lluitadors per apropar el teatre als més desfavorits. Definit com «una de les icones del teatre nigerià menys celebrades»¹⁰⁴, no només va deixar un llegat de treball i experiències, sinó que a través de l'espai que va fundar, l'Ayota Arts Centre, es continua propagant el seu esperit. L'Ayota, que fou pioner dels centres privats gestionats per artistes, està situat a la ciutat popular d'Agegunle, a l'estat de Lagos. El seu objectiu principal és, especialment, el treball teatral amb nens i joves, tot i que també s'imparteixen cursos, es celebren conferències i

¹⁰³ www.markettheatre.co.za

¹⁰⁴ «Ayota Arts Centre celebrates anniversary of Segun Taiwo», *Vanguard*, Lagos, 4/4/2004.

es mostren treballs de companyies teatrals adultes. Un dels temes cabdals és informar i sensibilitzar en temes de salut, com l'embaràs no desitjat i la sida.

- The Ancient Theatre (Nigèria)

Dirigida per Yinka Ola-Williams, és una de les companyies joves més conegudes de Nigèria. El seu àmbit és el teatre comunitari, utilitzant l'escenari per a la sensibilització en drets humans, especialment dels infants i les dones. L'any 2004 la companyia va ser escollida per representar Nigèria al projecte del British Council «Contacting the World», que agrupà diverses companyies joves del Regne Unit i dels països de la Commonwealth¹⁰⁵.

¹⁰⁵ www.britishcouncil.org/arts-how-we-work-connecting-futures-contact-the-world.htm i també: www.thisdayonline.com/archive/2004/07/25/20040725art03.html

IV. AUTORS

Deixant de banda els debats que hem anat recollint en aquesta recerca, volem acabar amb un breu llistat de dramaturgs. Les seves obres, siguin més o menys elitistes, o influenciades lleugerament o del tot per la modernitat occidental, són la peça clau per completar el teatre internacional que s'ha escrit des de la fi de la Segona Guerra Mundial. D'una manera o altra, el seu treball descriu una part de l'Àfrica que, si més no, és una part d'alguna realitat possible.

- **Wole Soyinka**

Probablement la figura més coneguda del teatre africà a nivell mundial, especialment després de rebre el Premi Nobel de Literatura l'any 1986. Soyinka, que va néixer a Abeokuta, Nigèria, l'any 1934, va estudiar a la Universitat d'Ibadan i també a la de Leeds (Anglaterra). Comença a escriure obres de teatre des de la dècada dels cinquanta i crea diverses companyies. Crític i compromès, serà arrestat per les seves opinions a finals dels anys seixanta i, anys després, obligat a exiliar-se. Prolífic en tots els gèneres literaris, Soyinka mai ha deixat d'escriure obres de teatre, que han esdevingut clàssics com *Swamp Dwellers*¹⁰⁶ (1964), *Kongi's Harvest* (1967), *The Lion and the Jewel* (1968), *The Trials of Brother Jero and Jeros Metamorphosis* (1973), *The Road* (1988), *From Zia with Love* (1994) o *The Beatification of Area Boy* (1995). Als vuitanta també va ser molt actiu amb el teatre polític amb la seva companyia Guerrilla Theatre, representant obres compromeses fora dels teatres, com per exemple davant del parlament nigerià. Aquest esperit proper al teatre pel desenvolupament més crític també l'han portat a dirigir obres amb actors no professionals, com per exemple l'any 1996 amb veïns dels suburbis de Kingston (Jamaica) amb l'obra *Area Boy*¹⁰⁷.

- **Femi Òsófisan**

És el dramaturg més prolífic de Nigèria amb més d'una cinquantena d'obres de teatre i se'l considera una figura clau al costat de Soyinka. Òsófisan, que va néixer l'any 1946, també és un dels autors més representats de Nigèria, especialment entre les companyies vinculades a les universitats. Les seves obres, com *Morountodun*, *No More the Wasted Breed*, *Midnight Hotel*, *Aringindin and the Night Watchmen*, *Midnight Blackout*, *Once Upon 4 Robbers*, *Who's Afraid of Solarin?*, *Altine's Wrath*, *Twingle Twangle a Twynning Tale* o *Another Raft* també es representen molt sovint als Estats Units i al Regne Unit.

- **Athol Fugard**

¹⁰⁶ Una comparació entre aquesta obra i *Esperant a Godot* de Beckett, a John Nkemngong Nkengasong: «Samuel Beckett, Wole Soyinka, and the Theatre of Desolate Reality», *Journal of African Literature and Culture*, 3, 2006, pp.153-175.

¹⁰⁷ Sobre aquesta obra, veure Eckhard Breiting, «Soyinka's *The Beatification of Area Boy*: Street sociology and political satire», a E. Breiting (ed.), *Theatre and Performance in Africa*, op. cit., pp. 165-174.

Nascut l'any 1932 a Middelburg, Sud-àfrica, de pares blancs, se'l considera el dramaturg sud-africà més important. Lluitador aferrissat contra l'apartheid, ja als anys seixanta va crear i participar en companyies multirracials. Fugard escriu, dirigeix i actua prolíficament en un teatre compromès que ell mateix ajuda a consolidar en un país marcat radicalment per la divisió racial. Tot i que va començar ambientant les seves obres en els entorns de les classes baixes, posteriorment va començar a experimentar formalment, allunyant-se de la idea de teatre acabat, basant-se més en el teatre tradicional africà d'improvisació i de la creació compartida. L'any 1974 la crítica londinenca va escollir la seva obra *Sizwe Bansi is Dead* com la millor de l'any, fet que el catapultà al reconeixement internacional ¹⁰⁸. Malauradament, la influència de Fugard es limitava als centres urbans, amb una audiència liberal i predominantment blanca: «Fugard s'adreçava a les experiències dels negres, però no al públic negre, i *Sizwe Bansi is Dead* no va arribar als townships» ¹⁰⁹.

L'any 2006 la pel·lícula *Tsotsi*, basada amb la seva novel·la del mateix nom, va guanyar un Oscar a la millor pel·lícula en llengua estrangera.

- Sony Labou Tansi

És una de les grans figures literàries de l'Àfrica francòfona de la segona meitat del segle XX. Va néixer a Kimwanza, República del Congo, l'any 1947 i morí el 1995. Des de finals dels setanta, combina la docència amb el teatre, guanyant premis i reconeixement internacional. L'any 1977 creà la companyia Rocado Zulu Théâtre a Brazzaville. L'actriu Marie-Léontine Tsibinda ho recorda d'aquesta manera: «Eren persones que no havien estudiat art dramàtic, però la seva passió pel teatre i la vida la sabien transmetre perfectament, i quan la companyia presentava una peça, tot Brazzaville venia. Era la festa i l'alegria: no només pel teatre, la música i la percussió, també per la paraula, el somni i el gest. Una cosa inoblidable» ¹¹⁰. Utilitzant el francès d'una manera molt personal, una mena de «labutansià», el seu contingut és fortament subversiu, criticant durament les dictadures i la tirania.

- Ama Ata Aidoo

Una de les dones que han estat més presents, des dels anys 60, en tots els debats on s'enllaça dona, literatura i Àfrica, és l'escriptora Ama Ata Aidoo. Considerada la «mare» de la literatura africana contemporània, Aidoo va néixer l'any 1942 a Aboadzi Kyiakor, a la colonial Gold Coast (actualment Ghana). Molt vinculada al socialisme i al panafricanisme d'aquella època, Aidoo sempre va deixar molt clar que qualsevol lluita pels drets nacionals i antiimperialistes no han de subordinar la lluita per l'alliberament de la dona.

La publicació de la seva poesia, teatre, assaig, novel·la i contes infantils comença als anys seixanta. Durant tot aquest primer període, combinà la poesia, els relats i el teatre per tractar temes contemporanis sobre la relació entre una cultura africana i el seu

¹⁰⁸ VV. AA.: *Diccionario de literatura del África subsahariana*, Translit/Virus, Barcelona, 2001, pp. 61-62.

¹⁰⁹ Eckhard Breiting, «A view of the "Dark comedies" from the townships», a E. Breiting (ed.), *Theatre and Performance in Africa*, op. cit., p. 141.

¹¹⁰ V. Richter: «Sony Labou Tansi», op. cit.

contacte amb Occident o el paper de la dona en una societat fortament implicada en les lluites anticolonials. També formà part del Ghana Drama Studio, escrivint peces de teatre com *The dilemma of a ghost* (1965), un dels seus primers èxits. L'any 1977 apareix l'autobiogràfica *Our sister killjoy; or reflections from a black-eyed squint*, un llibre formalment experimental i que, combinant poemes, anotacions, ficció i tècniques de narrativa oral, analitza l'impacte psicològic que ha causat el postcolonialisme a la dona.

La seva escriptura ha anat molt lligada als fets polítics determinants de Ghana, des de la seva implicació en la lluita per la independència passant pel seu compromís com a ministre d'Educació durant un curt període entre 1983 i 1984. Professora a universitats de Ghana, Kènia i Estats Units, també ha viscut a Zimbabwe, formant part del Zimbabwe Women Writers Group.

- Ebrahim Hussein

Dramaturg de Tanzània que escriu en swahili, va néixer l'any 1943 a Lindi i es va graduar al departament de teatre de la Universitat de Dar es Salaam. Obres com *Alikiona* (1970); *Wakati Ukuta* (1971); *Mashetani* (1971); *Jogoo Kijijini i Ngao ya Jadi* (1976); *Arusi* (1980); o *Kwenye Ukingo wa Thim* (1988) han fet que es convertís en un dels promotors del teatre nacional, utilitzant elements innovadors i rejuveniment lingüístic. Hussein està fortament influenciat per Brecht (també va estudiar a l'Alemanya de l'Est) i per les tècniques de narrativa oral autòctones, on el simbolisme, la poesia i la filosofia es combinen. Tot i això, «Hussein no és un autor lligat permanentment per una única teoria, mètode, estil o ideologia. La seva tendència a ser flexible amb la seva orientació pràctica i teòrica es deu al seu convenciment de que cadascun dels seus treballs té les seves pròpies limitacions i necessiten un tractament i una atenció en concret, és a dir, un mètode i una teoria nova»¹¹¹.

- Bole Butake

Actualment és el dramaturg i director camerunès més prolífic, a més d'una de les figures africanes del teatre pel desenvolupament. Va néixer el 1947 a Nkor-Noni i va estudiar a la Universitat de Yaundé i a la de Leeds (Anglaterra). Tot i que escriu teatre i poesia des dels anys vuitanta, és a la dècada dels noranta quan s'implica amb el teatre pel desenvolupament, tocant temes que van des de la propietat de la terra fins a la mutilació genital femenina. Fugint de la propaganda i dels missatges simplistes, les seves obres es centren en incidents polítics concrets per denunciar un tema, i és especialment crític amb el govern.

«Segons com ho veig, ha de ser l'èlit la que hem de conscienciar. Com podem explicar sinó tanta pobresa al continent mentre aquesta èlit disposa de comptes a Suïssa? [...] És en aquest context que m'he proposat intentar, desesperadament, reeducar o

¹¹¹ Said A. M. Khamis al *Nordic Journal of African Studies* 14(3): 409–418 (2005), ressenyant el llibre de Alain Ricard, *Ebrahim Hussein: Swahili theatre and individualism*, Mkuki na Nyota Publishers, Dar es Salaam, 2000.

conscienciar la burgesia urbana-política-buròcrata mitjançant l'escriptura i la direcció d'obres teatrals»¹¹².

- Mohammed Ben Abdallah

Nascut l'any 1944 a Ghana en una família musulmana, Abdallah es va convertir en un dels noms més destacats del teatre de Ghana des dels anys vuitanta. Format a la facultat de Música, Drama i Dansa de la Universitat de Ghana, les seves obres s'han representat per tot el continent, com per exemple *The Trial of Mallam Ilya* (1982), que revifà l'escena nacional després d'alguns anys no gaire activa. Van seguir obres com *Verdict of The Cobra*, *The Witch of Mopti* i *Land of a Million Magicians*, que el consolidaren com a dramaturg. També ha estat molt vinculat amb l'ensenyament del teatre a les universitats, i l'any 2003 va esdevenir cap del departament de la facultat d'Arts Escèniques de Ghana.

- John Pepper Clark-Bekederemo

Nascut el 1935 a Nigèria, es va llicenciar l'any 1960 a la Universitat d'Ibadan. Des de llavors va començar una prolífica carrera relacionada amb la literatura i el periodisme, que acompanyà amb la seva feina com a professor d'anglès a la Universitat de Lagos fins l'any 1980. El 1982, juntament amb la seva dona Ebun Odutola, va crear el Pec Repertory Theatre a Lagos. Autor de poesia, assaig i teatre, entre els clàssics de J.P. Clark trobem *Song of a Goat* (1961) o *The Masquerade* (1964). Tot i que les seves obres han estat criticades per decantar-se massa pel model del teatre clàssic grec i per les seves aproximacions poc realistes, els seus defensors argumenten que desafia el públic amb la seva qualitat poètica i la capacitat de conjugar l'imaginari local i forà.

- Ola Rotimi

Mort l'any 2000 als 62 anys, és conegut per la seves recerques en crear un teatre africà que s'allunyés de la importació colonial. Conscient del plurilingüisme de Nigèria, va experimentar amb l'idioma per a incloure moltes de les cultures que formen l'estat nigerià, especialment a obres com *Hopes of the Living Dead* i *If... A Tragedy of the Ruled*. També va treballar el teatre polític i crític amb la situació del país, sense per això deixar de banda la comèdia (*Our Husband has gone Mad Again*). Amb la companyia Ori Olokun Company, creada fora dels cercles universitaris, van explorar les expressions autòctones i tradicionals¹¹³.

- Tess Onwueme

És una de les dramaturgs nigerianes més conegudes juntament amb Zulu Sofola. Nascuda l'any 1955 a Ogwashi-Uku (estat del Delta, Nigèria), és una escriptora compromesa, i les seves obres provocadores i humorístiques trenquen tabús i toquen temes controvertits. El seu treball ens mostra les històries de centenars de dones joves,

¹¹² Bole Butake: «The Dramatist at Work: My theatre work is aimed at the urbano-politico-bureaucratic elite in Cameroon», a E. Bretinger (ed.), *Theatre and Performance in Africa*, op. cit., p. 102.

¹¹³ Veure el llibre de Niyi Coker: *Ola Rotimi's African Theatre: The Development of an Indigenous Aesthetic*, Mellen Press, 2005.

normalment pobres, envoltades per nombrosos conflictes familiars, tradicionals, racials, de classe o de gènere.

Onwueme ha obtingut en quatre ocasions el guardó del l'Association of Nigerian Authors per *Then She Said it* (2003), *Shakara Dance-Hall Queen* (2001), *Tell It To Women* (1995) i *The Desert Encroaches* (1985). Algunes de les peces també s'han representat a l'estranger, com a Nova York o per la BBC. Paral·lelament a la seva carrera literària és professora universitària d'anglès i de diversitat cultural tant als Estats Units com a Nigèria ¹¹⁴.

- Amandina Lihamba

Professora a la Facultat de Belles Arts i d'Arts Escèniques de la Universitat de Dar-es-Salaam, també és actriu, directora (tan de teatre com de pel·lícules), ha escrit varies obres de teatre i molts articles sobre teatre, cultura, política, gènere i comunicació. Co-fundadora del National Children Theatre Project i del programa *Tuseme* juntament amb Penina Mlama. Forma part de nombroses organitzacions com The Tanzania Cultural Trust Fund, The East African Theatre Institute, The Tanzania Theatre Centre i la National Museums of Tanzania, així com HakiElimu. Envirocare i la FAWE (Forum for African Women in Education) ¹¹⁵.

¹¹⁴ Web personal: www.writertess.com

¹¹⁵ Veure la nota 44.

VI. BIBLIOGRAFIA

Llibres

- ARTICLE 19: *La voix des femmes et le théâtre africain: Etudes des cas du Kenya, du Mali, de la République Démocratique du Congo et du Zimbabwe*, Sud-àfrica, 2003.
- Martin Banham (ed.): *A History of Theatre in Africa*, Cambridge University Press, 2004.
- Martin Banham, James Gibbs i Femi Osofisan (Eds.), *African Theatre* (James Currey, Oxford, anuament des de 1999).
- Martin Banham i Michael Etherton (eds.): *African Theatre Youth*, James Currey, Oxford, 2006.
- Karin Barber, *The Anthropology of Texts, Persons and Publics: Oral and Written Culture in Africa and Beyond*, Cambridge University Press, 2007.
- Karen Barber (ed.), *Readings in African Popular Culture*, SOAS, Londres, 1997.
- Pierre Barrot (ed.), *Nollywood, le phénomène vidéo au Nigeria*, L'Harmattan, Paris, 2005.
- Augusto Boal, *Juegos para actores y no actores : teatro del oprimido*, Alba, 2002.
- — Boal, *El arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia*, Alba, 2004.
- Eckhard Breitinger (ed.), *Theatre and Performance in Africa*, Bayreuth African Studies Series 31, 2003.
- Jerome Bruner, A. Jolly i K. Sylva (eds.), *Play: Its Role in Development and Evolution*, Penguin, 1976.
- Kennedy Chinyowa, *Manifestations of Play as Aesthetic in African Theatre for Development*, Griffith University, Tesis, 2005.
- Niyi Coker, *Ola Rotimi's African Theatre: The Development of an Indigenous Aesthetic*, Mellen Press, 2005.
- Catherine M. Cole: *Ghana's Concert Party Theatre*, Indiana University Press, 2001.
- Paulo Freire, *Cartas a Guinea-Bissau: apuntes de una experiencia pedagógica en proceso*, Siglo XXI, 1978.
- — Freire, *L'educació com a pràctica de la llibertat i altres escrits*, Eumo, 1987.
- — Freire, *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, 2002.
- — Freire, *Pedagogia de l'autonomia*, Edicions del Crec, 2003.
- Christopher Kamlongera, *Theatre for Development in Africa: With Case Studies from Malawi and Zambia*, German Foundation for International Development, Fine and Performing Arts Department, Bonn, 1988.
- David Kerr, *African Popular Theatre: From precolonial times to the present*, James Currey, Oxford, 1995.
- Ross Kidd, *From People's Theatre for Revolution to Popular Theatre for Reconstruction: diary of a Zimbabwean workshop*, The Hague/Toronto, Centre for the Study of Education in Developing Countries, CESO, 1984.
- Ross Kidd i N.Colletta (eds.), *Tradition for Development: Indigenous Structures and Folk Media in Non-For-mal Education*, GFID, Berlin, 1980.
- Dele Layiwola (ed.): *African Theatre in Performance: A Festschrift in Honour of Martin Banham*, Routledge, 2000.

- Zakes Mda, *When People Play People: Development Communication through Theatre*, Witwatersrand University Press, Johannesburg, 1993.
- Paolo Mefalopulos i Chris Kamlongera: *Using Popular Theatre in Communication for Development*, SADC Centre of Communication for Development, FAO, Roma, 2004.
- Penina Mlama, *Culture and Development: The Popular Theatre Approach In Africa*, Nordiska Afrikainstitutet, Uppasala, 1991.
- Alain Ricard, *Ebrahim Hussein: Swahili theatre and individualism*, Mkuki na Nyota Publishers, Dar es Salaam, 2000.
- Bakary Traoré, *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Présence africaine, Paris, 1958.
- VV.AA., *Diccionario de literatura del África subsahariana*, Translit/Virus, Barcelona, 2001.

Revistes

Africultures
artmatters.info
Africa Media Review
African Quarterly on the Arts
African Performance Review
Contemporary Theatre Review
Journal of African Literature and Culture
Journal of Literary Studies
Nordic Journal of African Studies
Politique Africaine
Research in Drama Education
South African Theatre Journal
Theatre Research International,
West Africa Review