



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

NGŪGĨ WA THIONG´O / KAMÍRĨTHŪ: EL ECO DRAMÁTICO EN KENIA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

MARISOL ROCHA RODRÍGUEZ

ASESOR: DR. ALEJANDRO GERARDO ORTÍZ BULLE-GOYRI



MÉXICO, D.F

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia primera:

A José, Mary y Mariana, por la casa con alas que me heredaron para seguir volando, los amo.

A Silvia López, Julieta Márquez Tripp y José Miró:

Por las estrellas que colgamos un día y que ahora sostienen en las manos para alumbrarme desde arriba.

A mis familias materna y paterna, por su cariño, porque
 identidad es raíz y latido;
 Al Dr. *Mwalimu* Maina Mutonya por haber puesto en mis
 manos un trozo de África, por ser ya un cariño entrañable;
 Al Dr. Alejandro Ortiz Bulle Goyri por su entero apoyo a un
 sueño que empezó con su abrazo;
 A Diego Gómez Pickering por sus valiosos comentarios y su
 inspirador ejemplo;
 A Nora por su cariño y empuje, por el inicio que nos une;
 A Cintia por su corazón que me ha aleccionado en el viaje;
 A Dulce por su presencia y amor más tangibles que lejanos;
 A Nancy por su arropo y fe inquebrantables;
 A Eufro por su guía amorosa cargada de viento;
 A Verónica por caminar junto a mí;
 A Sony por el cuidado que me procura y su amor a la UNAM;
 A Diego por su amistad llena de la voz de mi generación;
 A David por el afecto que construimos en el escenario;
 A Mariana, Magali y Maite por crecer junto conmigo;
 A Gisela y Alfredo por el camino que han llenado de
 sonrisas y camaradería;
 A Blanca por el camino que hemos recorrido respirando
 teatro;
 A Arturo y Nicolás por extender con su abrazo las
 posibilidades del presente;
 A Claudita por su energía y apoyo
 A todos los que viven para que el Teatro viva.

Mis agradecimientos también al Lic. Fidel Monroy Bautista por sus comentarios llenos de experiencia, por el sentido crítico de sus notas y porque a partir de ellas redimensionó mi concepción de la revolución; al Lic. Daniel Huicochea por su confianza y sus recomendaciones entrañables hacia este trabajo, por los años de formación profesional que han sido decisivos para el desarrollo de mi carrera; al Lic. Edgar Chías por la emoción con que recibió esta investigación, por sus comentarios siempre motivantes e inspiradores, por ser un exponente del Teatro mexicano al que sigo con respeto y finalmente; a la Lic. Daniela Esquivel que realizó una lectura exhaustiva de este trabajo y compartió conmigo el acento comunitario de su visión. Al Mtro. Tibor Bak Geler-Geler coordinador de la carrera por su entera disposición y a Silvia por su ayuda infinita.

“En un pueblo africano, cuando un contador de historias llega al final de su cuento, pone la palma de la mano en el suelo y dice: «Aquí dejo mi historia». Y luego añade: «Para que otro la pueda recoger otro día».”

Peter Brook
Hilos de Tiempo

Introducción

El Teatro es una de las manifestaciones culturales que mejor ejemplifican al continente africano. Es en los lindes de lo sagrado y lo profano, de la oralidad y la palabra escrita donde este se gesta, ocurre y legitima, resultado de la suma de formas variadas en continua asimilación de un lenguaje de tradiciones extranjeras pertenecientes a occidente.

El África subsahariana - conocida comúnmente como África negra – posee multitud de tradiciones, a través de las cuales ha buscado sentar su identidad dramática. En el intento de conceptualizar el teatro en Kenia uno se encuentra con connotaciones complejas, diversas e incluso antagónicas, ya que en cualquier lugar del mundo el mismo concepto agrupa realidades completamente distintas, por lo que a lo que se llama teatro en un sitio no es necesariamente lo mismo en otro.

Es el funcionamiento de la sociedad misma quien dicta de manera más directa la expresión de lo escénico, y es en sus danzas, mascaradas, rituales, tradición oral y celebraciones populares con todos sus matices dramáticos en donde se debería buscar una definición de teatro popular africano.

¿Por qué *El Eco Dramático en Kenia*? Cuando concluí los años de formación académica y en una pausa voluntaria dentro de mi actividad profesional en el teatro, resolví ampliar mi panorama con relación al acontecer teatral partiendo de la necesidad de entender el intercambio como elemento insustituible en el devenir del fenómeno escénico y entonces me embarqué en el viaje por saber de dónde provenía aquel eco que se había vuelto ya un sueño recurrente hacia finales del año 2009.

Decidí escribir este trabajo también porque la investigación relacionada con teatro africano en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro es escasa -si no es que inexistente- condición que me hizo reflexionar acerca de la necesidad de incluir en la historiografía del desarrollo del teatro universal de cualquier universidad con

especialización en artes escénicas, un espacio para el teatro que sucede en África, de otra manera ¿Cómo es que se sigue prescindiendo del quehacer teatral de todo un continente? Aún más ¿Qué su teatro esté relegado y condenado al exotismo y al folklore?

Esta búsqueda me llevó a otro viaje igual de emocionante que el que supuso la elección del teatro como forma de vida, y tras el rumor de ese sonido ya indispensable llegué a principios de 2010, por sugerencia de la Lic. Dulce Trejo a El Colegio de México, específicamente al Centro de Estudios de Asia y África (CEEA) en donde encontré gente tan valiosa como el Dr. José Arturo Saavedra y el Mtro. Jean- Bosco Kakozi; quienes me introdujeron en el universo que componen los países del este de África tomando como comienzo la comprensión de la lengua *swahili* –hablada sobretudo en Tanzania y Kenia- con lo que la selección del área de estudio se hizo casi evidente.

Recién incorporado al CEEA, el Dr. Maina Mutonya (nacido en Kenia) se convirtió en una de las figuras primordiales para que esta investigación se convirtiera en sustancia tangible. El Dr. Mutonya proveyó el material, tiempo y disposición idóneos para este trabajo, y a él debo mi primer ejercicio sobre descolonización del pensamiento.

De igual forma el Dr. Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, asesor de esta tesis y profesor de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, quien fue en todo momento un lector entrañable, crítico, comprometido con el teatro en nuestro país y sin el que hubiera sido imposible entender el teatro popular desde el enfoque latinoamericano, necesario para dimensionar los alcances del fenómeno escénico producido por el Centro Comunitario Cultural y Educativo *Kamĩĩĩthũ* y el montaje de la obra *Ngaahika Ndeenda*, generado en Kenia en la década del setenta del siglo pasado.

Este estudio se encuentra enmarcado por la figura de Ngũgĩ wa Thiong’o, una de las presencias más destacadas del África subsahariana, quien –junto con Ngũgĩ wa Mĩĩ- dieron forma a las voces de toda una comunidad, construyendo lo que se conoce como el primer texto dramático en lengua nativa (*gĩkũyũ*) titulado *Ngaahika Ndeenda*, posteriormente traducido como *I will Marry when I want (Me casaré cuando me plazca)*.

Mientras los problemas de tipo estructural siguieron siendo materia de la dramaturgia africana, una fuente más seria de preocupación se desprendió del uso del lenguaje y del rescate de las lenguas nativas.

Fue en la Universidad de *Makerere* en Kampala, Uganda, en donde se entrenó a la primera generación de artistas teatrales del este de África; siendo así que, desde la segunda mitad de la década de 1960, muchas acciones han sido realizadas por estos artistas (actores, directores y dramaturgos) a lo largo de todo el continente, para regresar las artes escénicas africanas a un lugar central dentro del espectro artístico de sus identidades.

El objetivo de este trabajo es generar una reflexión sobre el valor intrínseco e instrumental del teatro, focalizando la atención en un continente y un país que siguen siendo concebidos de manera limitada: dar a conocer una experiencia exitosa en tanto que revitalizadora, construida a partir de la valoración del lenguaje como identidad y del esfuerzo de una comunidad como principio de la construcción escénica; iniciar el debate sobre el “ser como la bomba atómica del teatro”; es decir, como onda expansiva en las relaciones entre teatro y sociedad, para dar paso al diálogo entre sus integrantes y así generar verdaderas transformaciones sociales.

El teatro es fundamentalmente diálogo, transformación y reforma. Por medio de la revisión histórica es que decidí abordar con una metodología de tipo hermenéutico aspectos esenciales del teatro keniano, para centrarme en el proceso colectivo de participación creativa como el vehículo de movilización social y continua lucha de cualquier pueblo, en naciones emergentes como Kenia o México (en general en América Latina y África) en tiempos como los nuestros.

Para ello en el primer capítulo se compendia un panorama de Kenia a distintos niveles, distinguiéndose condiciones geográficas, conformación social y lingüística; posteriormente se realiza un repaso histórico, desde el momento de la colonización, poniendo especial énfasis en la lucha independentista, hasta la toma de poder de Jomo Kenyatta, primer presidente de la nación keniana.

Además se hace una contextualización sociopolítica de la etapa en la que se desarrolló el trabajo dramaturgico de wa Thiong’o, para evidenciar los obstáculos que

el teatro debió sortear para fortalecerse y valorar en qué medida la resistencia se tradujo en un discurso poderoso ante la censura ejercida a manos del gobierno.

El corpus del segundo capítulo contiene una revisión del teatro en Kenia, que transcurrirá desde los tiempos precoloniales hasta 1976 con la aparición de *The Trial of Dedan Kimathi* como obra detonante del concepto de integración cultural nacional, precursora del esfuerzo proveniente del Centro Comunitario Cultural y Educativo *Kamĩĩĩthũ*. Se realiza también un recorrido cronológico de las obras dramáticas de Ngũgĩ y se abordan los ejes conceptuales de estos trabajos con la intención de ejemplificar por medio de dicho autor las preocupaciones de los artistas escénicos en esta área del continente africano.

Finalmente en el tercer capítulo se analiza el legado e influencia de *Kamĩĩĩthũ* en Kenia, comenzando con la gestación del proyecto, la integración del texto, el proceso de montaje y los elementos escénicos que lo conformaron, afirmándolo como plataforma social, cultural, artística e identitaria, en el que capacidad de cambio y resistencia se manifiestan a través del ejercicio de la colectividad.

Capítulo 1.

Panorama General de Kenia

1.1 Condiciones geográficas, lingüísticas y poblacionales.

Kenia se encuentra enclavada en la zona este del continente africano, limitando al norte con Sudan y Etiopía, al este con Somalia y el Océano Índico, al sur con Tanzania y al oeste con el lago Victoria y Uganda.

Se divide en cuatro regiones geográficas entre las que se distinguen: el Lago Victoria o *Nyanza* (lago en *swahili*); el valle del Rift y las tierras altas; el altiplano oriental norte y noreste, y finalmente, la costa. Cuenta con una superficie de 582.600 km². (anexo1)

El lenguaje es la característica principal de formación de la identidad en Kenia. La población keniana está seccionada en más de cuarenta grupos étnicos pertenecientes a tres familias lingüísticas: bantú, cushita y nilótica; cada una de estas familias se subdivide según la región geográfica en la que se sitúe.

Así, para el tronco lingüístico bantú la subdivisión es la siguiente:

- * Oeste (*Luyia* y *Gusii*)
- * Centro o de las montañas o altos (*Gĩkũyũ*, *Embu*, *Meru* y *Kamba*)
- * Costa (*Mijikenda*)

La familia cushito-parlante comprende a los pueblos *oromo* y *somalí*.

En tanto que, para los nilótico-parlantes las divisiones son:

- * Lago u oeste (*Luo*)
- * Montañas o sur (*Kalenjin*)
- * Llanuras o Este (*Maasai*, *Teso* y *Samburu*)

Así, los *Gĩkũyũ*, son el grupo étnico mayoritario en Kenia, seguidos por los *Luyia*, los, *Kalenjin*, los *Luo* y finalmente los *Kamba*. (anexo2)

Tanto el desarrollo político como el económico han llevado a muchos kenianos a migrar hacia áreas urbanas y otras partes del país lejos de sus sitios tradicionales de

residencia de acuerdo a su familia étnica, siendo la etnicidad un factor determinante en las políticas de este país africano a lo largo de los años.

Más allá de las segmentaciones lingüísticas hechas de acuerdo con los grupos étnicos, es importante resaltar que a partir de la nueva constitución de Kenia (2010) el *swahili* -de origen bantú/arábico- es el idioma tanto oficial como nacional o *lingua franca*, aunque por haber sido colonia inglesa el inglés fungió durante muchos años como idioma oficial, teniendo así como consecuencia que para principios del siglo XXI la mayoría de los kenianos son trilingües.

La población keniana se encuentra estratificada también en líneas religiosas como resultado de la evangelización por parte de misioneros: los protestantes y católicos forman el 84%, los musulmanes el 10% y el 6% restante lo integran seguidores de religiones locales tradicionales junto con un pequeño número de Hindúes, Jains, y Sikhs¹.

1.2 Revisión histórica (de la Colonia a la Independencia)

Según la tradición oral, en el momento de la creación Dios solamente descendería a la tierra en un lugar de absoluta pureza; los *Gĩkũyũ* creían que este lugar era el pico más alto de la montaña a la que ellos llamaban *Kere-nyaga* (lugar de luz y oscuridad) la luz que veían en la cumbre de la montaña –a la que llamaban *ira-* era la nieve que cubría este pico.

Para el pueblo *Gĩkũyũ*, el alto pico nevado era el sitio en donde reposaba su dios *Ngai*. Desde este privilegiado punto de vista, *Ngai* creó al primer hombre *Gĩkũyũ* y a su esposa *Mumbi*, quienes vivían a las faldas de la montaña en una higuera.

Un sacrificio a los pies de la montaña hizo nacer del fuego a nueve hombres jóvenes quienes se casarían con nueve mujeres, todas hijas de *Gĩkũyũ*, formando con esto los nueve clanes *Gĩkũyũ*. *Kirinyaga* conocido ahora como Monte Kenia, perpetúa

¹ La historia de estos grupos en el continente africano, comienza cuando los colonizadores ingleses viajaron con ellos a los nuevos territorios conquistados para emplearlos como servidumbre, ya que los nativos eran exclusivamente mano de obra en los campos de cultivo. Para fines de esta investigación se denomina comunidad asiática a aquellos emigrados de India.

el sentido sagrado del folklore *Gĩkũyũ*. La creencia tradicional dicta que todos los hogares *Gĩkũyũ* deben ser construidos con sus puertas de cara a la montaña².

“From the seventh century on, Arabs settled parts of the coast and built trading centres at Mombasa and Malindi. In 1498 Vasco da Gama sailed around the Cape of Good Hope and landed at Malindi. The Portuguese later established their own trading posts which they held until 1740, when they were driven out by the Arabs. Throughout this period many East Africans were captured and sold into slavery”.³

Al final del siglo XIX, el comercio de esclavos era una realidad contundente en la mayoría del territorio subsahariano y conforme acababa este siglo, tanto los intereses comerciales como humanitarios se fusionaban con la intención estratégica de mantener el Valle del Nilo bajo control de la corona británica, culminando estos con la toma de Uganda y Kenia a finales de esa centuria.

La rivalidad entre las naciones europeas por expandir sus posesiones africanas durante el siglo XIX ocasionó una invasión cultural nunca antes vista. A fin de evitar la guerra tuvo lugar en Berlín (1884-85) una conferencia internacional en un intento por resolver los conflictos producto del deseo de los europeos por poseer el territorio africano.

Fue en esta conferencia en donde se establecieron las reglas de ocupación de territorios africanos, lo que resultó en la división del continente entre las diversas fuerzas de Europa. Para 1902 la conquista de África estaba casi completa siendo los beneficiados: Francia, Gran Bretaña, Portugal, Bélgica, Alemania y en menor medida España e Italia.

² Cuando el primer presidente de Kenia, Jomo Kenyatta, estudiaba antropología en Gran Bretaña bajo la tutela de Bronislaw Malinowski, decidió escribir una tesis sobre su propia comunidad (*Gĩkũyũ*). El estudio final fue publicado en 1938 bajo el título *Facing Mount Kenya: The Tribal Life of the Gikuyu*; del cual se extrae dicha leyenda.

³ Desde comienzos del siglo XVII, grupos de árabes se asentaron en ciertas partes de la costa, construyendo puertos comerciales tanto en Mombasa como en Malindi. En 1498 Vasco da Gama navegó alrededor del cabo de Buena Esperanza desembarcando en Malindi. Posteriormente los portugueses establecieron sus propios centros de intercambio que manejaron hasta 1740, cuando fueron expulsados por los árabes. A lo largo de todo este periodo, un gran número de africanos oriundos del este fueron capturados y vendidos como esclavos. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. 3 (Africa), ed. Don. Rubin. London: Routledge, 1997. Pág 162.

En los albores del siglo XX Kenia pasó a formar parte del *British East Africa Protectorate* (Protectorado de África del Este), definiéndose casi por completo sus fronteras con la construcción del ferrocarril de Uganda en 1902.

Terminada la construcción del ferrocarril de Uganda, los colonos -procedentes en su mayoría de Gran Bretaña, aunque también de Sudáfrica, Australia, Nueva Zelanda y Canadá- aristócratas, en busca del placer romántico de cazar para vivir y crear fortuna en aquel país virgen, comenzaron a establecerse en granjas sobre los terrenos tradicionales de los pueblos nativos. En Nairobi, por ejemplo, la tierra se ofrecía a precios muy bajos a los nuevos habitantes con el único requisito de cultivar 16 acres al año.

Ya para 1905 el protectorado de África del Este adquiría el estatuto de Colonia, los blancos dominaban la administración, la economía, la producción y el comercio, refugiándose en exclusivos clubes a los que sólo ellos tenían acceso. Posteriormente los nativos fueron confinados a reservas de las que sólo podían salir mediante un pase aprobado por la administración colonial.

Hacia 1912 el número de colonos llegaba a tres mil aproximadamente, por lo que la urgencia de sitios para habitación de los extranjeros resultaba apremiante; siendo Nairobi la frontera entre el país de los pastores *Maasai* y los terrenos de cultivo de los *Gĩkũyũ* y aún más, temiendo una reacción violenta por parte del pueblo *Maasai*, el gobierno británico firmó un acuerdo con el jefe *Lenana*, por el cual los *Maasai* aceptaban vender sus tierras y desplazarse hacia el sur hacia tierras menos fértiles (región que ocupan en la actualidad), pero los *Gĩkũyũ* permanecieron junto a sus tierras usurpadas y fueron explotados como fuente primordial de mano de obra.

Nairobi se convirtió en la capital socio-política, siguiendo el modelo de Sudáfrica y Rodesia (hoy Zimbabwe), tornándose en una zona exclusiva para blancos durante todo el período colonial.

Así pues los extranjeros prosperaban y los nativos se empobrecían cada vez más, produciéndose como consecuencia las primeras reacciones violentas por parte de los *Gĩkũyũ*, puesto que eran los principales afectados por el *statu quo* de la colonia; siendo violentamente reprimidos por el oficial inglés Richard Meinertzhagen al mando del

Tercer Regimiento del *King's African Rifles*, fuerza militar creada para “proteger” a los colonos.

El desarrollo de la I Guerra Mundial supuso cambios para el territorio africano. Con el Tratado de Versalles firmado en 1919, Alemania se vio obligada a renunciar a todas sus colonias, Tanganyika pasó a depender de Inglaterra y fue entonces cuando el gobierno británico, decidido a estimular el crecimiento de su población de colonos, desarrolló un programa para veteranos de guerra en África Oriental, con lo que multiplicó el número de colonos de tres a diez mil al término de la guerra.

La semilla del nacionalismo africano empezó a germinar desde los primeros años de la colonia. Los *Gĩkũyũ* se refugiaban en los bosques, lejos de los territorios de caza de los blancos y se organizaban en sociedades desconocidas por el gobierno colonial.

En la década de los veinte nacieron distintas organizaciones políticas, tal fue el caso de la EAA o *East African Association*, cuyo líder Harry Thuku se había vuelto particularmente importante dentro de un movimiento floreciente entre jóvenes kenianos que vivían en Nairobi, quienes estaban convencidos de la necesidad de desarrollar alianzas interétnicas, incluso interraciales para el desarrollo de un movimiento de independencia.

Posteriormente Thuku se separó de la EAA haciendo uso de esta plataforma política para formar la *Young Gĩkũyũ Association* además de afianzar alianzas con miembros de la comunidad asiática. Harry Thuku fue arrestado en 1922, siendo esta la chispa que disparó la primera revuelta de gran formato, arrojando como resultado veintiún muertos y la deportación de éste a *Kismaiyu* donde permaneció hasta 1931. Este evento es considerado como el antecedente simbólico de la lucha emancipatoria.

Fue en 1920 también cuando el Protectorado Británico de África del Este cambió su nombre a Colonia de Kenia, y en 1926 con la integración de la orilla oeste del lago Turkana a la Colonia, cuando se terminaron de definir las actuales fronteras del país.

La discriminación de nativos, incluso frente a otras razas distintas de la blanca, se hacía patente en todos los aspectos de la vida de la colonia, actitud que se reforzó durante el periodo de entreguerras. En 1927 se dio entrada en el Consejo Legislativo de la Colonia a los representantes electos de las comunidades árabe y asiática,

mientras que los intereses africanos estaban representados solamente por un colono de origen europeo nombrado para tal efecto.

Con el ocaso de la década de los veinte apareció una de las figuras decisivas en la historia de Kenia: Johnstone Kamau Wa Ngengi (1892-1978), mejor conocido como Jomo Kenyatta o *Mzee el Venerable*, quien se convertiría en el primer presidente de Kenia.

Nacido en tierra *Gĩkũyũ*⁴ recibió educación europea de los misioneros y a los veintinueve años se estableció en Nairobi para trabajar como traductor, siendo su implicación en la lucha por los derechos de los nativos lo que lo llevaría a ocupar el cargo de secretario general de la Asociación Central *Gĩkũyũ*.

En 1929 fue enviado a Inglaterra para denunciar los abusos de la administración colonial, formándose allí como político y convirtiéndose en el líder absoluto del nacionalismo keniano. Vivió en Inglaterra hasta 1946 donde estudió lingüística y antropología, además de trabajar como profesor universitario y militar en el partido laborista de este país.

Con el estallido de la II Guerra Mundial (1939-1945), muchos africanos fueron reclutados para combatir en las filas de las tropas aliadas, hecho que siguió alimentando la percepción que los kenianos tenían sobre su condición respecto a la de los europeos. Con el término de la Guerra, el Reino Unido se convenció de lo provechoso que sería reconvertir su imperio en una comunidad de países autogobernados, dando paso al nacimiento de la *Commonwealth*, e iniciando el proceso de unión federativa a través de la Alta Comisión del Este Africano, con lo que trataría de homogeneizar moneda, instituciones y aduanas.

El 5 de Octubre de 1944 fue admitido el primer africano en el Consejo Legislativo de la Colonia, designado por una comisión europea, para apoyarle se constituyó la primera

⁴ La ortografía adecuada debiera ser: *Mũgĩkũyũ* (singular), *Agĩkũyũ* (plural para gente), *Gĩkũyũ* para su territorio y *Gĩgĩkũyũ* para su lengua. Es solo por simplicidad y convención que la lengua es llamada *Gĩkũyũ*. En ese caso, el término “*Gĩkũyũ*” puede significar tanto la lengua como su gente.

Ahora bien, en cuanto a cuestiones de uso de la lengua, la fonética *Gĩkũyũ* dicta que la *ĩ* se tomara por *e* en español y la *ũ* se pronunciará como *o*. Por ejemplo *Ngũgĩ wa Thiong’o* se pronuncia *Ngoge gua Tiongo*.

organización política a nivel nacional la KAU (*Kenya African Union*), sin embargo el ambiente de tensión no disminuyó y en el periodo comprendido entre 1947 y 1948, once mil Gĩkũyũ fueron expulsados de sus tierras.

La lucha de los nativos se dividió en dos frentes, los que defendían la solución política y los que optaban por la violencia incondicional. Entre los integrantes del primer grupo se encontraba Jomo Kenyatta, quien asumió el liderazgo de la KAU en la clandestinidad; pero la tendencia violenta seguía ganando adeptos y en 1946 se constituyó el *Forty Group*, bajo el mando de Fred Kubai y Bildad Kaggia.

Su inspiración era una mezcla de intereses políticos, religiosos y económicos con un importante cimiento místico; el *Forty Group* sería el antecedente directo de lo que un año después se convertiría en la guerrilla *Mau-Mau*.

El movimiento armado conocido como *Mau-Mau*, autodenominado *Kenya Land and Freedom Army* recogía la herencia política de las asociaciones de los años veinte, en un momento en el que el problema de la tierra se había hecho insostenible; su filosofía se desprendía de la desesperación del pueblo *Gĩkũyũ*, ante situaciones como el hambre, el hacinamiento y la usurpación de sus tierras de cultivo a manos de los colonizadores, su objetivo principal era terminar con el gobierno británico y los colonos europeos a lo largo del país.

Los centros de operación del movimiento *Mau-Mau* se encontraban en las faldas del Monte Kenia y los Aberdares, mientras que en Nairobi, los simpatizantes reunían dinero, municiones e información para la guerrilla. Las primeras acciones del *Mau-Mau* en 1949, tuvieron como objetivo a los africanos que colaboraban con los intereses de la Colonia, llamados también *loyalists*.

Hacia octubre de 1952 se decretó Estado de Emergencia en territorio keniano, el gobernador solicitaba el envío de tropas de refuerzo desde Inglaterra y tras acusar a los líderes políticos nativos de apoyar a la guerrilla exhortando al pueblo a la rebelión, arrestó a ciento cincuenta de ellos, entre los que se encontraba Kenyatta, quien fue condenado a siete años de prisión.

En respuesta a las medidas de la Colonia, el movimiento *Mau-Mau* estableció una tercera base en Nairobi (1953) y recrudeció sus acciones contra granjas de colonos o poblados nativos que se negaban a cooperar. La escalada de violencia era respondida con igual brutalidad por el ejército británico y las *home guards*, tropas leales al imperio británico integradas por nativos.

El comienzo del declive del movimiento *Mau-Mau* se registra hacia 1953, su caída pudiera ser atribuida a disensiones internas, como consecuencia de la formación de *pseudogangs* -unidades integradas fundamentalmente por desertores y colaboracionistas cuya misión era infiltrarse como espías en las filas de los guerrilleros.

A finales de 1954 fue detenido el General *China*, líder principal del movimiento en la demarcación del Monte Kenia; un año después, de los ciento veinte mil guerrilleros que iniciaron la revuelta, sólo quedaban vivos y en libertad cerca de quince mil según reportan algunas fuentes.

En octubre de 1956 fue apresado el General Dedan Kimathi –y ahorcado a principios de 1957- considerado la figura guía y verdadero líder filosófico y moral del movimiento, quien dirigía el movimiento *Mau-Mau* de los Aberdares. Kimathi había formado su primer gobierno clandestino en esos bosques, al que denominó Parlamento de Kenia.

Entretanto la cara civil de la contienda definía la estructura social que predomina actualmente: las tierras arrebatadas a los rebeldes se entregaron a los colaboracionistas, dando origen a una élite nativa que aún hoy existe, con lo que gran parte de la tierra pasó a manos de los círculos de poder auspiciados por el régimen colonial. Los líderes de las etnias minoritarias se enfrascaron en una lucha de alianzas tribales; mientras que políticos más moderados como Ronald Ngala, Daniel arap Moi y Tom Mboya comenzaron a buscar apoyo de otros líderes africanos. En 1958 Mboya se unió a Julius Nyerere, futuro presidente de Tanzania, para formar el *Pan-African Freedom Movement for East and Central Africa*.

Mil novecientos cincuenta y siete fue un año decisivo para el curso de los acontecimientos en África, Harold MacMillan primer ministro británico en ese entonces, decidió iniciar un proceso de liberación de las colonias que ocasionaban enormes

gastos a las arcas británicas, Kenia –en Estado de Emergencia- era claramente deficitaria.

En Abril de 1959, Kenyatta fue liberado, aunque se le mantuvo en libertad vigilada hasta 1961. En 1960 el gobierno puso fin al Estado de Emergencia, organizando en ese mismo año una conferencia en Londres para acelerar el proceso de Independencia calculándolo para finales de 1963.

En el mismo año (1960) el KAU se dividió en dos partidos, el KANU (*Kenya African National Union*) y el KADU (*Kenya African Democratic Union*). El primero apoyado por los *Gĩkũyũ* y los *Luo*, defendía un gobierno centralizado en Nairobi; en tanto que el segundo, preferido por las tribus minoritarias y por Gran Bretaña, era partidario de un sistema político federal que evitaría la concentración del poder en manos de los *Gĩkũyũ* y los *Luo*.

En enero de 1962 se celebró la Segunda Conferencia de Lancaster, a la que asistió Jomo Kenyatta como máximo representante; durante las conversaciones se definió el calendario para la independencia, incluidas las elecciones del año siguiente; aunque las elecciones de 1963 fueron boicoteadas por somalíes del noreste que no deseaban integrarse a Kenia, el KANU de Kenyatta consiguió la mayoría al obtener 83 de los 124 escaños del poder legislativo.

El 12 de diciembre de 1963 Kenia tomaba el control de sus asuntos exteriores, y los últimos guerrilleros *Mau-Mau* entregaban sus armas al ahora presidente completándose así el proceso de independencia (*Uhuru*), naciendo un año más tarde la República de Kenia, *Jamhuri ya Kenya*, presidida por Jomo Kenyatta, quien basó su mandato, hasta su muerte, en 1978, en el lema: *Harambee*, lo que significa "jalar todos al mismo tiempo".

1.3 La transición del poder: Kenyatta-arap Moi. Escenario de las obras de Ngũgĩ wa Thiong'ó

Las líneas principales de la política de Kenyatta se centraron en asuntos de carácter urgente. El principal era la reforma de la tierra y la regularización de la situación de los detenidos durante la guerra; comenzaron a comprarse entonces propiedades a los colonos europeos y se diseñó un plan de reparto de pequeñas parcelas para los

campesinos desposeídos, bajo préstamos con un periodo de amortización de treinta años. Así para 1970 más de dos tercios de los terrenos de las granjas coloniales estaban ocupados por cerca de cincuenta mil africanos.

Pero la realidad era engañosa: de las 550,000 hectáreas ofrecidas a libre compra, la mayor parte fue vendida en lotes a grandes inversionistas africanos privados, principalmente a miembros del KANU, lo que impulsó el crecimiento de la élite nativa.

El programa de redistribución fue clausurado en 1966, por considerarse que los objetivos habían sido alcanzados, con lo que los campesinos que antes se habían asentado en granjas europeas eran ahora ocupantes ilegales en tierras privadas pertenecientes a africanos. El resultado inmediato fue la emigración a los suburbios de la ciudad en donde el empleo era escaso, comenzando así a desarrollarse cuadrículas urbanas marginales. Asuntos como educación y salubridad carecían de un sistema público que garantizara la prestación de estos servicios a toda la población.

Los primeros años de independencia fueron presididos también por fuertes convulsiones políticas. El desarrollo de las políticas del KANU provocó las protestas del ala izquierda del partido, liderado por el *Iuo* Oginga Odinga, vicepresidente de la República desde 1964. Dos años más tarde Odinga renunció al partido para postularse al frente de una nueva formación, el KPU *Kenya People's Union*, que se presentaba como una alternativa anticapitalista ondeando la bandera del socialismo.

En el KANU el puesto que había dejado atrás Odinga con su dimisión, fue ocupado por Joseph Murumbi, y después con el apoyo de la inglesa *Foreign and Commonwealth Office* por Daniel arap Moi -hombre que tomaría el mando de la nación africana a la muerte de Kenyatta- de esta manera Inglaterra protegía sus intereses evitando la posibilidad de que un radical se alzara con la vicepresidencia. Las siguientes elecciones, llevadas a cabo en Junio de 1966, confirmaban a Kenyatta en el poder, y en 1967 el Presidente lograba la concesión de plenos poderes⁵ por parte del Parlamento.

⁵ Documento emanado de la autoridad competente de una nación designando a una persona o más para que actúe en representación de ella, refrendando el texto de un tratado, expresando el consentimiento del estado a someterse a él o para llevar a cabo cualquier otro acto respecto del mismo. Los jefes de estado, jefes de gobierno y los ministros de relaciones exteriores son considerados representantes de su nación en todos aquellos actos relativos a la conclusión de un tratado y no necesitan presentar plenos poderes. <http://www.sre.gob.mx/acerca/glosario/p.htm> (Noviembre 3 de 2010).

Tres eran los motivos que sostenían esta idea de equilibrio sobre el gobierno de Kenyatta tanto al exterior como –en cierta medida- al interior del país:

1. Kenyatta se encontraba seguro de sí mismo dada su formación universitaria en Europa y su larga residencia fuera de África.
2. Estaba políticamente a salvo debido a su origen *Gĩkũyũ*; hecho que le confería una base política sólida, poderosa y numerosa, al ser el grupo étnico más importante en Kenia.
3. Adicionalmente Jomo Kenyatta era considerado “el Padre de la Nación”

Fue en este contexto que, aún cuando el liderazgo de Kenyatta se convirtió paulatinamente en un régimen francamente despótico, su gobierno seguía reflejando la apariencia de ser sensitivo en un balance general. Para entonces, los diversos frentes políticos planeaban ya la sucesión de Kenyatta; Odinga contaba con el sostén de las tribus del Oeste, pero Mboya era la mano derecha de Kenyatta y líder de los *Gĩkũyũ* menos adinerados.

El 5 de Julio de 1969 Mboya fue asesinado, este hecho aunado a las crecientes manifestaciones de rechazo al poder absoluto del presidente, produjeron la desestabilización de la frágil condición política en Kenia.

Sin bien, Kenyatta había manejado como filosofía preindependentista la unificación de ideas nacionalistas, producto de la lucha ideológica generada desde la década del veinte, junto con los principios marxistas guiados por la instauración de la Unión Soviética como primer Estado socialista, al llegar al poder Kenyatta siguió una línea abiertamente capitalista teniendo a E.U.A como principal aliado; con lo que los principios de independencia se desdibujaron, permaneciendo como anhelos de algunos sectores de la población, cuestión que se convertiría en materia del discurso de los artistas teatrales posteriormente.

Con la muerte de Kenyatta el 28 de Agosto de 1978, el vicepresidente Daniel arap Moi subió al poder, pues la Constitución estipulaba que en caso de que ocurriese la muerte del presidente, el vicepresidente podía asumir funciones presidenciales por un periodo de noventa días; dentro del cual, un nuevo presidente sería elegido de manera popular.

La disposición constitucional de los noventa días alarmó particularmente a la facción *Gĩkũyũ* conocida como “La Familia”, grupo compuesto por políticos influyentes quienes habían tenido acceso al extinto presidente Kenyatta como resultado de relaciones consanguíneas o bien, porque pertenecían al mismo distrito de Kenyatta, Kiambu. Por su parte, Moi pertenecía al pueblo *kalenjin* – uno de los grupos étnicos minoritarios en Kenia- de hecho había formado parte de la alineación inicial del KADU habiendo llegado a convertirse en vicepresidente a manera de representación “simbólica” de las pequeñas tribus del país. Aunado a lo anterior, arap Moi⁶ no contaba con la formación académica de Kenyatta ni tampoco poseía la ideología o el carisma necesarios para impulsar un cambio nacional transtribal.

“Given the brutalising experiences of colonialism, the dawn of independence for Kenyans stimulated images of an improved economic and social order. These visions were further nourished by the rhetoric of the new leaders of independence that the elimination of the triumvirate vices—that is poverty, disease and illiteracy—would lead to development and in fact an amelioration of the standards of living. However, this was never to be. Rather the situation deteriorated and, as could be expected, frustrations and disillusionment replaced the enthusiasm, enchantment and optimism that had marked the threshold of the dawn independence.”⁷

Aunque los primeros movimientos de Moi fueron populistas, pues había logrado disminuir los niveles de corrupción en los servicios públicos, liberar a los presos políticos de Kenyatta y disminuir ligeramente la presión y el control sobre los medios de comunicación, introduciendo además el suministro de leche gratuita a los niños en etapa escolar, llegada la década de los ochenta, el crecimiento económico de Kenia

⁶ En el caso del nombre del segundo presidente de Kenia, se debe escribir Daniel arap Moi, dado que el **arap** de su apellido (él pertenece al grupo étnico *Kalenjin*) que funciona como prefijo significa *hijo de*, de la misma forma que en **wa** Thiong’o para el grupo *Gĩkũyũ*. De tal forma que siempre se escribirán con minúsculas aunque se trate de un apellido.

⁷ Debido a las demoledoras experiencias del colonialismo, en los albores de la independencia los kenianos percibieron la posibilidad de desarrollo económico y social. Esta visión se vio nutrida aun más por la retórica de los nuevos líderes fabricados por la independencia, en el sentido de que la eliminación del triunvirato de cánceres –pobreza, enfermedad y analfabetismo- abrirían paso al desarrollo y de hecho, una mejora en la calidad de vida. Sin embargo, esto nunca sucedió. Por el contrario, la situación del país se deterioró y, como era de esperarse, tanto la frustración como la desilusión sustituyeron al entusiasmo, el encantamiento y optimismo que habían marcado el umbral de la recién lograda independencia. Odhiambo, Christopher Joseph. “Theatre for Development in Kenya: Interrogating the Ethics of Practice”. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. Vol. 10, núm. 2. Junio, 2005. Págs. 21-22.

comenzó a estancarse, y sus políticas se tornaron autoritarias. A este periodo en la Historia de la Kenia moderna se le conoce como *paramoia*.⁸

De hecho, en 1981 la Universidad fue cerrada debido a protestas estudiantiles en contra de su gobierno, además, se extendió el periodo de detención de “sospechosos” de veinticuatro horas a catorce días, lapso en el que los detenidos estaban incomunicados hasta el día de su juicio en la corte; aunado a lo anterior arap Moi contaba con el poder irrestricto de correr de sus cargos a los jueces, quedando minado de ese modo el poder judicial y suscribiéndolo a las presiones políticas.

En 1982, por ejemplo, se instauró por medio de una reforma constitucional el unipartidismo, que tuvo como resultado el simulacro de golpe de Estado de agosto de ese año, del que Moi fue rescatado por el ejército, dado que el intento provenía exclusivamente de la fuerza aérea. Los eventos de Agosto tuvieron mucho que ver con los movimientos que hizo Daniel arap Moi por centralizar el poder y poner a sus cercanos en posiciones claves de mando.

Ya para 1987, Amnistía Internacional denunciaba las graves violaciones a los derechos humanos que se producían en Kenia (muchos detenidos morían en cautiverio y la tortura era la práctica habitual); la relevancia que adquirió este tema en la opinión internacional ocasionó un deterioro en la imagen del país en el exterior y el enrarecimiento de las relaciones con E.U.A.

En Febrero de 1990, el Dr. Robert Ouko, respetado Ministro de Relaciones Exteriores de Kenia, fue encontrado muerto afuera de su casa en la ciudad de Kisumu Ouko era un veterano político que había negociado exitosamente ayuda extranjera para financiar los cambios que implicaban las reformas políticas de Kenia; Ouko visitaba con regularidad E.U.A. en donde trataba temas como asistencia económica por un lado e independencia política y derechos humanos por el otro.

Se especuló que Ouko había sugerido que el país necesitaba un nuevo presidente a raíz de los ataques que los medios habían hecho sobre la figura de Daniel arap Moi. El asesinato de Ouko, provocó el enojo de los *luo*, tribu a la que pertenecía el Ministro;

⁸ Según James Kariuki en su artículo “‘Paramoia’: Anatomy of a Dictatorship in Kenya” la condición en donde el gobierno teme a sus ciudadanos y viceversa en Kenia, se ha denominado *Paramoia*, haciendo un juego de palabras con la definición de *paranoia*, y el apellido del presidente arap MOI.

desde ese momento resurgió el ímpetu de los kenianos por reclamar sus derechos cívicos, y para que el ojo internacional fijara la mirada en sus peticiones.

Así pues, toda la década de los noventa estuvo repleta de protestas contra el régimen; en Julio de 1990 diversos líderes comenzaron a declararse a favor de un sistema multipartidista, el gobierno de arap Moi respondió emprendiendo una campaña de descrédito del sistema multipartidario, argumentando que era divisorio y que sin duda causaría caos étnico y derramamiento de sangre en el territorio keniano.

Esta prohibición del pluralismo desembocaría en la negativa del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional para seguir proporcionando apoyo económico por un periodo mínimo de seis meses. A los pocos días Moi anunciaba que las siguientes elecciones presidenciales y parlamentarias serían plurales.

Se acercaba el final de 1992 fijándose las elecciones para el 7 de diciembre. Para entonces, el KANU parecía recuperado de sus crisis y deserciones, pero el gobierno no permaneció cruzado de brazos durante esos meses, sino que desplegó una serie de medidas, para no dejar nada al azar en las urnas.

Como ejemplo de esto está el repentino cambio en la fecha de los comicios, con lo cual se garantizaba una participación electoral mínima, además de la expedición tardía de documentos de identidad para los nuevos votantes potenciales (cerca de tres millones de jóvenes que habrían alcanzado para esa fecha la mayoría de edad).

El resultado de las elecciones favoreció al KANU y arap Moi se mantuvo como presidente, con lo que “pasaba” el examen democrático ante la mirada internacional y así recuperaba la ayuda financiera, dos años después de la suspensión. Cuando Daniel arap Moi ganó los comicios electorales de Diciembre de 1992 para un nuevo periodo presidencial, tanto kenianos como no kenianos se encontraban atónitos y decepcionados. Ante todos los indicadores y cálculos racionales Moi debía haber perdido esa elección, 1997 fue el último periodo de arap Moi como presidente, concluyendo este en 2002.

1.4 Presentando a Ngũgĩ wa Thiong’o

Ngũgĩ wa Thiong’o nació en 1938 en la Villa de *Kamĩĩĩthũ*, en el Distrito de Kiambu en Kenia, cursó estudios de secundaria en el *Alliance High School*⁹ de este país de 1954 a 1958, muy probablemente a ello se deba que desarrollara un pensamiento religioso reflejado en el uso de referencias bíblicas y el uso de mitología cristiana en la creación de sus textos y personajes.

Concluyó la licenciatura en la Universidad de Makerere en Kampala, Uganda, campus de la Universidad de Londres, que por aquel entonces era el único lugar en el este de África en donde se podían hacer estudios de posgrado.

En 1961 escribió su primera obra de teatro titulada *The Black Hermit / El Ermitaño Negro* con motivo del aniversario de la Independencia de Uganda, siendo estrenada en el Teatro Nacional de Uganda en 1962. Durante este periodo escribió un par de obras cortas para competiciones literarias en Makerere, dos de las cuales aparecieron años después en un volumen titulado *This Time Tomorrow / Esta vez, mañana*.

Posteriormente se convirtió en editor del suplemento estudiantil “PenPoint”/ “*Bolígrafo*” en donde se convirtió en una pieza clave para el seguimiento de jóvenes talentos de las letras en África del Este. También en esta etapa escribió en la columna del *Daily Nation* (periódico de Nairobi) con un total de cuarenta y cuatro artículos bajo el título “*As I See It*” / “*Cómo yo lo veo*”.

Antes de emigrar a la Universidad de Leeds en Gran Bretaña, para estudiar la maestría en Literatura del Caribe, trabajó como reportero en el *Nation*¹⁰ durante todo el año de 1964; en ese mismo año una de sus novelas *Weep Not Child / No Llores Niño* fue publicada y aclamada por la crítica, seguida de su segunda novela *The River Between / El Río de en medio* (1965); la tercera *A Grain of Wheat / Un Grano de Trigo* de 1967, definió la dirección formal e ideológica de sus trabajos, en donde lo colectivo sustituye a lo individual como centro de la historia.

⁹ Fue la primera escuela en Kenia en ofrecer estudios de secundaria a africanos. Fundada el 1 de marzo de 1926 por la Alianza de Iglesias Protestantes, formada por La Iglesia Presbiteriana de África Oriental, la Iglesia de la Provincia de Kenia, La Iglesia de Escocia, la Iglesia Continental Africana y la Iglesia metodista.

¹⁰ Nation Media Group.- Conglomerado de periódicos de tiraje diario y semanal además de estaciones de televisión y radio tanto en África central como del Este.

Según sus propias palabras la estadía en *Leeds* le ayudó a sistematizar su pensamiento. A su regreso a Kenia en 1967, se convirtió en profesor de Literatura Inglesa de la Universidad de Nairobi; enseñando ahí hasta 1977, al mismo tiempo era becario en Makerere en el área de Escritura Creativa, y trabajaba como profesor visitante adjunto en la Northwestern University en E.U.A.

Durante su estancia en Nairobi, Ngũgĩ estuvo en el centro de las políticas de cambio para los departamentos de inglés en las universidades de África del Este junto con Taban Lo Liyong y Awuor Anyumba; los tres académicos, autores del polémico manifiesto “Por la abolición del Departamento de Literatura Inglesa”, generaron un debate continental y sentaron las bases de lo que se convertiría en el corazón de las teorías poscoloniales en África¹¹. El Manifiesto decretaba:

“If there is need for a ‘study of the historic continuity of a single culture’ [as the then alien Chairman had claimed], why can’t this be African? Why can’t African Literature be at the centre so that we can view other cultures in relationship to it? [...] The aim, in short, should be to orientate ourselves towards placing Kenya, East Africa, and then Africa in the centre. All other things are to be considered in their relevance to our situation, and their contribution towards understanding ourselves.”¹²

Las dos máximas de este manifiesto subrayaban:

- 1.- Que el departamento de inglés debía desaparecer.
- 2.- Que el departamento de Literatura Africana e idiomas sustituiría al de inglés.

Dicho texto está incluido dentro de su primer volumen de ensayos literarios *Homecoming / Regreso al Hogar* publicado en 1969, al que siguió la publicación de otro par de títulos de este género como son: *Writers in Politics / Escritores en la Política* (1981); *Decolonising the Mind / Descolonizando la Mente* (1986); *Moving the Center /*

¹¹ Un estudio más completo del desarrollo de la teoría poscolonial de wa Thiong’o se desarrolla en el artículo de Elda Hungwe “Examinando las nociones de carácter nacional, nación y globalización en el África poscolonial: un análisis textual de cuatro novelas africanas” en *452°F: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Núm 2. 2010. Págs 30-47.
<http://www.raco.cat/index.php/452F/article/viewFile/207276/276292> (consultado 20 de mayo 2011)

¹² Si existe la necesidad de un “estudio de la continuidad histórica de una sola cultura” (como el entonces presidente extranjero del Departamento había alegado), ¿Por qué esto no puede ser africano? ¿Por qué la literatura africana no puede estar al centro a fin de que podamos ver otras culturas con relación a ella? [...]El propósito, en pocas palabras, debería ser el de orientarnos en el sentido de colocar a Kenia, África del este y posteriormente a África en el centro de la reflexión. Todas las demás cosas deben ser consideradas en términos de su relevancia hacia nuestra situación, y su aportación en la comprensión de nosotros mismos. Cook, David y Michael Okenimkpe. *Ngugi wa Thiong’o: An exploration of his writings*. Londres, Heinemann Educational Books Ltd, 1983. Pág 7.

Es importante también, destacar las inclinaciones sociopolíticas contenidas en *Decolonising the Mind*, en donde Ngũgĩ escribe sobre las dos fuerzas opuestas del África contemporánea, la tradición imperialista y la resistencia; para él, el imperialismo continúa incluso después de la independencia como “regla del consolidado capital financiero”, lo que devela una visión del mundo profundamente marxista.

Las manifestaciones de Ngũgĩ en contra de la dominación cultural en Kenia ejercida a manos de las potencias extranjeras, reflejan sus influencias intelectuales: Frantz Fanon, Carlos Marx, y Amílcar Cabral el revolucionario de Guinea.

“The study of the African realities has for too long been seen in terms of tribes. Whatever happens in Kenya, Uganda, Malawi is because of *Tribe A* versus *Tribe B*. [...] Even literature is sometimes evaluated in terms of the 'tribal' origins and composition of the characters in a given novel or play. This misleading stock interpretation of the African realities has been popularized by the western media which likes to deflect people from seeing that imperialism is still the root cause of many problems in Africa. Unfortunately some African intellectuals have fallen victims –a few incurable so- to that scheme and they are unable to see the divide-and-rule colonial origins of explaining any differences of intellectual outlook or any political clashes in terms of the ethnic origins of the actors”.¹³

En este mismo libro, wa Thiong’o dedica un capítulo completo al teatro que lleva por título “El lenguaje del Teatro Africano”. En él Ngũgĩ wa Thiong’o describe sus experiencias en el Centro Comunitario *Kamĩĩĩthũ*, y el proceso de montaje de *Ngaahika Ndeenda*, escrita en lengua *gĩkũyũ*. Ngũgĩ muestra de manera ferviente, los beneficios de generar y desarrollar un proceso artístico en lengua nativa, que se inscribe en las tradiciones locales, de tal manera que toda la comunidad trabaja de manera conjunta para crear y dar forma a un montaje. Todo este cúmulo de anécdotas sirven para proporcionar un marco referencial de cómo cambió su visión de la vida y el Teatro la comunidad de *Kamĩĩĩthũ*.

¹³ El estudio de las realidades Africanas ha sido visto durante largo tiempo únicamente en términos de tribus. Sea lo que sea que suceda en Kenia, Uganda o Malawi se debe a la lucha entre la *Tribu A* contra la *Tribu B*. [...] Incluso la literatura es evaluada algunas veces desde el punto de vista de sus orígenes “tribales” y por la construcción de sus personajes en una novela u obra de teatro. Esta interpretación errónea de las realidades africanas ha sido popularizada por los medios masivos del mundo occidental, que buscan impedir que la gente vea que el imperialismo sigue siendo la causa fundamental de muchos problemas en África. Desafortunadamente algunos intelectuales africanos han sido víctimas –algunos de manera incurable- de ese esquema y son incapaces de ver los orígenes coloniales de “divide y vencerás” que explican cualquier diferencia de perspectiva intelectual o cualquier choque político en términos de los orígenes étnicos de sus protagonistas. Ngũgĩ wa Thiong’o. *Decolonising the Mind*. Kenia, Heinemann Kenya, 1986. Pág.1

Ngũgĩ wa Thiong’o plantea la importancia de llegar al espectador a través del idioma que ha sido heredado a lo largo de generaciones, centrándose también en la cuestión del propósito del arte, ya como instrumento pedagógico y político ya como preservador de tradiciones y forjador de identidades.

Después de que Amnistía Internacional lo nombrara prisionero de conciencia¹⁴ una campaña internacional lograba su liberación, en Diciembre de 1978. Aun así durante la presidencia de Daniel arap Moi fue vetado como académico en todas las universidades del país.

Mientras Ngũgĩ se encontraba en Gran Bretaña por la promoción de *Devil on the Cross* se hicieron presentes fuertes rumores acerca de un complot para eliminarlo a su llegada al Aeropuerto Jomo Kenyatta, situación que lo forzó a exiliarse en Inglaterra de 1982 a 1989.

Su siguiente novela en gĩkũyũ *Matigari* fue publicada en 1986, pensando que el personaje principal (Matigari) era una persona real, el presidente Moi expidió una orden de búsqueda y captura de este hombre, pero al enterarse de que se trataba de un personaje de la ficción, tomó la decisión de “arrestar” la novela en su lugar, y se retiraron de la circulación los ejemplares existentes.

Así, durante diez años (1986 -1996) *Matigari* no pudo ser vendida en Kenia; Arap Moi incluso llegó a pedir que se retiraran todos los libros autoría de wa Thiong’o de las instituciones educativas.

“I believe that art as an embodiment of possible is essentially at variance with censorship”.¹⁵

En 1986 completó también el drama musical *Maitũ Njugĩra / Mother Sing for Me*; además de tres libros para niños *Njamba Nene na Mbaathi i Mathagu, Bathitoora ya*

¹⁴ Aquellas personas que, sin haber utilizado la violencia ni haber propugnado su uso, son encarceladas o sometidas a otras restricciones de su libertad a causa de sus creencias, su origen étnico, sexo, color o idioma. <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/es/info-ai/pc/pc-definicion.html> (consultado 3 Noviembre de 2010)

¹⁵ Considero que el arte como una manifestación de lo posible discrepa esencialmente con la idea de censura. Ngugi wa Thiong’o. “License to Write: Encounters with Censorship”. *Comparative Studies of South Asia, Africa and Middle East*. Vol. 3. No. 1 y 2. 2003. Pág. 57

Njamba Nene, *Njamba Nene na Cibũ Kĩng'ang'ĩ*, (aún no traducidos al inglés) entre varios otros.

Durante su exilio, Ngũgĩ colaboró con el Comité para la Liberación de los Presos Políticos en Kenia, organización con sede en Londres, trabajando por la causa del respeto a los derechos humanos en su país; desde entonces su carrera académica se ha desarrollado en diversas universidades como Yale, Nueva York y California. Regresó a Kenia en 2004, después de veintidós años de exilio, cuando la presidencia de Daniel arap Moi había concluido (1982-2002).

Paralelo a su actividad académica y literaria se ha desarrollado como editor, proporcionando una plataforma para las nuevas letras africanas; además sigue viajando como orador y visitante distinguido en numerosas universidades alrededor del mundo, las cuales incluyen Auckland, Oxford, Cambridge y Harvard.

Ngũgĩ wa Thiong'ó sigue siendo un escritor prolífico, publicando en 2006 *Wizard of the Crow*, traducción al inglés de su obra en gĩkũyũ *Murogi wa Kagogo*. Los libros de wa Thiong'ó han sido traducidos a más de treinta idiomas.

Posee múltiples reconocimientos, entre ellos el premio *Nonino* 2001 de Literatura y siete doctorados *honoris causa*; actualmente trabaja como profesor distinguido en la Universidad de California, campus Irvine como responsable del departamento de Inglés y Literatura comparada. Además de recibir en Octubre de 2010 la nominación para el premio Nobel de Literatura, junto con la reciente publicación a nivel internacional de su novela *Dreams in a Time of War: A childhood memoir*.

Capítulo 2.

Contexto y Obras

2.1 Revisión del Teatro Keniano: Del periodo precolonial - 1976 *The Trial of Dedan Kimathi* como una nueva manera de hacer Teatro.

Cuando se hace referencia al Teatro de la Kenia precolonial, no se habla de un evento aislado, sino de un suceso inscrito en el ritmo de vida de la comunidad. Este tipo de drama no se representaba en sitios cerrados o predeterminados, podía ocurrir en cualquier lugar, haciendo referencia directa al término de Peter Brook “espacio vacío” como parte de la tradición escénica africana. De hecho, existen fuentes en las que se registra que algunas de las representaciones podían durar días, semanas e incluso meses. Por ejemplo entre los *Gĩkũyũ*, se celebraba la ceremonia *Ituĩka*¹⁶, evento que marcaba el cambio de poder de una generación a otra.

Fue el colonialismo británico quien acabó con este tipo de tradiciones dramáticas, en un primer momento por medio de los misioneros europeos quienes veían en estas manifestaciones la encarnación pura del mal y por otro lado la administración colonial que detectó inmediatamente el potencial subversivo contenido en estas tradiciones.

¹⁶ Dentro del sistema de organización política *Gĩkũyũ*, el poder se distribuye de manera generacional; es decir, el cambio de poder sucede de una generación a otra más joven, a través de la ceremonia *Ituĩka*. Cada generación permanece en el poder por un periodo de treinta o cuarenta años antes de ceder el mando. La generación en el poder puede ser *Maina* ó *Mwangi*. Si la que está gobernando en este momento es *Mwangi* la siguiente deberá ser *Maina*. Estos dos nombres permanecen rotando a razón de la existencia de una lista de nueve nombres que poseen una estructura cíclica.

La ceremonia se preparaba con dos años de anticipación, las chozas de la aldea se construían alrededor de *Wango*, hechicero mayor; cada casa debía hacerse cargo de uno de los sabios, quienes instruían a los neófitos en los misterios del rito, antes de lanzarse en la búsqueda de *ndamathia*, animal mítico, que se decía habitaba en el río *Mathioya*.

Lo que seguía era una procesión en honor a *ndamathia*, con una ofrenda al monstruo, que constaba de carne, plátanos, cerveza tradicional, que era colocado en los cuernos de un macho cabrío y enviado directo al agua en una *muharati*, canoa. Los iniciados en la ceremonia de cambio de poder, deberían hacer sonar unos cuernos cuando el “monstruo” apareciera y nuevamente cuando este hubiera terminado de devorar la ofrenda. Aquellos que tenían la tarea de hacer sonar los cuernos, eran sostenidos por la parte de atrás para evitar que huyeran al aparecer el mítico monstruo. La conclusión de esta ceremonia se decidía cuando el monstruo caía muerto intoxicado por la quema del cuerno de cabra en donde se posaba la ofrenda y los jóvenes extraían “el pelo” de este para usarlo en encantamientos. Algunos autores manejan que la ceremonia *Ituika* incluye ritos de carácter sexual, danzas y cantos acompañados por el sonido de cuernos. <http://hubpages.com/hub/Akhenaten-and-the-Kikuyu> (consultado 20 Febrero 2011)

Ceremonias como la del *Ituika* fueron prohibidas hacia 1925, aunque el periodo de mayor censura se produjo entre 1952 y 1962 durante la instauración de la revuelta *Mau-Mau*, cuando fueron censuradas las reuniones de más de cinco personas, entonces, tanto misioneros como administración colonial usaron el sistema escolar para erradicar el concepto de “espacio vacío” tratando de confinar el Teatro a las paredes de auditorios e iglesias en donde se representaban obras de tipo religioso, cuyas anécdotas versaban principalmente sobre la historia del hijo pródigo y la Natividad, instaurando el idioma inglés como vía de expresión, dando paso a un largo y eclipsado estadio de las lenguas nativas en Kenia.

El 6 de noviembre de 1952, a menos de un mes de iniciado el Estado de Emergencia en el país, El KNT abrió sus puertas, convirtiéndose así en el primer Teatro Nacional construido en todo el imperio británico en el continente africano. El edificio del KNT, se estableció como la primera institución bajo el auspicio del KCC¹⁷ y el *British Council*, los dos sitios anteriores al mando de Arthur Creech Jones, Secretario de Estado Británico.

Fue en esta etapa cuando el gobierno colonial construyó otro de los Teatros principales, el *Donovan Maule Theatre*, conocido como DM; tanto este como el *Kenya National Theatre* fueron proyectados de primer momento para ser utilizados como centros culturales multirraciales, pero a larga sirvieron justamente para el fin contrario, legitimar los esquemas artísticos occidentales y cerrar el paso a cualquier expresión netamente africana.

“The National Theatre was built where it was built because those who planned the scheme [...] wanted to build the National Theatre in the “snob” area of Nairobi. The instruction given by the Secretary of State... was to build a National Theatre where people of culture and position could meet. [...] “People’s theatres” could be established elsewhere, but the National Theatre and Cultural Theatre were to be at the centre of Nairobi”¹⁸

¹⁷ *The Kenya Cultural Council* (KCC) Creada en 1950 para dar hogar a la Literatura y Teatro kenianos.

¹⁸ El Teatro Nacional fue construido ahí porque quienes planearon el esquema [...] querían construirlo en el área esnob de Nairobi. La instrucción que dio el Secretario de Estado fue construir un Teatro Nacional donde la gente de cultura y posición pudiera reunirse. [...] “Los teatros para la gente” podrían ser establecidos en cualquier sitio, pero los Teatros Nacional y Culturales debían estar en el centro de Nairobi. Mwangola, Mshai S. “Njia Panda: Kenyan Theatre in Search of Identity”, en *Getting Heard: [Re]claiming Performance Space in Kenya*, Editado por Kimani Njogu. Kenia, Twaweza Communications Ltd, 2008. Pág.4

Hubo una oleada de producciones musicales de corte ligero, producidas bajo cánones europeos, *Alicia en el país de las maravillas* y *Jesucristo superestrella*, fueron los títulos mayormente representados en esta etapa. Fue también en este periodo (1952-1962) cuando el Teatro fue literalmente confinado a una alambrada de púas, sucediendo tanto en prisiones como en campos en donde presos políticos y reos fueron orillados a producir obras a favor del régimen colonial y en contra del movimiento *Mau-Mau*.

El Teatro se convirtió en una importante arma psicológica durante el periodo de Estado de Emergencia, pues muchas de las obras montadas en esa etapa en el KNT eran montajes expresamente diseñados para el entretenimiento del ejército británico.

Con el desarrollo e implementación de los medios de comunicación masiva, el régimen colonial se permitió incentivar expresiones dramáticas por diversos medios, este fue el caso del radiodrama, en donde el africano aparecía como objeto de mofa, consolidando *clichés* que distaban de la realidad del keniano promedio, uno de los personajes más populares de la comedia radiofónica por esos días fue *Kipanga*.

Si bien el *Kenya National Theatre* y la Universidad de Nairobi habían nacido de la determinación por extender los discursos occidentales de cultura y conocimiento en Kenia, las direcciones que ambas instituciones tomaron, muestran agendas radicalmente opuestas, resultado de la herencia de aquellos que obtuvieron la responsabilidad y la habilidad para intervenir en la dirección de la identidad teatral keniana después de lograda la Independencia.

Durante los años siguientes a la independencia, el KNT mantuvo resistencia al cambio de administración, tratando de reafirmar lo europeo como sello inequívoco del trayecto hacia la civilización cultural del país.

En concordancia con las exigencias políticas que indicaban la transferencia del *Kenya National Theatre* al nuevo gobierno, la administración del Teatro asignó a Mark Mishila como asistente de dirección (1968) - convirtiéndose en el primer africano en este cargo- pero, tanto el tiempo como la presión de la anterior administración le impidieron realizar cambios sustanciales. En realidad, las responsabilidades asignadas a Mishila tenían lugar fuera del edificio del KNT, estando estas primordialmente dirigidas a las compañías africanas *amateurs*.

Al año siguiente, Seth Adagala se convirtió en el primer director keniano del KNT con la consigna de hacer de este, el verdadero centro de las actividades escénicas de todo el país. Adagala inició algunos proyectos de importancia dentro de los que destacaba la creación de la *National Theatre Drama School* y en 1974 el arranque del *Free Travelling Theatre*¹⁹ en Kenia.

El FTT siguió el modelo de los teatros universitarios itinerantes de todo el continente, su misión era “llevar el Teatro a los lugares a los que pertenecía”; los grupos trabajaban inicialmente en los centros comunitarios localizados por toda la ciudad.

Junto con el proceso de emancipación, cada vez más alumnos comenzaron a graduarse de la Universidad, esgrimiendo un discurso distinto al de la pequeña burguesía. La revuelta estudiantil de los cincuenta tuvo como resultado la formación de actores prominentes como Thika, Mang’u, Kagumo y otros, quienes comenzaron a armar sus propias producciones en contra de la tradición de montar exclusivamente a autores de lengua inglesa –los más recurridos Shakespeare y Bernard Shaw-, optando por escribir sus propios textos en *kiswahili* y representándolos en las provincias del país.

Durante las dos décadas siguientes las manifestaciones artísticas se tiñeron de los colores nacionales; dramaturgos nativos como Francis Imbuga, Kenneth Watene y Micere Mugo junto con los nuevos valores de la dirección escénica como Seth Adagala, Tirus Gathwe, Waigwa Wachiira y David Mulwa, emergieron junto con un prometedor círculo de actores provenientes del Voice of Kenya (radio y televisión), el Kenya National Theatre y la Universidad de Nairobi, además de colegas de países vecinos animados por el mismo deseo.

Las demandas de los movimientos artístico-estudiantiles de las décadas de 1960 y 1970 se dividieron de la siguiente manera:

¹⁹ El concepto de “Travelling Theatre” surgió a raíz de la necesidad de los artistas escénicos por crear un Teatro de corte popular para fortalecer las relaciones entre actores y público. La mayoría de las compañías de Teatro trabajaban invariablemente en los núcleos urbanos, normalmente auspiciados por el gobierno o bien por el patrocinio oficial de las universidades. Con el fin de terminar con ese punto de vista, algunas compañías universitarias de Teatro recurrieron a un modelo de organización teatral que se encontraba en el sincretismo de las tradiciones populares africanas precoloniales, naciendo a finales de la década de los cincuenta El FTT en el centro y este del continente Africano; según los registros fue el Colegio de Teatro de la Universidad de Ibadan en Nigeria (1958) el que explotó primeramente las posibilidades del Teatro Itinerante.

I Generación de espacios: Escribir, dirigir y actuar sus propias obras.

II Generación de contenidos y reafirmación de discursos: Con un toque cada vez más nacionalista, anti-neocolonial en el contenido de sus obras, además de un criticismo hacia el orden interno del sistema gubernamental e institucional. Producto de este ejercicio reflexivo resultaron *The Trial of Dedan Kimathi* escrita por Ngũgĩ wa Thiong’o y Micere Githae; y de Francis Imbuga *Betrayal in the city/ Traición en la Ciudad* representadas en el *Kenya Festac 77*.

III Desplazamiento de contenidos y personas a cargo de los órganos culturales del país, como germen de la idea de Teatro Nacional: Resultado de las denuncias de catedráticos y estudiantes del departamento de Literatura de la Universidad (1970), en donde se denunciaba que el *Kenya Cultural Centre* era campo de intereses extranjeros y, aunado a las insatisfacciones que se fueron acumulando alrededor de la dominación económica y política a manos del imperio británico a lo largo del país.

IV Incremento en la cantidad de días para la representación de teatro auténticamente africano.

El final de todas estas propuestas se vió apagado por la represión racial del año 1976:

“Seth Adagala, the director of Kenya Festac 77 Drama Group, and I (Ngũgĩ) were later summoned to the C.I.D headquarters after complaints by the leaders of the European Amateur Groups that we were interfering with the success of their theatrical enterprises, a complaint which was manifestly untrue. But the struggle also took the form of a debate about the whole question, concept and constitution of a National Theatre. Was it just a building? Was it the location? Was it the kind of plays presented there? Or was it simply the skin-colour of the director and the administration staff”²⁰

²⁰ Seth Adagala, director del Kenya Festac 77, y yo (Ngũgĩ) recibimos órdenes de presentarnos en las oficinas directivas de la C.I.D. después de una serie de quejas de los líderes de la Asociación de Grupos Europeos Amateurs, en las que expresaban que estábamos interfiriendo en el éxito de sus experimentaciones teatrales, queja sin fundamento alguno. Pero la lucha también tomó la forma de debate acerca de la cuestión primordial, la de la concepción y constitución de un Teatro Nacional. ¿Era sólo un edificio? ¿Su ubicación?, ¿Era el tipo de obras presentadas ahí? O ¿Se trataba simplemente del color de piel del director y del equipo administrativo?. Ngũgĩ wa Thiong’o. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Kenia, Heinemann Ltd, 1986. Pág 40.

Por su parte, el Festival de Teatro Escolar previamente en manos del Ministerio de Educación administrado por británicos expatriados, pasó a ser dirigido por Wasambo Were, quien se erigió como el primer director keniano del Departamento Africano de Teatro y Literatura. Por otro lado el creciente número de estudiantes de la Universidad de Nairobi integrándose a la docencia, trajo consigo una nueva actitud ante la teoría y la praxis teatral. El Festival se movió de su sede anual en el *Kenya National Theatre* para hacer giras en los estados con las obras finalistas del certamen.

Sin embargo, hacia la segunda mitad de los setenta, el inglés seguía siendo el medio a través del cual se manifestaba la élite intelectual. Así pues los estudiantes y académicos de la Universidad decidieron trabajar a partir de la premisa "Teatro para la gente"; el argumento principal era que el Teatro Africano debía ser buscado únicamente entre su gente – particularmente entre el campesinado -y hallado en su vida, pulso e historia, a través de la valoración de las tradiciones nacionales.

Las décadas siguientes serían cruciales en el establecimiento de una nueva época en el Teatro, una lucha en donde teóricos y artistas, se comprometerían en la siguiente fase de la independencia: el triunfo de la libertad económica y cultural tan añorada por los herederos de la descolonización.

"Drama like other forms of art in Africa has come to be seen not only from the point of view of entertainment, but equally as an avenue for self-criticism and self-actualization. Through drama, it is increasingly being realized; people can assert or inculcate positive social mores, so long as the drama-making process is community centred".²¹

En 1976, dos miembros del departamento de Literatura de la Universidad de Kenia, Micere Githae Mugo y Ngũgĩ wa Thiong’o, decepcionados por lo que ellos percibían como un profundo silencio dentro de la esfera de lo social en asuntos tan importantes como los vínculos entre la historia keniana, la identidad nacional y la producción de conocimiento en el país, emprendieron un intento por resarcir el *status quo* nacional.

²¹ El Teatro, como otras formas de arte en África ha llegado ser considerado no sólo como entretenimiento, sino también como una vía para ejercer la autocritica y la actualización de sus integrantes. A través del Teatro, esto se vuelve cada vez más cercano; que la gente pueda reivindicar o inculcar valores sociales positivos, siempre y cuando el proceso de hacer teatro se centre alrededor del elemento comunitario. Diakhaté, Ousmane y Hansel Ndumbe Eyoh. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Africa. 5 vol. Vol III.* Londres, Routledge, 2001. Pág. 26

Lamentando que no hubiera un solo trabajo escrito por un keniano en donde se narrara la grandeza de la resistencia del pueblo keniano contra las fuerzas de dominio extranjero -movimiento que habría tenido sus orígenes en los siglos XV y XVI- Mugo y wa Thiong’o se propusieron escribir una obra sobre Dedan Kimathi²², uno de esos héroes abandonados por la Historia oficial, presente en la mente del pueblo keniano.

A decir de Mshāi S. Mwangola, en su artículo “Kenyan Theatre in Search of Identity” la obra de Micere Mugo y de Ngũgĩ wa Thiong’o representó la nueva fase del proyecto nacional de descolonización psicológica, manifestándose de manera evidente en la revolución epistemológica de la Academia keniana. Los esfuerzos por “kenianizar” los distintos niveles del sistema educativo se distinguieron por poner en marcha acciones dirigidas a las instituciones culturales vecinas a la Universidad de Nairobi, hecho que aumentó el alcance a un nicho de público más amplio que aquellos afiliados al sistema educativo exclusivamente.

“Mugo and Ngugi’s *Trial* was therefore read as a challenge to institutions like the NMK [National Museums of Kenya] and KNT [Kenya National Theatre], a reminder that the history of Kenya extended beyond the official archives that the British had handed over.”²³

Con *The Trial of Dedan Kimathi*, wa Thiong’o y Mugo deseaban demostrar que el Teatro, -el buen Teatro- debía estar del lado de la gente, exhortándola a concretar la lucha por la liberación total, veían el teatro como el espacio ideal para cambiar la constante influencia cultural del imperialismo en las instituciones culturales nacionales y no satisfechos con escribir el texto, se propusieron montar la obra en el KNT.

El estreno de *The Trial* se realizó en el marco del Festival *FESTAC ’77*, en donde dos obras fueron elegidas para representar al país, anunciándose el estreno de esta en

²² Dedan Kimathi fue general del *Kenya Land and Freedom Army* (KLFA), mejor conocido como el líder de las fuerzas que tomaron los bosques de los llamados “White-Highlands” en los cincuenta, desatando la guerrilla en contra del ejército británico y partidarios del gobierno colonial. Su captura y subsecuente ejecución marcaron el fin del conflicto después de varios años. Aunque el KLFA perdió la guerra, la insurrección marcó el fin del periodo colonial en Kenia. Para muchos kenianos, Kimathi es el mártir heroico que sacrificó su vida en la lucha por la independencia.

²³ Por ende, el *Trial* de Mugo y Ngugi fue leído como un desafío a instituciones como el NMK (National Museums of Kenya) y al KNT (Kenya National Theatre), como recordatorio de que la historia de Kenia se extendía más allá de los archivos oficiales que los británicos se habían encargado de transmitir. Mwangola, Mshāi S. “Njia Panda: Kenyan Theatre in Search of Identity”, en *Getting Heard: [Re] claiming Performance Space in Kenya*, Editado por Kimani Njogu. Kenia, Twaweza Communications Ltd, 2008. Pág. 11

el escenario del KNT para octubre de 1976; la otra obra representante era *Betrayal in the City*, de uno de los egresados del Departamento de Literatura, Francis Imbuga.

Los organizadores del festival consideraron que estas dos obras serían las representantes de Kenia porque con ellas se ilustraban las dos primeras etapas del Teatro keniano; mientras *The Trial of Dedan Kimathi* centraba su atención en el pasado, *Betrayal* se erigía como la obra seminal de la segunda era, el presente poscolonial. Juntas las dos obras representaban un entendimiento del Teatro Keniano como plataforma para el debate sobre la identidad de esta nación africana, haciendo frente a los desafíos que moldearían su futuro.

La fecha para el doble estreno fue elegida con sumo cuidado, escogiéndose el mes de Octubre para conmemorar el inicio por la lucha de independencia del que se hablaba en *The Trial of Dedan Kimathi*. Al final, tanto *Betrayal* como *The Trial* tuvieron ocho funciones entre el 20 y 30 de Octubre de 1976 en el KNT, con llenos totales durante esas ocho noches ante la sorpresa de la administración del Teatro Nacional.

The Trial of Dedan Kimathi se centra en el intento por narrar y a partir de este acto, hacer una reflexión sobre el significado del levantamiento *Mau-Mau* acaecido entre 1952 y 1956, cuyo papel en la independencia de Kenia sigue siendo tema de debate.

Para wa Thiong’o el uso convencional de actos y escenas en la construcción del texto se encontraba concedido a favor de “movimientos”; algunos estudiosos del tema concluyen que esta es una parte de los intentos de Ngũgĩ por “descolonizar” y separarse de la imitación de los cánones occidentales.

“If *Trial* was an intervention into the nature of decolonisation as a process of psychological liberation that continued well after the attainment of “flag independence”, it also provided an opportunity to think more critically about socio-cultural institutions as viable forums for engendering public celebration of national issues”.²⁴

El Dedan Kimathi que construyeron Ngũgĩ y Micere es uno de los personajes más ricos a nivel ideológico y dramático, incluso uno de los más representativos en el

²⁴ Si bien, *The Trial* era una mediación entre la naturaleza de la descolonización como proceso de liberación psicológica que continuó hasta mucho después de la consecución de la “independencia”, también otorgaba una oportunidad para pensar de manera más crítica a las instituciones socio-culturales como foros viables para engendrar celebraciones públicas de asuntos nacionales. *Idem*.

corpus total del Teatro Africano moderno. Aunque quizá, el movimiento más trascendente dentro del Teatro keniano sucedió en 1977 con la mancuerna entre la Universidad de Nairobi –liderada por Ngũgĩ wa Thiong’o y Ngũgĩ wa Mĩrĩĩ del Departamento de Literatura- y la comunidad de *Kamĩrĩĩthũ* quienes produjeron en conjunto *Ngaahika Ndeenda/ I will marry when I want*.

2.2 Descolonizando al Teatro keniano: Cronología de las obras de wa Thiong’o

Hasta el momento Ngũgĩ ha publicado cinco obras dramáticas: *The Black Hermit / El Ermitaño Negro*, 1963 y la colección de tres obras de un solo acto agrupadas como radiodramas bajo el título *This Time Tomorrow: The Reels* y *The wound in the heart / Esta vez, mañana: Los Carretes* y *La herida en el corazón*, 1970; y *Mother, Sing for Me / Madre, canta para mi* de 1986. Además de dos obras en colaboración: *The Trial of Dedan Kimathi*, 1976 escrita en inglés con Micere Mugo; además de *Ngaahika Ndeenda* traducida como *I will marry when I Want* de 1977 escrita inicialmente en *Gĩkũyũ* junto con Ngũgĩ wa Mĩrĩĩ.

En este trabajo se hablará sólo de las obras montadas, excluyéndose por esta ocasión la trilogía *This Time Tomorrow* dado que su reproducción se realizó exclusivamente a nivel radiofónico.

Pues bien, las primeras obras de Ngũgĩ incorporan sus creencias sociales y políticas; de la misma manera que sus novelas, las obras de teatro reflejan la evolución de su pensamiento a partir de su preocupación filantrópica sobre temas éticos hasta su apoyo hacia una transformación radical de la sociedad. Las obras de wa Thiong’o, en la totalidad de su concepción y en el retrato dramático de sus protagonistas, son diatribas directas que reflejan su inconformidad con el contexto social y político de su país; las piezas dramáticas de Ngũgĩ navegan entre la frágil línea de la valoración de lo nacional y la crítica hacia el sistema vigente.

***The Black Hermit*²⁵**

La obra fue escrita para la celebración de la Independencia de Uganda en septiembre de 1962, y montada por primera vez por la Sociedad de Estudiantes de Teatro de la Universidad de Makerere en el Teatro Nacional de Uganda en Noviembre de ese año.

²⁵ Todas las portadas de las obras aquí reseñadas se encuentran agrupadas como **Anexo 3**

The Black Hermit, adquirió importancia a lo largo de varios años debido a la escasez de material educativo alternativo proveniente del este de África, pues satisfacía la demanda de representaciones de teatro autóctono serio y de contenido en las escuelas, colegios y en la sociedad en general.

Personajes:

Remi: Empleado en una compañía petrolera; antiguamente estudiante de ciencia política

Omange: Su amigo de la Ciudad

Thoni: Su esposa

Nyobi: Su Madre

Jane: su novia blanca de la Ciudad

Párroco

Líder

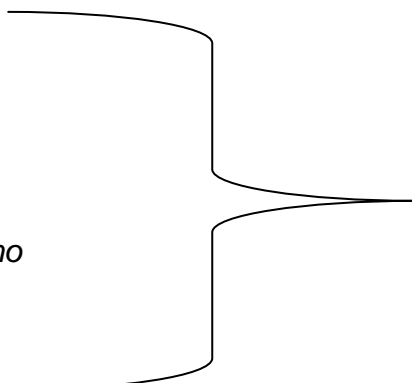
Ancianos

Primer vecino

Segundo vecino

Una mujer

Multitud



Todos del pueblo natal de Remi

Sinopsis:

Desde la juventud *Remi* se encuentra enamorado de *Thoni*, una chica de su pueblo natal, pero su timidez resulta un obstáculo para demostrarle su afecto. Justo cuando encuentra el valor de declarársele, se encuentra con que *Thoni* se ha comprometido en matrimonio con su hermano. A escasos seis meses de este matrimonio, el hermano de *Remi* muere en un accidente carretero. Las tradiciones del pueblo obligan a *Remi* a tomar por esposa a la mujer de su hermano. A pesar de su negativa, la desposa y creyendo todavía que *Thoni* nunca corresponderá a su afecto, huye y se esconde en la ciudad.

La obra inicia en una cabaña incrustada en una aldea, en donde toda la comunidad espera ansiosa por el regreso del desaparecido *Remi*. Él es el único hombre de la tribu con preparación académica profesional; las razones para desear su regreso a la aldea

son diversas: Su esposa realmente lo quiere y anhela reunirse con él como su segundo marido, rehusándose a tomar a otro hombre por esposo, prefiriendo permanecer fiel a *Remi* aún con el evidente rechazo de este hacia ella; la madre de *Remi* es empática con la viuda y quiere que su hijo regrese para que construya un hogar y una familia.

Los ancianos del clan se encuentran apabullados, pues han apoyado la decisión de *Remi* de votar por el "Partido Africanista" en las elecciones recién celebradas, con lo que su huída los deja sin un líder que represente sus intereses, es bien sabido en la aldea que *Remi* puede convertirse en un importante líder político, y así abogar por sus necesidades ante el gobierno. Por otro lado el *pastor* quiere que *Remi* regrese para ayudarle a que la gente de la comunidad se vuelva al catolicismo.

Durante el segundo acto, encontramos a *Remi* en lo que parece una relación con *Jane*, una mujer de raza blanca con la que ahora vive en la ciudad. *Remi* comparte con su amigo *Omange* la creencia en un estado no tribal; ambos se encuentran consternados por el incremento de partidarios del tribalismo, quienes se organizan y manifiestan públicamente desde la independencia, pero es *Remi*, quien defiende el caso del gobierno contra los disidentes.

Cuando la delegación de ancianos viaja a la ciudad para pedir a *Remi* convertirse en el líder de su tribu, este se niega rotundamente. Y en otro momento cuando el pastor le pide a *Remi* ayuda, este contiene su furia (hasta el Acto 3) en donde la hace explotar a través de un texto en contra de la religión católica.

Antes de decidir regresar a su aldea, *Remi* debe romper su compromiso con *Jane*, puesto que bajo las reglas de la tribu su relación es imposible, y es aquí en donde le confiesa que se encuentra comprometido con *Thoni*, motor que provoca que *Jane* salga de la vida de *Remi* sin miramientos.

Todos los grupos que demandan el regreso de *Remi* se encuentran a la expectativa durante el último acto. El primer discurso de *Remi* ante su comunidad después de regresar de la ciudad nos es reseñado por el *segundo vecino*. En este discurso, el protagonista descalifica públicamente las tradiciones de la tribu, calificándolas de tribalismo chauvinista.

Sabemos también por esta crónica que *Thoni*, la esposa no desposada ha permanecido agazapada entre la multitud cuando *Remi* declara que ha sido un error casarse con una mujer que le fue dada y que no lo ama; lo que nos lleva al final de *Thoni*, huyendo del sitio y suicidándose.

“The play thus sets itself against tribalism, but more particularly against the arrogant, self –obsessed simplifications of the young educated intellectual. When Remi feels trapped by the tribe, he hides himself in the city because 'I wanted to be myself' [...] Individual sensitivity is sacrificed to abstract principle; long-developed human situations are to be dissolved by ruthless, rigid theory”.²⁶

Finalmente *Remi* se da cuenta de sus errores, cuando sabemos por otro de los personajes incidentales, que *Thoni* se ha quitado la vida, además de enterarse de que ella lo había amado incluso antes de casarse con su hermano muerto.

The Trial of Dedan Kimathi

Después de un largo proceso de gestación (iniciado en 1971) que los autores explican ampliamente en la introducción de la obra, el texto se materializó en 1974; integrado por testimonios de la gente cercana al fallecido líder guerrillero, en su pueblo natal, Karunaini.

Ngũgĩ y Micere, argumentaban que, incitados²⁷ por la obra de Kenneth Watene²⁷: *Dedan Kimathi*, decidieron reconstruir la figura de Kimathi con el fin de llevar a escena la lucha de un hombre del pasado para un tránsito sin obstáculos hacia el devenir.

²⁶ De esta forma la obra se posiciona en contra del tribalismo, pero de manera más enfática sobre las simplificaciones arrogantes y obsesivas del joven intelectual educado. Cuando Remi se siente atrapado por la tribu, se esconde en la ciudad porque “Quiero ser yo mismo” [...] La susceptibilidad individual es sacrificada ante el principio abstracto; situaciones humanas ampliamente desarrolladas son disueltas por teorías despiadadas y rígidas. Cook, David y Michael Okenimpke. *Ngugi wa Thiong’o: An Exploration of his Writings*. Londres, Heinemann Ltd, 1983. Pág 156

²⁷ Dramaturgo keniano, nacido en 1944. En 1970, Watene fue estudiante de la Escuela Teatral del Teatro Nacional de Kenia, de donde emergió un número considerable de artistas reconocidos en el ámbito teatral nacional. Fue durante su estadia en la Escuela de Teatro que escribió obras como *My Son for My Freedom*, *Sunset on the Manyatta* y la citada *Dedan Kimathi* (1974), la obra que le trajo notoriedad y fama en la segunda parte de la década de los setenta. En *Dedan Kimathi*, Watene propone un retrato alternativo del líder *Mau-Mau*; aquí, el mítico héroe keniano es presentado como un sujeto débil obsesionado con sus deseos personales exclusivamente; versión contra la que reaccionaron Ngũgĩ wa Thiong’o y Micere Mugo, reivindicando la figura de Kimathi con su texto *The Trial of Dedan Kimathi* <http://www.bookrags.com/tandf/watene-kenneth-tf/> (consultado 10 de Marzo 2011).

“Certainly the play did produce the effect intended. It helped to revitalize, at least temporarily, the un-National Theatre in Nairobi, and vindicated the determination to fire a wider audience in Kenya with revolutionary zeal by creating a militant theatre”.²⁸

Cómo ya se mencionó anteriormente, el estreno de *The Trial of Dedan Kimathi* ocurrió el 20 de octubre de 1976, en el KNT durante el Festival FESTAC '77, para conmemorar el inicio de la lucha *Mau-Mau*. El texto proveyó la oportunidad de percibir a las instituciones socio-culturales como foros viables para engendrar una reflexión pública sobre los asuntos de interés nacional.

Personajes

<i>Kimathi wa Wachiuri</i>	}	Generales
<i>Njama</i>		
<i>Matenjagwo</i>		
<i>Mbaria Kahiu</i>		
<i>Kimemia</i>		
<i>Ole Kisio</i>		

Mujer

Muchacho

Muchacha

Shaw Henderson quien también puede fungir como: *Juez, fiscal, etc.*

Waitina: Policía blanco

Primer soldado

Segundo soldado

Johnnie

Primer soldado británico

Segundo soldado británico

*Soldados del King's African Rifles (K.A.R.)*²⁹

Guardias

²⁸ Ciertamente la obra produjo el efecto deseado. Ayudó a revitalizar, al menos temporalmente, al Teatro no-Nacional en Nairobi, y a justificar la determinación de lanzar preguntas a un público más amplio en Kenia con fervor revolucionario mediante la generación de un teatro de tipo militante. Cook, David y Michael Okenimpe. *Ngugi wa Thiong'o: An Exploration of his Writings*. Londres, Heinemann Ltd, 1983. Pág, 167.

²⁹ Cuerpo del ejército Británico pertenecientes al Protectorado de África del Este desde 1902 hasta la independencia en 1964.

Celador

Colono

Anciana blanca

Gakunia alias Gatotia

Sacerdote

Empresario

Político

Tres banqueros: un europeo, un africano y un asiático

Hungu

Mwendadnda

Gati

Gaceru

} Colaboracionistas del régimen Británico

Wambararia

Muchedumbre y 1ro, 2do, 3ro, 4to y 5to Combatientes de la Guerrilla

Sinopsis:

The Trial of Dedan Kimathi comienza en una corte, con la detención de Dedan Kimathi, líder *Mau-Mau*, cuya captura y ejecución en 1956 pusieron fin a los últimos estertores de la resistencia de los rebeldes. La corte arriba mencionada sirve como marco para los juicios que se mencionan en la obra, que son, dicho sea de paso, las cuatro tentaciones que se le presentan a *Kimathi*, prisionero en su celda antes de que le sea dictado veredicto.

Kimathi es visitado en primer lugar por su captor, *Henderson*, quien hace la oferta de la liberación a cambio de cooperación: él debería intentar salvarse a cambio de traicionar a sus camaradas en la lucha quienes siguen escondidos en los bosques.

La segunda visita corre a cargo de un triunvirato de banqueros (un británico, un hindú y un africano) representando la tentación de intercambiar la “victoria verdadera” por un jugoso botín fruto del colonialismo.

Como tercera tentación aparece otro trío ahora de africanos –un político, un sacerdote y un empresario- quienes representan la vacua nacionalización o africanización de la burguesía, la clase política y la Iglesia. En la cuarta y última visita

Henderson regresa y ejerce brutal violencia contra Dedan, (es aquí donde *Kimathi* se rehúsa al sometimiento y entonces es sentenciado a muerte).

“Kimathi’s four temptations turn into historical moments that have yet to be overcome: the betrayal of democratic national ideas in order to curry favor with the West; the scramble for the spoils of the old colonial system; the replacement of a truly egalitarian consciousness with a petty-bourgeois African Nationalism; and the smothering of dissent with brutal reprisals”.³⁰

Entramada con la historia del juicio de *Kimathi*, se encuentra la historia de *La Muchacha y el Muchacho*, quienes buscando ganarse unas monedas se convierten en una alegoría del colonialismo, que aplica de la misma forma para la situación neocolonial mostrada como la perpetuación de las estructuras coloniales en un estado políticamente independiente cuya economía, sin embargo es dictada por el capital extranjero.

El clímax se alcanza cuando la sentencia en contra de *Kimathi* es dictada y los dos muchachos sosteniendo un arma en la sala de juicio, gritan “No muere” al tiempo que se escucha un disparo, seguido de un oscuro que dificulta la significación de la dirección del tiro. Así pues, la ejecución de *Kimathi* es al mismo tiempo, derrota y victoria.

Ngaahika Ndeenda/ I will marry when I want

El texto inicial de *Ngaahika Ndeenda* –posteriormente traducida como *I will Marry When I want* (1982)- fue finalizado en Abril de 1977, en un intento de Ngũgĩ wa Thiong’oy Ngũgĩ wa Mĩriĩ por recuperar las raíces y reavivar la importancia de las lenguas nativas en el país.

Fue llevada a escena con el esfuerzo del Centro Comunitario Cultural y Educativo *Kamĩĩĩthũ* en el poblado de Limuru y estrenada el domingo dos de octubre de 1977, en

³⁰ Las cuatro tentaciones de *Kimathi* se transforman en momentos históricos que no se han superado aún: la traición a las ideas nacionales de democracia, con el fin de granjearse los favores de occidente; la desesperación por hacerse del botín herencia del sistema colonial; la sustitución de una conciencia de verdadera equidad por un nacionalismo africano burgués; y la represión de los disidentes por medio de brutales represalias. Brown, Nicholas. “Revolution and Recidivism: The Problem of Kenyan History in the Plays of Ngugi wa Thiong’o”. *Research in African Literatures*. Vol. 30, núm 4. Invierno, 1999. Pág 60.

el marco de los festejos por el veinticinco aniversario del inicio del levantamiento *Mau-Mau* por los integrantes de esta comunidad keniana, en el espacio que los habitantes mismos erigieron para su representación.

La obra se sitúa en la Kenia moderna, en ella se relata el presente a través de una secuencia de carácter histórico para entender la situación actual. Por medio de una estructura retrospectiva, se nos muestra una visión de cómo era el estado de las cosas antes de la llegada de los conquistadores, pasando por la época colonial, y la lucha *Mau-Mau* para llegar a la Independencia, para desembocar en un final en donde se exhorta al lector/espectador a crear una sociedad futura más justa.

El argumento de *Ngaahika Ndeenda*, describe el proceso de proletarización del campesinado, en la Kenia neocolonial; se trata de la historia de la familia *Kĩgũũnda*, quienes para sobrevivir en medio de sus .675 hectáreas de tierra sobreexplotada tienen que venderse como trabajadores en otras tierras, para finalmente ser despojados de su tierra por un consorcio de empresarios extranjeros ayudados por un terrateniente nativo.

Personajes:

Kĩgũũnda (diminutivo de granja)³¹: Trabajador agrícola

Wangeçi: Esposa de *Kĩgũũnda*

Gathoni (tímida): Su hija

Gĩcaamba (superlativo de héroe): Vecino de *Kĩgũũnda*, empleado en una fábrica

Njooki: Esposa de *Gĩcaamba*

Ahab Kĩoi wa Kanoru (ladrón gordo): Rico hacendado y hombre de negocios

Jezebel: Esposa de *wa Kanoru*

John Mũhũũni: Hijo de *wa Kanoru*

Samuel Ndugĩre (perezoso): Nuevo rico y dueño de una tienda

Helen: Esposa de *Ndugĩre*

Ikuua wa Nditika (cargador): Socio de *Kĩoi*

Borracho

Camarero

Hombre de seguridad

³¹ Significado de los nombres en lengua Gĩkũyũ, en la que fue escrita originalmente la obra.

Cantantes, bailarines, músicos, niños, trabajadores, guerrilleros Mau-Mau, soldados británicos, Guardias africanos

Sinopsis:

La historia comienza en la pequeña casa del campesino *Kigũũnda*, en este primer acto acompañado por su esposa *Wangeci*, en una de las paredes de la vivienda vemos colgado y enmarcado un “título de propiedad” de un área que compone 1 ½ acres.

Gathoni, la hija del matrimonio *Kigũũnda*, sale con el hijo de uno de los hombres más ricos de la ciudad, *Ahab Kĩoi wa Kanoru*, quien además pretende hacerse de las tierras de los *Kigũũnda*. Para ello se vale de una visita a la casa de los campesinos para convencerlos de que su hijo *John Mũhũũni* solo se casará con *Gathoni* si ellos se convierten al cristianismo desposándose para ello ante las leyes de la Iglesia Cristiana. La intención de *wa Kanoru* es orillarlos a ceder sus tierras para construir ahí una fábrica de insecticidas con capital extranjero.

Los *Kigũũnda* aceptan a regañadientes la propuesta de *wa Kanoru*, pero en breve se dan cuenta de que son demasiado pobres para pagar la dote de su hija, ante este panorama *wa Kanoru* les ofrece dos alternativas: vender sus tierras a los extranjeros o empeñar sus tierras como capital para un préstamo al banco, del cual él es dueño. *Kigũũnda* se decide a empeñar el “Título de propiedad” de su tierra a cambio del dinero.

Dos figuras importantes dentro de la obra resultan *Gĩcaamba* y su esposa *Njooki*, extrabajadores de una fábrica, vecinos de los *Kigũũnda*, quienes fungen como herederos de la lucha independentista, así como voz de la clase trabajadora, que aconsejan continuamente a *Kigũũnda* de no dejarse convencer por los engaños de *wa Kanoru*, ni por la Iglesia, sino de defender lo que hace a un hombre digno y humano: su trabajo y tierras.

Posteriormente *Gathoni* hace saber a sus padres que está esperando un hijo de *John Mũhũũni*, que este la ha rechazado y que se rehúsa a casarse con ella. Lo cual enciende la ira de *Kigũũnda* quien se dirige a casa de los *Kanoru* para exigir que *John* responda por su hijo, llegando al clímax dramático cuando *Kigũũnda* trata de matar a *Kĩoi* con su espada de siega; lo cual es evitado finalmente por *Jezebel*, esposa de *wa*

Kanoru, quien se enfrenta al campesino con una pistola que es detonada al final del Tercer Acto.

Ngaahika Ndeenda llega a su fin cuando vemos de nuevo la casa de los *Kigũũnda*, mismo escenario que al inicio de la obra, solo que sin el “título de propiedad” colgado en la pared, es entonces cuando nos enteramos que las tierras de *Kigũũnda* han sido subastadas y que *Gathonĩ* ha sido corrida de casa de sus padres y ahora trabaja como mesera en la ciudad. *Kigũũnda* se ha entregado al alcohol y a su nueva religión el cristianismo.

La obra termina con un himno para las nuevas generaciones, liderado por *Gĩcaamba*, acompañado por un coro formado por cantantes, bailarines, músicos y niños, en cuyas letras se encierra un exhorto para defender y extender las fronteras del *Uhuru*.³²

Maitũ Njugĩra/ Mother, sing for me³³

Escrita en su lengua original (*Gĩkũyũ*) en 1981, *Maitũ Njugĩra* estaba planeada para estrenarse en el Teatro Nacional de Kenia en Febrero de 1982, dirigida por Kimani Gecau, pero al igual que su predecesora *Ngaahika Ndeenda*, la licencia para su representación fue negada y con ello tanto el estreno como el Centro Comunitario Cultural y Educativo Kamĩrĩthũ echados abajo literalmente. La forma en que la obra pudo ser vista por el público -antes de la cancelación del estreno en el Teatro Nacional- fue en los ensayos que sucedieron en uno de los espacios de la Universidad de Nairobi en 1982.

La propuesta y estructura de *Maitũ Njugĩra* son las de un drama musical, pues está construida con material de más de ocho lenguas nativas distintas; en ella se pueden encontrar elementos del Teatro keniano tradicional: pantomima, danza y música, que la

³² Independencia en *swahili*.

³³ Para este estudio, se ocupó el original proporcionado por el Dr. Maina Mutonya, investigador de Colmex-CEAA, que a su vez la ha recibido directo de uno de los actores de la obra *Gĩchingiri Ndĩgĩrĩgĩ*. Puesto que la obra dramática nunca ha sido publicada en su idioma original (*Gĩkũyũ*)-la publicación en inglés está registrada en 1986-. Los datos para su rastreo son: Manuscrito de Drama Musical. Ngũgĩ wa Thiong’o. *Maitũ Njugĩra (Mother Sing for Me)*. Nairobi, Kenia, 1981. 117 Págs.

convirtieron en una de las expresiones más poderosas y completas del teatro contemporáneo en Kenia.

El planteamiento se sitúa en la Kenia de las décadas del veinte y treinta, aunque según las notas del autor en el prólogo, sugieren que el escenario podría situarse en una plantación de esclavos de cualquier país del llamado tercer mundo.

Ngũgĩ pide al director que asuma el riesgo de montar la obra completa (se trata de un texto de ciento diecisiete páginas), haciendo énfasis en que los diálogos serán secundarios en la medida en que se trata solamente de puentes entre la música y el silencio.

En este prefacio también se habla de la música de *Maitũ Njugira* como un estudio del fascismo colonial y de sus intentos por desmoralizar a la gente, por medio de la imposición de una cultura de silencio y miedo; aunque por otro lado este musical pretende realizar un análisis sobre la resistencia.

Personajes:

Kanoru (George Scott): Hombre de mediana edad 40-50 años; Dueño de plantación

Memsahib (Mrs. Scott): Su esposa, entre 30 y 40 años

Nyata Mwendamda: Intérprete de la Corte, vendedor de leche, El nuevo director africano tiene entre 30 y 40 años

Marithabu: (Mrs. Mwendamda) Su esposa (inicialmente trabajadora) 25-30 años

Mũhuunjia: conductor de un *rickshaw*; párroco 30-40 años

Nyabaara: capataz 30-45 años

Dos policías

Dos soldados

Kang'ethe: Primer líder de los trabajadores 35-40 años

Kariũki: Segundo líder de los trabajador 21-30 años

Mũthuuri: Hombre Sordo 50-75 años

Mũthumia: Mujer embarazada 30-45 años

Nyathĩra: Mujer joven, atractiva de carácter fuerte 21-30 años

Doce trabajadores: De todas edades, ambos sexos; preferentemente seis hombres y seis mujeres

Seis músicos

Apariciones menores: tres líderes de sectas, un anciano, dos ancianas

Sinopsis

La historia da inicio en la plantación de *George Scott*, conocido entre sus trabajadores como *Thukumu Kanoru*. Todavía en penumbra se oyen los gritos de gente que está siendo torturada mientras el telón se levanta, en ese momento aparece gente cantando una canción tradicional sobre la esclavitud. Repentinamente música de Richard Wagner estremece el escenario para contrastar con el canto *Kaleso*³⁴ para reforzar la lucha entre opresión y resistencia.

Durante este primer acto vemos a *Kanoru* siempre sobre un carro jalado por un hombre (*rickshaw*); en seguida vemos a los trabajadores hablar a coro, diciendo que han quemado sus papeles de identidad rebelándose de esta forma contra *Kanoru*. *Kang'ethe* el líder de los trabajadores es acusado de rebelión y es asesinado.

En la escena dos, volvemos al escenario de la plantación sólo que ahora el cuadro viviente evoca los diferentes tipos de trabajo introducidos por los colonos; las canciones ahora tienen que ver directamente con el trabajo, la labranza de la tierra y la construcción del ferrocarril. Las canciones fungen también como conciencia de los personajes.

En este panorama surge la figura de *Kariũki*, el nuevo líder de los trabajadores, representando la esperanza de la generación presente quien se debate entre la herencia que le ha sido otorgada de manos de *Kang'ethe* e ignorar las injusticias perpetradas por los capataces y el director de la plantación; entre ellas la violación de una de las compañeras de trabajo *Nyathĩra*. A partir de este momento se presentan recurrentemente dos figuras: el llanto de un niño y la aparición de una mujer embarazada.

³⁴ Una de las manifestaciones más importantes en la cultura *Kamba* es su música y danzas, cuya estructura polirrítmica se desarrolla por medio de golpes de tambor. La danza se caracterizaba por saltos acrobáticos y piruetas en el aire. Los temas de esta música regularmente son de carácter bélico, derivados directamente de la participación de los *kamba* en las fuerzas armadas del país durante la Primera Guerra Mundial. <http://www.bluegecko.org/kenya/tribes/kamba/music.htm> (consultado 2 Marzo 2011)

Ante un nuevo grito de rebelión contra los jefes de la plantación, los trabajadores se proponen derrocarlos pero son traicionados por *Nyata Mwendamda*, actor que hasta este momento debe haber desarrollado más de tres personajes.

El final destaca visualmente, dado que vemos en el último cuadro a un *Kariũki* que evoca uno de los cuadros del *Titus Andronicus* de Shakespeare, sin brazos, orejas ni lengua, potencializando a nivel simbólico la situación del proletariado actual y la perpetuación de esta sino se hace consciente el sometimiento económico, político y cultural.

2.3 Ejes Temáticos y conceptuales en la obra dramática de Ngũgĩ wa Thiong’o

Hasta 1960, el trabajo narrativo, ensayístico y dramático de wa Thiong’o, había sido escrito en su totalidad en inglés. El uso de este idioma como único medio de expresión literaria lo perturbaba, y no fue sino hasta *Ngaahika Ndeenda* que la posibilidad de usar una lengua africana como idioma central de expresión se convirtió en la respuesta a sus necesidades artísticas.

“It was Kamiriithu which forced me to turn to Gikuyu and hence into what for me has amounted to an ‘epistemological break’ with my past, particularly in the area of theatre. The question of audience settled the problem of language choice; and the language choice settled the question of the audience. But our use of Gikuyu had other consequences in relation to other theatre issues: content for instance; actors, auditioning and rehearsals, performances and reception; Theatre as a language”³⁵

Uno de los motores más importantes en la obra dramática de Ngũgĩ wa Thiong’o es la integración del concepto de Identidad nacional a través de la recuperación del lenguaje, en este caso el lenguaje como elemento de comunicación, como transmisor de cultura y unificador de discursos. Ngũgĩ opone la unidad a la dispersión tribalista en aras de que el teatro se convierta en un vehículo catalizador de rencores acarreados históricamente.

³⁵ Fue *Kamiriithu* quien me obligó a volver al *Gĩkũyũ* y así entrar en lo que para mí ha representado un “rompimiento epistemológico” con mi pasado, especialmente en el terreno del teatro. El cuestionamiento acerca del público resolvió el problema de la elección del idioma; y la elección del lenguaje planteó el cuestionamiento acerca del público. Pero nuestro uso del *Gĩkũyũ* tuvo otras consecuencias con relación a otros temas teatrales: contenido en primer lugar; actores, audiciones y ensayos, presentaciones y recepción de los espectadores; el Teatro como lenguaje. Ngũgĩ wa Thiong’o. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Kenia, Heinemann Ltd, 1986. Pág 44.

LEADER (*of the elders*):
Elders of the tribe.
I know you all want Remi to come back.

ELDERS:
Yes. Remi must come back.

LEADER:
I am not making a speech. But a word,
one word I must share with you. We elders
of Marua love our soil. Because we love
that soil, we, years ago, agreed to fight the
whiteman and drive him away from the land.
Today the same love of our soil makes us
turn to the only educated man in the
country.

Look at our country since Independence.
Where is the land? Where is the food?
Where are the schools for our children?
Who of our tribe is in the government?
[...] What Uhuru brought to us?

ELDERS:
Nothing.³⁸

O en *Mother, sing for me:*

NYABAARA comes back

NYABAARA: Back to work
Go back to work I say!

*They line up for work. They sing as they
march to work:*

*On our way to the quarry to break stones
We and our children used to ask one
another
Are we all going to die here?
Are we all going to die here?
On our way to the fields to pick tealeaves
We and our parents used to ask one
another
Are we all going to die here?
Are we all going to die here?*

LÍDER (del consejo de ancianos):
Ancianos de la tribu.
Sé que todos quieren que Remi regrese.

ANCIANOS: Sí. Remi debe regresar.

LÍDER:
No voy a dar ningún discurso. Sólo una
palabra, una palabra debo compartir con
ustedes. Nosotros los ancianos de Marua
amamos a nuestra tierra. Como amamos
esta tierra, nosotros, hace años,
acordamos luchar contra el hombre
blanco y sacarlo lejos de esta tierra. Hoy
el mismo amor a nuestra tierra nos hace
buscar ayuda en el único hombre
educado en el pueblo.

Miren a nuestro país desde la
independencia. ¿Dónde está la tierra?
¿Dónde está la comida? ¿Dónde están
las escuelas para nuestros niños? ¿Quién
de nuestra tribu está en el gobierno? [...]
¿Qué nos ha traído la *Uhuru*?

ANCIANOS:
Nada.

NYABAARA regresa

NYABAARA: ¡A trabajar,
Regresen a trabajar digo!

*Todos hacen fila para trabajar. Cantan mientras
marchan al trabajo:*

*En nuestro camino hacia la cantera para quebrar
rocas
Nosotros y nuestros hijos solíamos preguntarnos
¿Vamos a morir aquí?
¿Vamos a morir aquí?
Caminando a los campos para recoger hoja de té
Nosotros y nuestros padres solíamos preguntarnos
¿Moriremos aquí?
¿Moriremos aquí?*

³⁸ Ngũgĩ wa Thiong'o. *The Black Hermit*. Kenia, Heinemann Educational Books Ltd, 1968. Pág 13

As they sing this, they arrange themselves, etc. for the next sequence of work song and work Kanoru's plantation.³⁹

Mientras cantan esto, ellos mismos se colocan en la formación para la siguiente secuencia de canto de trabajo y trabajan la plantación de Kanoru.

Otro de los temas recurrentes en las obras de wa Thiong'ó es el del papel de la mujer en la sociedad keniana, es ella en esencia el detonante de casi todos los conflictos, y al mismo tiempo es conciencia matizada de la comunidad, representa también la sabiduría ancestral y la consejera.

En otros momentos se nos presenta como la líder a la que le corresponde seguir con la lucha, los personajes de wa Thiong'ó son solidarios y empáticos, son colectividad y fuerza. En ellas recae gran parte de la belleza estética de las obras teatrales de Ngũgĩ, pues son ellas las que tradicionalmente escenifican los cantos y danzas de sus comunidades.

Ejemplos de ello los encontramos en desenlaces como el de ***Mother, sing for me:***

Suddenly Kariũki raises his right amputated arm. An untied bundle of sticks falls and scatters on the floor. From his left armpit, now falls a bundle of sticks tied.

De repente Kariũki levanta su brazo derecho amputado. Un puñado de leños sin amarre cae desparramándose por todo el piso. Desde su axila izquierda, cae ahora un bulto de leña amarrada.

Woman goes and collects the scattered bits of wood and gives them one to another woman, possibly Nyathira, who after pointing out that each stick expresses individual self-interest, proceeds to break them contemptuously. Then she hands her the tied bundle which she tries but cannot break. As she tries to break it, the other song ŪŪRŪMWE:

Una mujer va hacia los pedazos de leña y los recoge, los entrega a otra mujer, posiblemente Nyathira, quien después de señalar que cada palito representa el egoísmo, comienza a romperlos con desdén. Luego, le pasa bulto amarrado a la primera mujer que lo intenta romper, pero no puede. Mientras ella intenta, suena el ŪŪRŪMWE:

Unity; Unity;
Of us workers and peasants
And our fearless courage
Are what will liberate Kenya
Are what will liberate Kenya

¡Unidad! ¡Unidad!
La de nosotros trabajadores y campesinos
Y nuestro intrépido valor
Es lo que liberará a Kenia
Es lo que liberará a Kenia

Nyathira raises the tied bundle of sticks. Then holds it like gun. She starts to sing. The others join in:

Nyathira levanta el bulto amarrado de leña. Luego lo sostiene como si fuera una pistola. Ella comienza a cantar. Los demás le siguen:

If ever you hear TU; TU; TU;

Si alguna vez escuchas ¡TU! ¡TU! ¡TU!
No es la lluvia ni el trueno

³⁹ Manuscrito de Drama Musical. Ngũgĩ wa Thiong'ó. *Maitũ Njugĩra (Mother Sing for Me)*. Nairobi, Kenia, 1981. Pág 74

If is not rain or thunder
 It is the blood of us workers
 Crying for Kenya our motherland.
 And you the stumps
 And thorns of the land
 Fire awaits you tomorrow
 When dawn breaks.⁴⁰

Es la sangre de nosotros los trabajadores
 Llorando por Kenia, nuestra patria.
 Y ustedes los muñones
 Y espinas de la tierra
 El fuego los aguarda mañana
 Cuando rompa el día.

O en el personaje de *La mujer* en la transición del Primer al Segundo Movimiento de
The Trial of Dedan Kimathi:

WOMAN: Your words contains wisdom, son. Kimathi was never alone ...will never be alone. No bullet can kill him for as long as women continue to bear children. [*with even grater conviction*]: Let a thousand bullets be shot through our heads, but this believe: one day, the soil will be restored to the people. Our land *shall* one day be truly ours. [*pause*] But listen; there is an urgent task to be done. Kimathi is appearing in court today, this afternoon. Would you like to run a mission for Kimathi?

MUJER: Tus palabras contienen sabiduría, hijo. Kimathi nunca ha estado solo...nunca estará solo. Ninguna bala podrá matarlo mientras las mujeres sigan dando hijos. (*Con más convicción aún*): Que mil balas atraviesen nuestras cabezas, pero debes creer esto: algún día, la tierra será devuelta a la gente. Nuestra tierra un día será nuestra verdaderamente. (*Pausa*) Pero escucha; hay una tarea urgente que realizar. Kimathi aparecerá hoy en la corte, esta tarde. ¿Te gustaría hacer una misión para Kimathi?

BOY:
 My life: what would I not give?

MUCHACHO:
 Mi vida: ¿qué no daría por ello?

WOMAN:
 Talking is easy. It is deeds that show a man.

MUJER:
 Hablar es fácil. Son hechos los que muestran a un hombre.

BOY:
 I am ready

MUCHACHO:
 Estoy listo

[...]

[...]

Street

Calle

*A street outside the court. Quite a big crowd has gathered around. The woman, disguised as a man in a red shirt, is selling oranges from a basket 'he' is carrying.*⁴¹

Afuera del juzgado. La muchedumbre se ha agrupado alrededor. La mujer, disfrazada de hombre viste una camisa roja, está vendiendo naranjas de la canasta que como "él" lleva en los brazos.

⁴⁰ *Íbidem*. Pág. 117

⁴¹ Ngũgĩ wa Thiong'o y Micere Githae Mugo. *The Trial of Dedan Kimathi*. Gran Bretaña, Heinemann Educational Books, 1976. Págs 21 y 22.

Por último, es importante señalar como guía para el estudio de los textos dramáticos de Ngũgĩ wa Thiong’o el tema de la religiosidad, en las obras estudiadas para esta investigación, se encuentra una postura clara del autor hacia este tema.

Se exaltan por un lado las tradiciones religiosas precoloniales que dotan tanto a las obras como a sus personajes de un carácter místico atemporal, condición que los hace muy atractivos a nivel visual e interpretativo, y en el otro lado, se percibe un desdén hacia las prácticas católico-cristianas, asociadas regularmente a la creciente clase media keniana, mostrando como la fe se convierte en un negocio redituable y torcido; de esta forma se critica a la institución eclesiástica y se cuestionan los supuestos valores con los que se filtra en la sociedad africana como otra forma de negación de su búsqueda por identidad.

Así se puede apreciar en una secuencia del Acto II en *I will marry when I want*

GĨCAAMBA: [Now really worked up]

The Kĩoi’s of this earth
Where do they rest their souls?

NJOOKI points at the title-deed as if she is answering GĨCAAMBA’s question. She then hangs back the title-deed on the wall, walking as if she has a rich man’s big belly. She then walks back to her seat still imitating the walk of a rich man with a big protruding belly.

GĨCAAMBA:

Why didn’t Kĩoi come to tell you that he has increased you wages?
Or to give you a piece of his own lands?
Yes, for the earthly treasures are not that important;
Or is it a sin to increase a worker’s wages?
Religion...religion...
Religion is the alcohol of the soul;
Religion is the poison of the mind;
It’s not God who has brought about our poverty;
All of us were born equally naked.⁴²

GĨCAAMBA: (*Ahora muy exaltado*)

Los Kĩois de esta tierra
¿En dónde descansan sus almas?

NJOOKI señala el título de propiedad, como si estuviera contestando a la pregunta de GĨCAAMBA. Luego, vuelve a colgar el título en la pared, caminando como si tuviera el enorme vientre de un hombre rico. Entonces, regresa a su asiento, mientras sigue imitando la caminata de un hombre rico de barriga grande

GĨCAAMBA:

¿Por qué no vino Kĩoi a decirte que te ha aumentado el salario?
O ¿para darte un pedazo de sus propias tierras?
¡Sí, porque los bienes terrenales no son tan importantes!
O ¿Será que es pecado aumentar el salario de un trabajador?
¡Religión...religión!
¡La religión es el alcohol del alma!
¡La religión es el veneno de la mente!
¡No es Dios quien nos ha traído pobreza!
Todos nosotros nacimos igualmente desnudos.

⁴² Ngũgĩ wa Thiong’o y Ngũgĩ wa Mĩrĩĩ. *I will Marry When I Want*. Gran Bretaña, Heinemann Educational Books, 1982. Pág 61.

Capítulo 3

Influencia de *Kamĩĩĩthũ* sobre el Teatro contemporáneo en Kenia.

3.1 Historia del Proyecto (*Génesis, Influencias, Texto, Proceso de montaje*)

Kamĩĩĩthũ es una de las varias aldeas de Limuru⁴³, ocupada durante la década del cincuenta por la administración colonial británica e instaurada como “pueblo de emergencia” con el fin de cortar nexos entre pobladores y guerrilleros durante la etapa *Mau-Mau*, bajo el argumento de que servían como escondite de facciosos.

El poblado de *Kamĩĩĩthũ* como otras villas rurales poscoloniales se encontraba definido por dominación, pobreza, denigración, sometimiento económico y despojos territoriales, incluso hasta después de lograda la Independencia de este país los pueblos fungieron como semilleros de mano de obra barata.

Veinticinco años después del levantamiento armado de los *Mau-Mau* (tiempo en que Ngũgĩ wa Thiong’o se encontraba volcado en sus proyectos teatrales) e incluso hoy a casi setenta años de distancia, el tema de la tierra continúa estando en manos de la clase reinante africana, para quienes los campesinos siguen siendo una fuente de explotación, lo que revela un cambio casi nulo en la situación del campesinado desde los tiempos de la instauración del colonialismo europeo.

Después de que Kenia recuperara su independencia en 1963, la siguiente década vió suceder la africanización del personal en los principales puestos de los órganos de gobierno, cosa que no sucedió de manera tan rápida en el área de las instituciones culturales. Es en dicho punto en donde comienza esta revisión del fenómeno *Kamĩĩĩthũ/Ngaahika Ndeenda*.⁴⁴

⁴³ Limuru es un pueblo localizado en la orilla Este del Gran Valle del Rift, ubicado en las proximidades de Nairobi.

⁴⁴ *Kamĩĩĩthũ* se refiere al KCECC (Centro Comunitario Cultural y Educativo Kamĩĩĩthũ) y *Ngaahika Ndeenda* al texto dramático llevado a escena por el grupo en 1977.

La comisión inicial estaba formada por una profesora, un empresario, algunos campesinos y trabajadores, además de miembros de la Universidad entre los que se encontraban, Kĩmani Gecaũ, Kabirũ Kinyajui y Ngũgĩ wa Mĩrĩĩ -quien se convertiría en codirector de las actividades escénicas que dieron inicio en 1976-.

Ngũgĩ wa Mĩrĩĩ trabajaba como investigador en educación del adulto en el campus gĩkũyũ de la Universidad de Nairobi, su trabajo había sido influenciado por las teorías de Paulo Freire; por ese entonces Ngũgĩ wa Thiong'ó era el Jefe del Departamento de Literatura de dicha institución, siendo ese el momento en que wa Thiong'ó y wa Mĩrĩĩ decidieron escribir el texto inicial de *Ngaahika Ndeenda*.⁴⁶

“Early one morning in 1976, a woman from Kamĩrĩĩthũ village came to my house and she went straight to the point: ' We hear you have a lot of education and that you write books. Why don't you and others of your kind give some of that education to the village? We don't want the whole amount; just a little of it, and a little of your time' (...) I said I would think about it. In those days, I was the chairman of the Literature Department at the University of Nairobi but I lived near Kamĩrĩĩthũ, Limuru, about thirty or so kilometers from the capital city. I used to drive to Nairobi and back daily except on Sundays. So Sunday was the best day to catch me at home. (...) That was how I came to join others in what later was to be called Kamĩrĩĩthũ Community Education and Cultural Centre.”⁴⁷

Resulta relevante mencionar que wa Thiong'ó comenzó a mostrar interés en el Teatro Comunitario Participativo después de 1974, cuando entró en contacto con John Ruganda⁴⁸ quien había introducido el concepto del *Free Traveling Theatre* de Uganda a Kenia.

⁴⁶ Traducida al inglés bajo el título *I Will Marry When I Want*, publicada en 1982 por Heinemann Educational Books, como parte de la colección African Writers Series.

⁴⁷ Muy temprano una mañana de 1976, una mujer del poblado de Kamĩrĩĩthũ vino a mi casa y me dijo sin rodeos: “Escuchamos que tienes mucha educación y que escribes libros. ¿Por qué la gente como usted y otros de su tipo no dan algo de esa educación al pueblo? No queremos todo lo que sabe, solo una pequeña parte, y un poco de su tiempo” (...) Dije que lo pensaría. Por aquel entonces, yo era jefe del Departamento de Literatura en la Universidad de Nairobi, pero vivía cerca de Kamĩrĩĩthũ, Limuru, aproximadamente a treinta kilómetros de la capital. Solía conducir de ida y vuelta a Nairobi todos los días, excepto los domingos. Así que el domingo era el mejor día para encontrarme en casa. (...) Fue así como me uní con otros en lo que más tarde se conocería como el Centro Comunitario Cultural y Educativo de Kamĩrĩĩthũ. Ngũgĩ wa Thiong'ó. *Decolonising the Mind*. Kenia, Heinemann Kenya, 1986. Pág 34

⁴⁸ John Ruganda (1941-2007) Actor, director y profesor de Teatro, considerado como el dramaturgo más conocido de Uganda y uno de los escritores de Teatro más destacados de África central y del Este. Entre sus obras se encuentran *The Burdens* (1972) y *The Floods* (1980); trabajó como académico en diversas universidades entre las que se encuentran la Universidad del Norte, en Sudáfrica; La Universidad de Nairobi en Kenia y la Universidad Makerere en Uganda. Como dramaturgo, Ruganda contribuyó significativamente al desarrollo del Teatro en el Este de África a través de su participación con los grupos

Durante los dos meses siguientes a la primera propuesta textual (Abril de 1977), los pobladores alimentaron el texto con testimonios y sugerencias tanto a nivel estructural como estético y actoral, con lo cual la obra estuvo completa para Junio de ese año.

De las 1.80 hectáreas que integraban el Centro Cultural sólo cuatro salones eran ocupados para la alfabetización de adultos, el resto era sólo pasto. Fueron los campesinos y trabajadores de Limuru quienes construyeron el escenario: una plataforma semicircular elevada, detrás de la cual se erguía una construcción horizontal con tres cuartos que hacían las veces de almacén y camerino, rodeada en la parte posterior por una pared de bambú. (**Anexo 4**)

“The stage and auditorium –fixed long wooden seats arranged like stairs –were almost an extension of each other. It had no roof. It was an open air theatre with large empty spaces surrounding the stage and the auditorium. The flow of actors and people between the auditorium and the stage, and around the stage and the entire auditorium was uninhibited. Behind the auditorium were some tall eucalyptus trees”.⁴⁹

El proceso de ensayos y audiciones se realizó de manera abierta, bajo la premisa de “participación democrática”, tanto en la solución de problemas discursivos como estéticos y de producción. Abrir audiciones y ensayos con todos los pobladores observando los elementos que integraban la puesta tuvo como efecto la desmitificación del proceso teatral y de ahí la concientización del poder de su identidad como pueblo. De hecho, algunas personas fueron “reclutadas” en el montaje incluso después del proceso de audiciones, debido a que la gente intervenía para mostrar cómo ciertas acciones o uso del lenguaje debían ser representados/interpretados por los personajes.

Según el artículo de wa Thiong’o en “On Writing in Gĩkũyũ”:

“When we scripted the play in Gĩkũyũ called *Ngaahika Ndeenda*, something happened which was very interesting. The people in the village of course knew their language much better than we did; so they began to offer their comments on the script. They would say, 'Oh, this image is wrong here, or that type of language is inappropriate

Makerere Travelling Theatre, el University of Nairobi's Travelling Theatre y el Nairobi University Players. <http://www.eastafricanpublishers.com/News/John%20Ruganda.htm> (consultado 11 de Diciembre 2010)

⁴⁹ El escenario y auditorio – bancos largos de madera, fijados al suelo, ordenados como escaleras- eran casi una extensión el uno del otro. No había techo. Era un teatro al aire libre con grandes espacios vacíos que rodeaban tanto al escenario como al auditorio. El flujo de actores y gente entre el auditorio y el escenario, como alrededor del escenario y auditorio entero estaba completamente libre, sin obstrucción. Detrás del auditorio habían algunos árboles altos de eucalipto. *Ibidem*, Pág. 42.

there. An old man doesn't speak like this; if you want him to have dignity, he must use a different kind of speech [...] You university people, what kind of learning have you had?'⁵⁰

Los ensayos arrancaron el cinco de Junio del año 1977, realizándose todos los domingos a lo largo de nueve meses, tiempo en que tanto la comunidad como los coordinadores creativos podían coincidir.

El material se construyó con base en autobiografías escritas por algunos trabajadores y campesinos de la villa de *Kamĩĩĩthũ*, reflejando de esta forma la vida de la mayoría de los pobladores, a la vez que se incorporaban elementos del folclore nativo (cantos, danzas, ritos y música) como principal acento del montaje.

1. Cantos y danzas.- Eran la base de las ceremonias precoloniales como las de la lluvia, nacimiento, matrimonio, funerarias, entre otras. Los cantos y danzas no son elementos meramente formales, sino que forman parte integral de la conversación del día a día.

En el caso específico de *Ngaahika Ndeenda* se trataron de incorporar cantos y danzas como parte de la estructura y del movimiento de los actores. La función de estas es la de puente entre diálogo y acción, entremezclándose con acontecimientos históricos en el pasado, o bien para dar un giro y volver a la anécdota central. El pasado y el futuro son continuamente recreados a través de la música, danza y elementos de pantomima.

WANGECI: [*Also mesmerized by memories of their past youth*]
In those days
We used to dance in Kĩneeniĩ forest.

WANGECI: (*también anonadado con los recuerdos de su juventud*)
En aquellos días
Bailabamos en el bosque de Kĩneeniĩ

KĨGŪŪNDA:
A dance would cost only twenty-five cents.

KĨGŪŪNDA:
Una danza solía costar solo veinticinco centavos.

⁵⁰ Cuando escribimos la obra en lengua Gĩkũyũ titulada *Ngaahika Ndeenda*, algo sucedió que fue muy interesante. La gente en el pueblo entendía su propia lengua mucho mejor que nosotros, entonces empezaron a dar sus comentarios sobre el texto. Decían "Esta imagen está mal aquí, o ese tipo de lenguaje es inapropiado allí. Un anciano no habla de esta manera; si quieres que tenga dignidad, debe usar otro tipo de habla (...) ¿Qué tipo de educación han tenido ustedes, gente de universidad?". Ngũgĩ wa Thiong'o. "On writing in Gikuyu" en *Research in African Literatures* Vol.16, núm.2. 1985 pág 152.

WANGECI:

In those days there was not a single girl
from Ndeiya up to Gĩthĩĩga
Who did not die to dance with you.

KĨGŪŪNDA:

You too would swing your skirt
Till the guitar player was moved to
breaking the strings.
And the guitars used to sound tunes
That silenced the entire forest,
Making even the trees listen...

The sound of guitars and other instruments as if KĨGŪŪNDA and WANGECI start dancing. Then they are joined by the guitar players and players of other instruments and DANCERS. They dance, KĨGŪŪNDA and WANGECI among them.

Nyaangwĩcũ let's shake the skirt
Nyaangwĩcũ let's shake the skirt
Sister shake it and make it yield its
precious yields,
Sister shake it and make it yield its
precious yields.
Nyaangwĩcũ is danced on one leg
Nyaangwĩcũ is danced on one leg
The other is merely for pleasing the
body.
The other is merely for pleasing the
body.
Wangeci the beautiful one
Wangeci the beautiful one
With a body slim and straight like the
eucalyptus.
With a body slim and straight like the
eucalyptus.

[...]

Wangeci, our mother, we now refuse
Wangeci, our mother, we now refuse
To be slaves in our home,
To be slaves in our home.

When this is over, WANGECI says. 'Oh my favourite was Mwomboko.' And KĨGŪŪNDA replies: 'Oh in those days we used to tear the right or left side of trouser legs from the knee downwards. Those were our bell bottoms with which we danced Mwomboko.' Now the guitar players and the accordion players start. The Mwomboko DANCERS enter. KĨGŪŪNDA and WANGECI lead them

WANGECI:

En aquellos días, no había ni una sola chica
desde Ndeiya hasta Gĩthĩĩga
Que no muriera por bailar contigo.

KĨGŪŪNDA:

Tú también balanceabas tu falda
Hasta que el guitarrista sintiera deseos de
romper las cuerdas
Y las guitarras hacían sonar canciones
Que enmudecían el bosque entero,
Haciendo que hasta los árboles escucharan...

El sonido de las guitarras y otros instrumentos comienza, como si KĨGŪŪNDA y WANGECI empezaran a bailar. Luego se unen a ellos los guitarristas y otros músicos además de bailarines. Todos bailan, KĨGŪŪNDA y WANGECI entre ellos.

Nyaangwĩcũ, vamos a sacudir la falda
Nyaangwĩcũ, vamos a sacudir la falda
Hermana, sacúdela y hazla arrojar la
cosecha
Hermana, sacúdela y hazla arrojar la
cosecha
Nyaangwĩcũ se baila en un pie
Nyaangwĩcũ se baila en un pie
La otra es solo para dar gusto al cuerpo
La otra es solo para dar gusto al cuerpo
Wangeci la hermosa
Wangeci la hermosa
Con un cuerpo tan esbelto y erguido
como el eucalipto.
Con un cuerpo tan esbelto y erguido
como el eucalipto.

[...]

Wangeci, nuestra madre, ahora nos
rehusamos
Wangeci, nuestra madre, ahora nos
rehusamos
A ser esclavos en nuestra casa.

Cuando esto termina, WANGECI dice, "Mi favorito era Mwomboko. Y KĨGŪŪNDA responde: "En aquellos días, rasgábamos el lado derecho o izquierdo de nuestro pantalón de la rodilla hacia abajo. Esos eran nuestros pantalones acampanados con los que bailábamos Mwomboko." Los guitarristas y acordeonistas comienzan a tocar. Los bailarines Mwomboko entran. KĨGŪŪNDA y

*in the Mwomboko dance. Guitars iron rings and the accordions are played with vigour and the dancers' feet add embellishments.*⁵¹

WANGECI los guían en la danza del Mwomboko. Los aros de hierro de las guitarras y los acordeones son ejecutados con vigor y los pies de los bailarines agregan adornos a la música.

2. Pantomima.- Otro elemento importante es el uso de la pantomima, que en el caso de *Ngaahika Ndeenda* se puede distinguir a dos niveles, el ceremonial, que se traduce en la evocación de rituales como se puede ver en la secuencia de *Ngurario*⁵² donde a través de elementos de la ópera *Gĩtiro*⁵³ se recrea el poder y el misticismo de esta ceremonia; y el cómico, donde se caricaturizan las tradiciones nacionales de ciertas ceremonias católicas, desproveyéndolas de magnificencia y respeto.

⁵¹ Ngũgĩ wa Thiong'ó y Ngũgĩ wa Mĩrĩĩ. *I will Marry When I Want*. Gran Bretaña, Heinemann Educational Books, 1982. págs 22-24.

⁵² La ceremonia final para legitimar un matrimonio. Una vez que la pareja pasa por esta parte del ritual, están legalmente casados ante la comunidad.

⁵³ Se trata de una canción de danza realizada sólo por mujeres casadas para preparar a una novia antes de contraer nupcias. Tradicionalmente el ritual *Gĩtiro* era realizado exclusivamente por ancianas justo después del ceremonial de la dote, para celebrar la expansión de su clan; aunque en sentido estricto todas las mujeres de la tribu participan, desde las *kang'ei*, las esposas más jóvenes, hasta las *nyakĩnyua*, madres que ya han realizado circuncisiones a los más pequeños y quienes son honradas con lóbulos decorados llamados *hang'i*. Tan pronto como el novio ha hecho entrega de una o dos vacas al padre de la novia, las mujeres cercanas al novio, asistidas por vecinos y amigos se congregan en la casa de la futura esposa y cantan el *gĩtiro*. No se trata de una danza propiamente, sino de una gesticulación rítmica a través del cuerpo y la cabeza; en algunos casos también se llama *Gĩtiro* a un solo de canto acompañado por un sonido gutural del coro. Folk Music of Kenya. George W. Senoga-Zake. Kenya. Uzima Press Revised Edition 2000. pag 28

KĪGŪŪNDA:
 I too was there
 And I saw it all;
 The women's ululations
 Were like trumpets of purest joy...

The national Ngurario wedding ceremony of GĪCAAMBA and NJOOKI. Women from the side of the bridegroom enter from one side carrying liquor and other gifts trilling the five ululations for a boy. Women from the bride's side enter from the other side answering back with four ululations for a girl. They meet in the middle and form a circle and the two sides exchange compliments and gifts through the Gĩtiro opera dance and song.

AAGACIKŪ: [*The bride's clan*]
 Let me give away the hand of Njooki,
 I swore I would never exchange her
 For anybody's property.
 But I'll exchange her for a gourd of honey.
 Give me now the honey
 For which I once took an oath.
 I'll now keep the honey beside the bed
 So every time I wake up I taste a little.⁵⁴

KĪGŪŪNDA:
 Yo estaba allí también
 ¡Y lo vi todo!
 Los trinos de las mujeres
 Eran como trompetas de regocijo puro

La ceremonia nacional de matrimonio Ngurario de GĪCAAMBA y NJOOKI. Mujeres de parte del novio entran desde un lado llevando licor y otros regalos, entonando los cinco trinos para un varón. Mujeres de parte de la novia entran desde el otro lado y contestan con los cinco trinos para una chica. Se encuentran en medio y forman un círculo y las dos partes intercambian felicitaciones y regalos a lo largo de la ópera Gĩtiro de canto y baile.

AAGACIKŪ: (el clan de la novia)
 Permítanme ofrecer la mano de Njooki,
 Juré que jamás la cambiaría
 Por la propiedad de otro.
 Pero la cambiaré por una jícara de miel.
 Dame ahora la miel
 Por la cual una vez jure.
 Me quedaré con la miel, al lado de mi cama
 Para que cada vez que me despierte,
 pueda probar un poquito.

3. Personajes y uso del lenguaje.- El equipo creativo estaba preocupado por que los diversos personajes, estuvieran provistos de un lenguaje determinado dependiendo de su edad y ocupación, enriquecido por el uso de proverbios que conferirían mayor riqueza cultural al lenguaje.

Con el uso de lenguas locales como vía de escritura y comunicación, se creó un nuevo lenguaje en el teatro keniano. El hecho de que se hiciera un Teatro con conciencia social, también fortaleció el vínculo con el público.

4.- Contenido del Discurso.- Lo que da a cualquier forma su carácter especial y tensión es el contenido:

⁵⁴ Ngũgĩ wa Thiong'ó y Ngũgĩ wa Mĩrĩĩ. *I will Marry When I Want*. Gran Bretaña, Heinemann Educational Books, 1982. págs 64-67.

“Drama is closer to the dialectics of life than poetry and the fiction. Life is movement arising from the inherent contradiction and unity of opposites.”⁵⁵

El contenido motivaba pues, a los actores a formar parte íntegra de la puesta en escena, por ejemplo, aquellos que habían participado activamente en la guerra *Mau-Mau* desde los bosques, construyeron utilería de tipo bélico para recrear a detalle el hecho histórico.

“Theatre is not a building. People make theatre. Their life is the very stuff of drama. Indeed Kamĩĩĩthũ reconnected itself to the national tradition of the empty space, of language, of content and of form.”⁵⁶

Ningún intelectual se había involucrado de esa forma con una puesta en escena como lo hicieron en su momento wa Thiong’o y el equipo de trabajo alrededor del fenómeno *Kamĩĩĩthũ*. Figuras importantes para este proyecto fueron Kimani Gecau director tanto del primer montaje *Ngaahika Ndeenda / I will marry when I Want*, como de la segunda puesta del KCECC *Maitu Njugira / Mother sing for me*, además de Waigwa Wachira asistente de dirección en esta última.

Ngaahika Ndeenda se estrenó el 2 de Octubre de 1977, en el marco de los festejos por el veinticinco aniversario del inicio del levantamiento *Mau-Mau* (1952), las funciones se llevaron a cabo los domingos por las tardes al igual que los ensayos, adecuándose al pulso de las actividades de la gente.

Desde el momento de su estreno, tanto el grupo como el montaje se convirtieron en un suceso a varios niveles. Críticos de Nairobi se negaban a creer que los músicos y algunos de los actores fueran pobladores y no actores con formación profesional llevados a escena por Ngũgĩ wa Mĩĩĩ y Ngũgĩ wa Thiong’o; después de ver la obra, varios pueblos enviaban delegaciones tratando de conseguir asesoría para comenzar proyectos que llevaran la misma línea que *Kamĩĩĩthũ*.

⁵⁵ El Teatro está más cercano a la dialéctica de la vida que la poesía o la ficción. La vida es movimiento surgiendo de la inherente contradicción y unidad de los opuestos. Ngũgĩ wa Thiong’o. *Decolonising the Mind*. Kenia, Heinemann Kenya, 1986. Pág 54

⁵⁶ El Teatro no es un edificio. Es la gente quien hace teatro. Su vida es el material primordial del drama. De hecho, Kamĩĩĩthũ se reconectó con la tradición nacional del espacio vacío, del lenguaje, del contenido y la forma. *Ibid.* Pág 42

El 16 de Noviembre de 1977, después de nueve funciones, la obra fue prohibida por el gobierno de Daniel arap Moi, y la licencia para representación retirada por razones de “seguridad pública”, poco después Ngũgĩ fue arrestado a finales de ese año, pasando todo 1978 en una prisión de máxima seguridad, sin derecho a juicio.

“This growing awareness of the impact of drama in a still largely illiterate society, has led to the creation since the 1980’s of a Theatre –for Development movement. This style of Theatre is seen as the fastest means of communication with the public, but it is also being stifled in a number of countries with repressive political regimes, be these civilian or military. Playwrights like Ngugi wa Thiong’o and Wole Soyinka have been incarcerated while others like Ken Saro-Wiwa have been executed in countries as far apart as Nigeria and Kenya. The work of theatre practitioners throughout the continent, in fact continues to be looked upon with suspicion, especially with the growing awareness that theatre is subversive because of its congregational effect. Obviously when the theatre-making process becomes so demystified as to return it to its roots, it can awaken social and political consciousness and mobilize a revolutionary potential.”⁵⁷

Mientras Ngũgĩ wa Thiong’o estaba en prisión, el espíritu del grupo *Kamĩĩĩthũ* no decayó, reforzándose en número y estructura, siendo así que cuando wa Thiong’o terminó de escribir *Mother, sing for me* (musical compuesto en diversas lenguas kenianas) doscientas personas se habían ofrecido como voluntarios para trabajar en todas las áreas de esta nueva producción.

3.2 El Teatro de Kamĩĩĩthũ como plataforma de debate: Fenómeno dramático, socio-político, estético e identitario.

Kamĩĩĩthũ representó uno de los más destacados intentos por la reconexión de las raíces fracturadas de la civilización africana con sus tradiciones teatrales; siendo actuada por sus campesinos y trabajadores, el grupo se alejó radicalmente de la

⁵⁷ Esta creciente conciencia del impacto que tiene el teatro en lo que sigue siendo una sociedad ampliamente analfabeta, ha dado paso a la creación desde la década de 1980 a un movimiento de *Teatro para el Desarrollo*. Este estilo de teatro es considerado como la vía más rápida de comunicación con el público, pero también está siendo reprimido en varios países con regímenes políticos, ya sean civiles o militares. Dramaturgos como Ngugi wa Thiong’o y Wole Soyinka han sido encarcelados mientras otros como Ken Saro-Wiwa, han sido ejecutados en países tan distantes como Uganda y Kenia. El trabajo de los practicantes de teatro en todo el continente, sigue siendo visto con sospecha, especialmente por la creciente conciencia de que el teatro es subversivo dada su capacidad de congregación. Obviamente cuando el proceso de creación teatral es desmitificado para devolverlo a sus raíces, puede despertar conciencia política y social además de movilizar un potencial revolucionario. Diakhaté, Ousmane y Hansel Ndumbe Eyoh. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Africa. 5 vol. Vol III*. Londres, Routledge, 2001. Pág 26.

práctica de otras agrupaciones de teatro al representar el contenido dramático de sus propias vidas.

Se proponen ciertas claves para entender el fenómeno producido por *Kamĩĩĩthũ*:

***Espacio de Representación.**

Como medio de interacción participativa, el espacio de representación teatral posee un sentido ritual inherente, es un sitio de elección en donde tanto actor como espectador construyen su identidad personal, social y cultural; así pues, aprovechar las posibilidades del espacio teatral es aprovechar las posibilidades de cambio contenidas dentro de uno mismo.

El espacio resulta en el paradigma final de la interacción entre actor y espectador, ya que se presenta como la intersección de todas las variables integrantes del fenómeno; se vuelve el sitio de contenido y contención. Si la transformación opera, los espectadores uno a uno, experimentarán cambios tanto en su estar como en su conciencia y el cambio será permanente.

“The ritual arena (read theatrical space) of confrontation represents the symbolic ethnomic space and the presence of the challengers (actors/audience) within it which reveal physical expression of man’s fearful awareness of the cosmic context of existence”.⁵⁸

Con el montaje de *Ngaahika Ndeenda* en el centro comunitario *Kamĩĩĩthũ*, el grupo demostró que el Teatro keniano podía acontecer fuera de los confines del edificio del Teatro Nacional (KNT) reconstruyendo las fronteras de la espacialidad únicamente por medio de la relación entre actores y espectadores.

***Relación actor/espectador.**

La representación para un público mayoritariamente rural con poco acceso a los servicios educativos en la Kenia de ese momento, redefinió el desarrollo de los públicos que integrarían el teatro nacional de dicho país.

⁵⁸ La arena ritual (léase el espacio teatral) de confrontación representa el espacio simbólico y la presencia de los contendientes (actores/público) dentro de la cual se revela una expresión física de temor de la conciencia humana acerca del contexto cósmico de la existencia. Odhiambo, Christopher Joseph. “Dismantling Cultural/Racial Boundaries: The Power of The Theatrical Space” en *Orientations of Drama, Theatre and Culture*. Editado por Opiyo Mumma, Evan Mwangi y Christopher Odiambo. Nairobi, Kenya Drama/Theatre Education Association, 1998 Pág 72.

Según las crónicas, llegaban espectadores desde otros pueblos a presenciar las funciones, haciendo largos recorridos en distancia y tiempo; la identificación sucedía a tal grado que el nombre de los personajes de *Ngaahika Ndeenda* era usado –dentro y fuera de los poblados de origen- para referirse a alguien que tenía actitudes semejantes a algún personaje de la obra.

“There were some touching moments. I remember one Sunday when it rained and people rushed to the nearest shelters under the trees or under the roofs. When it stopped, and all the actors resumed, the auditorium was as full as before. The performance was interrupted about three times on that afternoon but the audience would not go away. The people’s identification with Kamiriithu was now complete.”⁵⁹

Evocando el *Lehrstücke*⁶⁰ brechtiano, se diría que las circunstancias del montaje y de las relaciones que se establecen entre los actores y espectadores determinaron tanto el contenido como el significado de la obra.

“...more decisive to the meaning of the learning-play than its content are the circumstances of its production: the relations between the actors and each other. (...) the play is most essentially its rehearsals, in which the meaning of the narrative, and even the narrative itself, is constantly elaborated and disputed. The public performance is secondary, one possible performance among many, which happens, this time, to be witnessed by nonparticipants.”⁶¹

⁵⁹ Hubo varios momentos conmovedores. Recuerdo un domingo que llovió y la gente corrió a guarecerse debajo de los árboles o bajo los techos más cercanos. Cuando la lluvia paró, y los actores retomaron, el auditorio estaba tan lleno como antes. La representación fue interrumpida cerca de tres ocasiones esa tarde, pero el público no se marchó. La identificación de la gente con Kamiriithu estaba ahora completa. Ngũgĩ wa Thiong ó. *Decolonising the Mind*. Kenia, Heinemann Kenya, 1986. Pág 58

⁶⁰ (Plural de *Lehrstück*) –“aprender” o en términos dramáticos “obra didáctica”- se refiere a formas radicales y experimentales de Teatro Modernista desarrollado por Bertolt Brecht y sus colaboradores entre 1920 y 1930. La obra didáctica utiliza técnicas del Teatro Épico para crear un modo de representación teatral en el que no hay un texto fijo ni límite determinado entre actor y espectador.

Los textos poseen una estructura altamente formal y rigurosa, diseñada para facilitar tanto inserciones como supresiones; Sin la división entre actor y espectador, el énfasis en la representación hace que se produzca un cambio en el proceso en lugar de en el producto producido. Esto elimina la alienante división dentro del aparato teatral característico de la sociedad burguesa entre productores y medios de producción. Ahora bien, la alienación o la pérdida de identidad no es funcional en el trabajo del *Lehrstücke*, dado que al romper la estructura social, se buscan formas alternativas de interpretación por parte de los actores. El intérprete se desdobra y tiene dos funciones en la representación: abajo del escenario y arriba de él. Abajo se muestra empático y sensible, creando complicidad con el espectador, pero sobre el escenario tiene que seguir un rol determinado, en donde desde el rompimiento y la ironía ejerce la autocrítica.

⁶¹ Más determinante para el significado de la obra didáctica que su contenido son las circunstancias de su producción: las relaciones entre los actores mismos. (...) la obra es en esencia sus ensayos, en los que el significado de la narración, e incluso la narración misma, es elaborada y discutida constantemente. La representación pública es secundaria, una representación posible entre muchas, la cual sucede, esta

El texto por sí mismo se vuelve la provocación para un proceso de aprendizaje, llenándose así de contenido político y filosófico; el proyecto *Kamiriĩthũ* escenifica y extiende las posibilidades del *Lehrstück* brechtiano.

“The unity of audience and performer, (...) is radicalized in the theater of Ngugi, where the totally reified social apparatus of the Nairobi theater is replaced by the Kamiriĩthũ project, where the village that built the theater, wrote the songs, acted the parts and whom the performance was designed to reach (...) are all identical”.⁶²

*Contenido

En el texto de *Ngaahika Ndeenda* se mostraba como la Independencia –por la que miles de Kenianos habían muerto- había sido secuestrada; dicho en otras palabras, mostraba la transición del colonialismo (dominado por los intereses de la Corona Británica) a una neocolonia con las puertas abiertas a las conveniencias de Estados Unidos de América y Japón, describiendo también las condiciones socio-laborales que en ese momento vivían los trabajadores de las plantaciones y fábricas transnacionales.

“[*Ngaahika Ndeenda*] is less a representation of social reality than a process or event that both prepares and allegorizes some quite other historical possibility. Indeed, Ngugi’s dramaturgy only makes sense within the context of an historical situation that it not only represents, but addresses in order to change”.⁶³

Es importante añadir que Ngũgĩ hace referencia directa al *Teatro del Oprimido* de Boal cuando se refiere al proceso realizado en las entrañas del KCECC y el montaje de *Ngaahika Ndeenda* por una serie de factores claros:

Un contenido poderoso con el que la gente se pudo reconocer e identificar; la participación de los pobladores en la integración del material que posteriormente se

vez, para ser presenciada por terceros. Brown, Nicholas. “Revolution and Recidivism: The Problem of Kenyan History in the Plays of Ngugi wa Thiong’o”. *Research in African Literatures*. Vol. 30, núm 4. Invierno, 1999. págs. 66y 67.

⁶² La unidad entre público e intérprete, (...) está radicalizada en el teatro de Ngugi, en donde el aparato social del teatro de Nairobi palpable de manera concreta, es reemplazado por el proyecto de Kamiriĩthũ, donde el pueblo que construyó el teatro, compuso las canciones, actuó los papeles y para quien fue diseñada la ejecución (...) es un todo idéntico. *Ídem*. Pág 70.

⁶³ [*Ngaahika Ndeenda*] es menos una representación de la realidad social que un proceso o evento que prepara y alegoriza simultáneamente una posibilidad histórica completamente distinta. De hecho, la dramaturgia de Ngugi solo tiene sentido dentro del contexto de una situación histórica que la obra no solo representa, sino que dirige para así cambiarla. *Ídem*. Pág 63.

llevó a escena, la denuncia de sus participantes representada por los testimonios detallados sobre las condiciones laborales en plantaciones y fábricas; la recolección de danzas y cantos ancestrales como *Muthirigu*, *Mucung'wa* y *Mwomboko*⁶⁴ y de formas operísticas como *Gĩtiro* entre otras.

“The real language of African Theatre is to be found in the struggles of the oppressed. [...]The peasants and workers of Africa are making a tomorrow out of the present of toil and turmoil. [...] Such a theatre will find response in hearts and lives of the participants; and even in the hearts of those living outside the immediate environment of its physical being and operation”.⁶⁵

* Lenguaje

El desarrollo educativo en Kenia, como en la mayoría de los países integrantes del África subsahariana se caracterizó –incluso superada la etapa colonial- por una depreciación de las lenguas maternas. Es un hecho que los primeros movimientos de carácter pedagógico que se realizaron al término de la colonia poseían un carácter

⁶⁴ Se trata de ciertas canciones con estructura poética que forman parte de la tradición oral del pueblo Gĩkũyũ, tanto *Mwomboko* como *Muthirigu* son géneros líricos que recapitulan los mitos del origen de la creación del clan Gĩkũyũ. *Muthirigu* es un subgénero musical que nació debido a los tiempos de agitación político social que se vivían en Kenia.

Es una expresión de protesta en contra del poder colonial y de la supresión de las tradiciones y valores africanos ejercido por los británicos. La canción es guiada por un poeta líder que dirige el tono del discurso, quien representa la preocupación del pueblo sobre la influencia colonial en la eliminación de sus cultos. *Muthirigu* utiliza simbolismo críptico para referirse al “colonizador” y sus “herramientas de poder”. *Muthirigu* fue desarrollado en la década del veinte y *Mwomboko* surgió a raíz de la censura que ejerció la colonia Británica sobre las danzas y cantos de *Muthirigu* ya que propugnaba el rito de circuncisión femenina. Fue entonces que, hacia finales de 1930 principios de 1940 surgió *Mwomboko*.

Los soldados que regresaban tanto de la Primera como de la Segunda Guerra Mundial, trajeron consigo a Kenia el acordeón, que trataron de integrar como acompañamiento al *Mwomboko* tradicional; el resultado de la fusión entre las danzas escocesas y el movimiento dancístico tradicional africano fue el *Mwomboko* que ahora se conoce.

Los compositores de *Mwomboko* escribieron poesía alegórica ostensiblemente referente a cuestiones amorosas, pero lo que en realidad hacían era crear sátiras sobre el hombre blanco; durante la época *Mau-Mau*, siendo utilizada por los combatientes para esparcir el mensaje político alrededor de los poblados. En el *Mwomboko* hombres y mujeres bailan en parejas. El hombre presiona a su pareja contra el pecho y una que otra vez da vueltas alrededor de ella, es interpretada con acordeón y címbalos metálicos. <http://www.reference-global.com/doi/abs/10.1515/fabl.2002.013> (Consultado el 2 de Enero 2011). Para escuchar una muestra de esta expresión musical se sugiere: <http://kentunes.com/product.php?productid=240>

⁶⁵ El verdadero lenguaje del Teatro Africano puede ser encontrado en las luchas de los oprimidos. [...] Los campesinos y los trabajadores de África están forjando un futuro fuera del presente de trabajo duro y la confusión. [...] Semejante teatro encontrará respuesta en los corazones y vidas de los participantes; incluso en los corazones de quienes viven fuera del entorno inmediato de su existencia física y funcionamiento. Ngũgĩ wa Thiong ó. *Decolonising the Mind*. Kenia, Heinemann Kenya, 1986. Pág 60.

abiertamente elitista, como ejemplo destacan las campañas de alfabetización dirigidas a ciertos sectores de la población en donde la lengua predominante era el inglés.

De tal suerte que las lenguas autóctonas fueron relegadas a segundo plano, y no sólo eso sino que incluso en las aulas los alumnos eran castigados cuando hablaban la lengua perteneciente a su comunidad. Así pues el uso de las lenguas nativas adquirió una especie de ilegalidad y de sentimiento de vergüenza, quedando relegado exclusivamente al interior de las comunidades y en un plano netamente familiar, en donde permaneció a salvo del exterminio y se preservó por vía de la tradición oral.

El Teatro experimental de los colegas wa Thiong'ó y wa Mĩĩĩ celebraba la historia del pueblo Keniano mientras mostraba la unidad y continuidad de esa lucha. La elección de la lengua fue crucial pues no existiría ya barrera entre el contenido de su historia y el medio lingüístico para su expresión.

Escribir la obra en una lengua común para los habitantes de Limuru, dio como resultado la participación de la gente de manera activa, como sucedió en las discusiones subsecuentes sobre el texto en donde se discutió contenido, lenguaje y forma.

“Ngugi’s experimental theater at Kamiriithu admits of an altogether different mode of explication than his earlier plays, one which depends less upon the text as the origin of meaning and more on reading the circumstances of production as text [...] is Ngugi’s shift to Gikuyu that opens up a whole new set of dramatic possibilities and strategies that had not existed before”.⁶⁶

Kamĩĩĩthũ se convirtió en la culminación de una tradición de carácter popular a escala nacional, sin prescripciones de carácter gubernamental que sirvió para elevar expresiones culturales nativas y exponenciar la capacidad de un pueblo para articular la realidad contemporánea.

“Using the term “language” as a metaphor for both form and content, Ngugi wa Thiong'ó presents the Kamiriithu popular theatre experiment as an effort to evolve an authentic language of African Theatre (...) and as the first meaningful challenge to imperialist

⁶⁶ El teatro experimental de Ngũgĩ en Kamĩĩĩthũ admite un modo de explicación completamente diferente al de sus obras anteriores, una que depende menos del texto como el origen del significado y más en la lectura de las circunstancias de su producción como texto (...) es la transición de Ngũgĩ a la lengua Gĩkũyũ la que abre un nuevo conjunto de posibilidades y estrategias dramáticas que no habían existido antes. Brown, Nicholas. “Revolution and Recidivism: The Problem of Kenyan History in the Plays of Ngugi wa Thiong'ó”. *Research in African Literatures*. Vol. 30, núm 4. Invierno, 1999. págs. 61 y 62.

cultural domination in Kenya (...) He reports that Kenyan theatre in the early 1970 s was trying to break away form the imperialist colonial tradition whose symbols were the European dominated Kenya National Theatre and the Donovan Maule Theatre in Nairobi, and other such centers in the major towns”.⁶⁷

Si bien no hubo algo parecido a *Kamĩĩĩthũ* antes ni después, debe recalcarse que fue resultado de un momento y una circunstancia específicas; aunque es innegable que inspiró tanto entre sus actores como entre sus espectadores la necesidad de un renacer de la cultura keniana.

3.3 El Teatro en Kenia después de Kamĩĩĩthũ 1977-2000

Cuando el Gobierno de Kenia – a las órdenes de Daniel arap Moi- prohibió cualquier tipo de representación pública de *Ngaahika Ndeenda* insistiendo en que ninguna representación y/o reunión masiva podría llevarse a cabo en el Centro Comunitario Cultural y Educativo *Kamĩĩĩthũ*, parecía que el proyecto había llegado a su fin.

Sin embargo, el legado que había dejado atrás *Kamĩĩĩthũ* se vió renovado a finales de 1981, cuando los creativos detrás de *Ngaahika Ndeenda* se reunieron de vuelta en otro esfuerzo por llevar ahora a escena *Maitũ Njugĩra/ Mother, sing for me*, en cuyas páginas se narraba la lucha de los trabajadores kenianos contra la confiscación de sus tierras, la realización de trabajos forzados en estas, además de la paga de impuestos para financiar el desarrollo de plantaciones y fábricas extranjeras. Entre los elementos escénicos de esta nueva obra se encontraban poderosas imágenes visuales y sonoras que integraban un drama musical de cerca de ochenta canciones en más de ocho lenguas africanas.

El estreno de *Maitũ Njugĩra* estaba previsto para realizarse en el KNT (Kenya National Theatre) pero las autoridades no sólo negaron la licencia días antes del estreno sino que además, dieron instrucciones para cerrar las puertas de acceso al Teatro y la policía fue enviada para “resguardar el orden público”. *Muntu* de Joe de

⁶⁷ Con el uso del término “lenguaje” como metáfora tanto de la forma como del contenido, Ngugi wa Thiong’o presenta el experimento del teatro popular de Kamiriithu como un esfuerzo por desarrollar un lenguaje auténtico del Teatro Africano [...] y como el primer desafío significativo en contra de la dominación cultural imperialista en Kenia [...]el (Ngugi) dice que el teatro Keniano en los primeros años de la década del setenta estaba tratando de romper con la tradición colonial imperialista cuyos símbolos eran el Teatro Nacional de Kenia, influenciado por Europa y el Teatro Donovan Maule en Nairobi, y otros centros similares en las principales ciudades. Ndĩgĩrĩgĩ, Gĩchingiri. “Theatre after Kamĩĩĩthũ”. *The MIT Press*. Vol. 43, núm 2. Verano 1999. Pág. 72

Graft había sido también prohibida en el mismo espacio, el argumento para la censura de ambos montajes era aducido a que “promovían la violencia”.

El 25 de Febrero de 1982 el proceso de ensayos -después de diez generales abiertos a público en el espacio conocido como **Teatro II** de la Universidad de Nairobi- fue cancelado, después de haber sido presenciado por cerca de diez mil espectadores.

“After the play moved to a new rehearsal space at the University, people flocked to the rehearsals; every evening the house was full four hours before rehearsals began. [...] twelve to fifteen thousand people saw the production in ten performances.”⁶⁸

El 11 de Marzo de ese mismo año, el gobierno clausuró el centro de operaciones del grupo y un día después, tres camiones de la policía armada fueron enviados al KCECC para echar abajo el teatro, sin imaginar que con esto inmortalizarían la voz del campesinado y los trabajadores en su búsqueda por la identidad.

Por otro lado, en la Universidad de Nairobi, las autoridades hicieron oídos sordos a las manifestaciones que se dejaron sentir a través de los montajes realizados por grupos estudiantiles como el *Wananchi Arts* o la noche anual de Poesía patrocinada por la Asociación de Estudiantes del Departamento de dicha Universidad.

El Departamento de Literatura de la Universidad de Nairobi había sido el lugar de despegue de la mayoría de los intelectuales radicales como: Ngũgĩ wa Thiong’o, Micere Mũgo, Kĩmani Gecaũ y Gacece Warũingĩ, quienes además se habían destacado por escribir un teatro radical con hondas raíces sociales.

En 1988, el Departamento de Literatura de la Universidad pidió un montaje conmemorativo de los 25 años de la Independencia de Kenia y los 10 años de arap Moi en el poder.

Para dicho evento se escogió la obra de Wole Soyinka (premio Nobel de Literatura en 1986) *Kongi’s Harvest/ La Cosecha de Kongi*, pero una semana antes del estreno la

⁶⁸ Después de que la obra se trasladó a un nuevo espacio de ensayos en la Universidad, la gente iba en multitud a los ensayos; cada noche el teatro estaba lleno cuatro horas antes de que los ensayos comenzaran. (...) entre doce y quince mil personas vieron la obra a lo largo de diez funciones. Björkman, Ingrid. *Mother, sing for me: People’s Theatre in Kenya* Londres, Zed Books 1989. Pág 68.

obra fue removida del programa, bajo el argumento de algunos académicos de que el personaje principal Isma, presidente del ficticio país *Kongi* y Daniel arap Moi presidente de Kenia, guardaban similitudes negativas además de no adherirse al slogan del gobierno “Paz, amor y unidad”.

En un acto de inconformidad varios directores y actores que habían formado parte del montaje de *Kongi's Harvest* decidieron llevar a escena durante toda una semana para la comunidad universitaria, las obras que habían producido durante todo ese año, presentando *Kongi's Harvest* como el montaje principal.

Otras obras presentadas fueron *El enemigo del pueblo* de Ibsen (Noruega), *The Floods/ Las Inundaciones* de John Ruganda (Uganda) entre otras; a partir de dicha experiencia nació el “Harvest of Plays” que se convirtió en un festival teatral anual.

A lo largo de cuatro años (1989-1993), los permisos para representaciones públicas fueron negados a un número considerable de montajes; en 1991, ocho fueron definitivamente censurados entre ellos la representación de: *Un enemigo del Pueblo* de Ibsen, *¡Aquí no paga nadie!* de Darío Fo, y *Drumbeats on Kerinyaga/Tambores en Kerinyaga* de Oby ObyeroOdhiambo.

El papel del gobierno en la censura, respondía a la prevención de la emergencia de otro *Kamĩĩĩthũ*; según Gĩchingiri Ndĩgĩĩgĩ,⁶⁹ desde la detención y posterior exilio de wa Thiong’o, la situación política se tornó tan tensa que ningún intelectual o artista ha vuelto a tener la libertad de trabajar de manera tan cercana con el proletariado y el campesinado nuevamente.

A partir de la segunda mitad de la década de los ochenta y toda la década del noventa, las condiciones económicas de Kenia comenzarían a deteriorarse, los niveles de inflación se elevaron y la gente gastaba más tiempo tratando de resolver problemas de subsistencia, con lo que dedicaban menos tiempo a involucrarse con un tipo de teatro como el de *Kamĩĩĩthũ*. Además, con el colapso de la Unión Soviética a principios de los noventa, la filosofía de corte izquierdista que había dominado el discurso político en países como Kenia, comenzaba a sonar vacío.

⁶⁹ ---- “Theatre after Kamĩĩĩthũ”. *The MIT Press*. Vol. 43, núm 2. Verano 1999. págs. 72-93

Junto con la década del noventa, se produjo un aumento en la comercialización del teatro, debido a que muchos grupos dependían para su existencia/supervivencia de patrocinios extranjeros.

3.3.1 El Encuentro con el Espacio Escénico

Hasta 1991, el *Theatre Workshop Productions* grupo que ensayaba “*Drumbeats on Kerinyaga*” había tenido su sede en el Departamento de Literatura de la Universidad de Nairobi bajo el arropo de dos de sus cofundadores Opiyo Mumma y Gacũgũ Makini, quienes habían sido tutores en esta institución. A la llegada de Henry Indangasi – puesto en este cargo por el presidente Moi- las obras producidas por el *Theatre Workshop Productions* fueron rechazadas, según él “porque usaban a la Universidad para alentar ataques al gobierno”.

Por otra parte, uno de los foros que funcionaban de manera tradicional como alternativa a lo que se producía en el KNT, el espacio **Teatro II** de la Universidad de Nairobi, pasó a manos del control gubernamental en los primeros años de la década de los noventa, siendo su uso restringido exclusivamente a la comunidad universitaria, con lo que la comunidad había perdido uno de los más importantes sitios para representar teatro nativo de carácter independiente.

Para la comunidad artístico-intelectual keniana, el *Donovan Maule Theatre*, representaba el símbolo máximo de la dominación cultural europea. Entre 1957 y mayo de 1983 (cuando fue cerrado) se habían presentado allí más de 450 montajes distintos, de los cuales ninguno era africano, contando solamente una vez con un reparto completo de actores de raza negra, en la versión de *Macbeth* de 1981, cuyo estreno fue forzado a coincidir con la reunión de la OUA en Nairobi (Organización para la Unidad Africana) donde se reunirían importantes líderes del continente, el resto de los montajes comprendían reestrenos de producciones europeas y norteamericanas. Al principio, el *Donovan* contaba con la solvencia necesaria para contratar actores londinenses, pero para 1982 el *DM* – como se le conocía comúnmente- representó un problema financiero que desembocó finalmente en su cierre.

Determinados a continuar la tradición del *DM*, sus principales miembros encontraron donde seguir haciendo teatro y se reunieron en el *Professional Centre* donde nació el

grupo conocido como *The Phoenix Players*, quienes fungían como extensión de lo que se producía en el *Donovan*; contaban con un repertorio de obras eurocéntricas dirigidas al amplio público de expatriados europeos en Kenia, quienes demandaban obras al estilo *west end* y de Broadway, siendo los textos preferidos los de Shakespeare y los musicales anuales de la Navidad.

De los primeros cien montajes producidos por *The Phoenix Players*, solamente una obra era africana, siendo esta *Sizwe Bansi is Dead/Sizwe Banzi está muerto*, escrita por Winston Ntshona, John Kani y Atol Fugard, llevada a escena en 1987.

A favor de *The Phoenix Players*, se puede decir que tuvieron -en lo que a elenco se refiere-, una política de integración de elencos multi- raciales, en donde figuraban actores nativos en algunos de los papeles principales como Steve Mwenesi, Sam Otieno y Charles Tsuma compartiendo el escenario con actores ingleses como James Ward y Debonnaire Falkland además de Annabel Maule, todos ellos fundadores del grupo.

Con el inicio de los noventa, el grupo decidió “africanizar” musicales de origen europeo, además de creaciones propias; algunos miembros de *The Phoenix Players* prestaron soporte logístico para el surgimiento de otro grupo: el *Miujiza Theatre* una compañía africana de repertorio que se formó en 1992.

El *Miujiza* se presentó como una opción única en el panorama teatral, ya que contaba con su propio espacio para ensayos y representaciones, la vieja Biblioteca *Rahimtulla*, ubicada en el centro de Nairobi. Con el cierre del espacio **Teatro II** a grupos no afiliados a la Universidad, el escenario del *Miujiza* se convirtió en el espacio alternativo para los grupos de teatro nativos.

El *Miujiza Theatre* era sostenido por donaciones de ONG’s como *Family Life International* y su programa AIDSCAP, a través del cual los miembros de *Miujiza* generaban proyectos en la lucha contra el VIH/SIDA. Al ser sostenido mediante donaciones, el fin del *Miujiza Theatre* llegó con el año de 1997 cuando el contrato de renta expiró y la organización civil no pudo recaudar los fondos necesarios para su manutención.

El caso del *French Cultural Centre (FCC)* fue otro que llamó la atención por sus esfuerzos de convertirse -al igual que el *Miujiza Theatre*- en un foro para grupos de otras coordenadas geográficas. Construido en 1976, se trataba de un espacio de dimensiones pequeñas concebido y construido para generar una atmósfera íntima entre el actor y el espectador.

El FCC presentaba a los espectadores kenianos teatro de origen africano pero de la región francoparlante del continente, trayendo a su espacio grupos del África Oriental o bien, invitando a directores de esa región del continente a dirigir a Kenia obras de sus propios países; aunque lo más común era que el Centro convenciera a directores galos para trabajar junto con directores kenianos en montajes franceses.

Siguiendo la ruta de la década de 1990 el *French Cultural Centre* inauguró el *National Theatre Academy*, sitio de estudios en donde una nueva generación de teatristas aprendió actuación, dirección, dramaturgia y diseño de vestuario con un programa más amplio que el que ofrecía la *Kenya National Theatre Drama School* de la Universidad de Nairobi.

Los directores de dichos cursos provenían de grupos como *Phoenix Players*, *Braeburn Theatre*, algunos otros de la Universidad de Nairobi y de la Universidad Jomo Kenyatta. Los resultados escénicos iban desde *En la Soledad de los Campos de Algodón* (1993) de Bernard Marie-Koltès dirigida por Odingo Hawi y *In pursuit of the Drum Major* (1995) obra original concebida por John Sibi Okumu; además la *National Theatre Academy* patrocinó una competición anual de dramaturgia. En 1995 las instalaciones de la *National Theatre Academy* cerraron por falta de fondos y problemas con los permisos de representación.

Mientras algunos grupos y compañías de Teatro europeo en Kenia habían buscado integrar elementos del folclore africano en su repertorio, otros como el *Lavington Players*, el *Nairobi City Players* y el *Braeburn Theatre* ofrecían solamente en su repertorio *west ends* y comedias de corte ligero. Por su parte los grupos de Teatro asiático generaron su propio espacio para un público mayoritariamente indio, siendo *Natak* el grupo más destacado.

specific issues. These are shown usually for free to the specific audiences the various NGOs are trying to reach.”⁷⁰

Una de las afortunadas excepciones fue el *Shangilia Mtoto wa Africa* grupo formado en 1994, compuesto por adolescentes que habían vivido en situación de calle; en sus obras retrataban la infancia fuera de sus hogares, inspirando a otros grupos como el de *Wema Centre* ubicado en la provincia de Mombasa (principal puerto comercial de Kenia) para llevar a escena obras como *Chokora*, un montaje sobre los niños que habitan tiraderos de basura.

Con muy pocas oportunidades para escribir y montar obras originales, la relación con el público se vio francamente afectada. Peculiaridades notables fueron las producciones de *Drumbeats on Kerinyaga* y *Kit Mikaye*, ambas escritas por Oby ObyeroOdhiambo, y por otro lado el proyecto *CARE Kenya* en su apuesta por el uso del Teatro Educativo Participativo (PET) en la región Kisumu.

Drumbeats on Kerinyaga hablaba sobre el mito de la creación desde la visión Gĩkũyũ, jugando con elementos míticos y personajes de diferentes grupos étnicos para dar forma a un híbrido en el que las diversas comunidades lingüísticas de Kenia cohabitaban pacífica e integradamente; en dicho montaje se hacía uso de vestuario, danzas y cantos de la mayoría de las comunidades étnicas del país.

A la par del trabajo dramático de ObyeroOdhiambo, miembros del *Theatre Workshop Productions* se daban a la tarea de recolectar música y cantos de las diferentes comunidades de Kenia. El repertorio contaba con canciones en *Taita, Borana, Luo, Embu, Maasai, Kiswahili, Luyia, Gĩkũyũ* e inglés sin que ninguna lengua predominara sobre las otras. Los textos de ObyeroOdhiambo se caracterizaron por conjugar el arte de la narrativa oral, junto con la música y danzas, además de elementos precoloniales de representación de las diferentes comunidades.

⁷⁰ Para todos los grupos, la elección de montajes parece estar gobernada por los dictados del mercado en lugar de cualquier postura ideológica profunda. Es un hecho que no hay textos africanos suficientes. La mayoría de los grupos se han visto en la necesidad de montar obras que hayan sido presentadas recientemente por otro grupo. Muchos de estos grupos han sido comisionados por Organizaciones No Gubernamentales para trabajar en áreas de sensibilización de género, derechos humanos, SIDA y soberanía económica para producir *sketches* para los temas específicos de las ONG's. Estos son presentados regularmente de manera gratuita a públicos específicos a los que las diferentes ONG's quieren tratar de llegar. *Ibidem*. Pág. 83

Mientras Oby adaptaba tradiciones dramáticas a un teatro contemporáneo profesional, algunos de los grupos que trabajaban bajo el auspicio de *CARE Kenya* (ONG dedicada a atender temas de salud en el área kisumu) usaban técnicas de teatro formal para conocer algunas de las necesidades de los espectadores nativos, abriendo un diálogo basado en el debate para la integración de nuevos públicos.

El área kisumu en la provincia de Nyanza, encabezaba la mayor incidencia de VIH/SIDA en el país. Los grupos de teatro alrededor de estas regiones habían sido comisionados tanto por *CARE Kenya* como por el Ministerio de Salud del país para montar obras, relatos cortos y sketches satíricos sobre el tema del SIDA a fin de tomar medidas preventivas sobre el síndrome que azotaba a la región. **(Anexo 5)**

Usando las técnicas del *Participatory Educational Theatre*, tres actores: Roger Chamberlain, Ochieng Wandera y Lenin Ogolla, colaboraron con el *Kamakazi* y el *Apondo Youth Group* recorriendo la región de Kisumu, para recolectar narrativas personales entre los habitantes en temas como sexualidad e impacto del VIH.

“Different people wanted to hear different stories from within the community, with some members insisting that it was the traditional practice of wife inheritance that was to blame for the high incidence of AIDS. Others doubted the existence of AIDS until they heard the personal stories in the drama”.⁷¹

Improvisaciones basadas en estas historias desembocaron en una obra en lengua *luo* titulada *Sigand Tom-Ngimani gi Thoni?! Red ribbons for you?*; la obra contaba de manera entrelazada la historia de Tom y su familia, de la cual veintidós miembros contraen el virus en diferentes puntos de la obra. La historia está contada cronológicamente del final hacia el principio, desde el funeral de Tom, pasando por su infancia, su cumpleaños número diez, su primer encuentro sexual y contagio, hasta el rechazo de su familia y la sociedad, además de su intento de suicidio.

La obra estaba dividida en nueve escenas en un escenario provisional en donde había nueve minidecorados en los cuales estaba escrito de manera individual un

⁷¹ Diversas personas querían escuchar diferentes historias desde el interior de la comunidad, algunos miembros insistían en que la práctica tradicional de la herencia de esposas era la responsable de la alta incidencia de SIDA. Otros dudaban de la existencia del SIDA hasta que escuchaban los testimonios a través del teatro. *Ídem*. Pag 85

resumen de cada escena y también una pregunta -la más representativa-de cada una de estas.

De tal manera que los espectadores podían analizar y discutir lo que había sido representado en una escena particular, a la vez que se generaba la interacción con los actores al preguntarles sobre los motivos de sus acciones, contando con un final abierto completado por la participación de los espectadores.

Ambos proyectos agrupados como PET: *Apondo* y *Kamakazi* destacaban una tendencia emergente en Kenia y en otros países alrededor del mundo, la de usar el teatro como medio para tocar temas que afectan al público más cercano a ellos, lo que los convirtió en uno de las propuestas más radicales en la integración de un nuevo discurso del teatro Keniano desde el final de *Kamĩĩthũ*.⁷²

3.3.3 La reconquista de la Lengua.

“I feel that the English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will have to be a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit new African surroundings.”

CHINUA ACHEBE

Durante los años noventa hubo un crecimiento de montajes realizados en lenguas nativas, que se reflejó a varios niveles, muestra de esto resultaron los cuatro festivales anuales: The Harvest of Plays, The Primary School's Drama Festival, The School's Drama Festival y The College's Drama Festival. A lo largo del país se representaban textos en lenguas vernáculas en espacios tan diversos como iglesias rurales, patios de algunas casas, así como en centros comunitarios.

Aun así, como en muchos centros de espectáculos de la urbe, los productores habían sido cuidadosos de no llevar a escena demasiadas obras en lenguas nativas por temor a ser etiquetados como chovinistas ante el creciente público extranjero (integrado mayoritariamente por turistas).

Enfrentados a una baja en la entrada de taquilla en los teatros oficiales, los artistas locales tuvieron que seguir (literalmente) al público a los lugares que registraban mayor

⁷² Otros esfuerzos realizados en el país incluyen el tema de la sensibilización de género y derechos humanos.

afluencia –los bares-, siendo explotado este concepto durante cuatro años (1992-96) por el promotor Weru Muyoro.

Durante cerca de un año y medio, viernes, sábados y domingos, con un total de doscientas representaciones, *Ciaigana ni Ciaigana* se convirtió en el montaje con mayor vida en Kenia. Se trataba de una comedia acerca de una mujer que se niega a tener más hijos después de doce embarazos; vista por más de treinta mil personas *Ciaigana ni Ciaigana* fue presentada en los principales hoteles de Mombasa, Nakuru, Nyeri, Thika y Embu.

La importancia de este y otros montajes a pesar de tratar temas triviales, estribaba en el uso/explotación de lenguas nativas; aunque es de destacar que con relación a los espacios los grupos cambiaron el *topos* escénico, al provocar un desplazamiento del fenómeno teatral, ya que actores, directores y equipo creativo tenían que moverse a los lugares que frecuentaban los turistas, lo que se convirtió en un factor en detrimento de la calidad temática, discursiva y estética incluso en términos de producción, así como el nacimiento de otra “modalidad” del ejercicio escénico. La mayoría de los hoteles proporcionaban a los grupos un simple tablado elevado en sus salones de conferencias o en las salas de baile, incluso en los jardines de dichos edificios.

Fue así como *Ngaahika Ndeenda* –el texto montado originalmente por el grupo *Kamĩĩĩthũ*- se convirtió en un divertimento de corte ligero al ser remontado por Muyoro (promotor del que se habló previamente) y algunos miembros del *Kamĩĩĩthũ* original durante los años 1995 y 1996.

“In terms of quality, the Muyoro production of *Ngaahika Ndeenda* was still head and shoulders above the rest because it involved some actors who had been trained to act in a production that originally addressed communal concerns, with little regard for individual gain. These carried into the second effort some of the seriousness from the first production. The text also had been written by the playwrights in Gikuyu, providing a somewhat fixed text. Unlike *Ngaahika Ndeenda*, most of the translations dwell on issues of sexuality *ad nauseum*, when they are not presenting misogynous themes”.⁷³

⁷³ En términos de calidad, la producción de *Ngaahika Ndeenda* de Muyoro era mucho mejor que el resto puesto que involucraba a ciertos actores que habían sido entrenados para actuar en un montaje que estaba dirigido originalmente a los asuntos comunales, con poco interés hacia el beneficio individual. Esto trajo a la segunda producción algo de la seriedad de la primera. Además el texto había sido escrito por sus dramaturgos en lengua Gikuyu, lo cual resultó en un texto un tanto fijo. A diferencia de *Ngaahika Ndeenda*, la mayoría de traducciones se preocupaban hasta el hartazgo de temas relativos a la

El elenco había sido reducido del número original de doscientos actores, cuando fue montado por primera vez en 1977, a veintiuno, en parte por cuestiones logísticas como transportación de los actores, pero también para que el grupo fuera lo suficientemente pequeño para asegurar ganancias económicas.

El elemento comunitario se perdió en primer lugar por la reducción en el reparto, como ejemplo la secuencia de ópera *Gĩĩiro* representada originalmente por veinticuatro mujeres, quienes evocaban la grandeza de la tradicional ceremonia nupcial, ahora era realizada por solamente seis. Aunado a esto, la nueva versión se centraba en los elementos fársicos de la obra, lo que terminó por remover el sentido didáctico y social que se había logrado en la versión de 1977.

“The quality of the scripts and the acting is generally poor. The audience (which drinks beer during the performances, with waiters moving in between seats to take orders) is normally looking for entertaining diversion and not a quality performance”.⁷⁴

3.3.4 Las Huellas detrás de Kamĩĩĩthũ

La puesta en escena de *Maitũ Njugĩra* en la Universidad de Nairobi marcó el fin de una era del teatro en Kenia y el inicio de otra. Después de la orden de cierre que cayó sobre el Teatro popular experimental de *Kamĩĩĩthũ* en 1982; aún más, después del fallido golpe de estado contra el gobierno de arap Moi, el Teatro entró en un estado de hibernación, encontrando sólo salidas a salvo de la ilegalidad con el teatro que se realizaba en las escuelas y grupos femeninos que sostuvieron el discurso dramático de los años venideros.

En 1991 tras la enmienda a la segunda sección de la Constitución de Kenia, que significaba la reintroducción de un sistema político multipartidario, a la que Daniel arap Moi tuvo que ceder debido a las presiones de retiro de apoyo de la OUA y de Estados Unidos de América. Este hecho no sólo afectó la política del país sino también, a otras

sexualidad si es que no presentaban temas sobre la misoginia. Ndĩgĩrĩgĩ, Gĩchingiri. “Theatre after Kamĩĩĩthũ”. *The MIT Press*. Vol. 43, núm 2. Verano 1999. Pág. 89

⁷⁴ La calidad de los guiones y de las actuaciones es pobre en general. El público (quien bebe cerveza durante las obras, con meseros moviéndose entre los asientos tomando pedidos) generalmente va en busca de diversión y no de una representación de calidad. *Ídem*. Pág 90.

formas de expresión como los medios de comunicación, la estructura de las relaciones sociales y el lenguaje del acontecer teatral.

Comenzó a ganar terreno entonces una forma de Teatro en el país: el *TFD* (*Theatre For Development*) **Teatro para el Desarrollo**⁷⁵ y con este un nuevo matiz en el concepto de espacio democrático; las acciones del TFD en Kenia se basaban en los modelos adoptados de la pedagogía Freirina y las prácticas teatrales de Augusto Boal. Acuñado en Botswana hacia 1973, El Teatro Para el Desarrollo describía una propuesta que intentaba empatar los conceptos *freireianos* con un proyecto de desarrollo social que usara al teatro como código de conciencia. En el *TFD* se invita al espectador a realizar un análisis de su entorno social a través del diálogo; la finalidad es diseñar mensajes para concientizar a las comunidades acerca de su situación política y social, bajo un enfoque objetivo.

El *TFD* involucra a los miembros de la comunidad como participantes activos en dichos procesos, por medio de la expresión de sus puntos de vista y la subsecuente acción para mejorar sus condiciones. Según Penina Mlama el Teatro para el Desarrollo:

“Fortalece al hombre común, con una conciencia crítica crucial contra las fuerzas responsables de su condición de pobreza”.⁷⁶

En donde el *TFD* se genera, existe también un equipo de expertos en teatro que trabajan con diversos órganos de extensión que los ayudan a transmitir mensajes valiosos para todos los implicados en el proceso. Ofrece a los participantes un medio para investigar y analizar su historia; mientras provee un foro para la discusión haciendo uso de las tradiciones de Teatro popular en la transmisión de mensajes.

“The theatre is supposed to act as a codification to be analyzed by the participants and in the process lead them to new consciousness and a new understanding of their reality. [...] It is about 'communities

⁷⁵ El Teatro para el Desarrollo (TFD), no es un fenómeno exclusivo de esta nación africana; es una práctica que se ha puesto en acción en muchos de los “países en desarrollo” herederos de los procesos poscoloniales en los continentes asiático, africano y en Latinoamérica.

⁷⁶ Odhiambo, Christopher Joseph. *Theatre for Development in Kenya: In search of an Effective Procedure and Methodology*. Alemania, Pia Thielman y Eckhard Breitingger, 2008. (Col. Bayreuth African Studies, núm 86). Pág. 16.

in motion' performing their dreams for a better future. It is about the self-empowerment of communities".⁷⁷

Las herramientas propias del *TFD* son:

Teatro interactivo.- Se refiere a un tipo de Teatro que agrupa diversas formas y prácticas en una sola hacia un fin: La Representación, la Discusión, y la Investigación, incluyendo altos niveles de interacción entre actores y espectadores en las actividades concernientes a la construcción, montaje y a los resultados de este.

Enfoque participativo.- Hablamos aquí de la acción, situación o proceso que involucra a todas las partes a quienes está dirigido el producto final a través del proceso teatral: hallazgos para formar el discurso, priorización de problemas, concepción del montaje así como la representación misma.

Codificación.- Uso del Teatro como vía de comunicación para establecer una relación con el grupo o comunidad para provocar la consecuente reflexión crítica hacia el proceso escénico.

Kamĩĩĩthũ dió paso al surgimiento de otras experiencias escénicas de carácter popular en el continente africano, entre las que se destacan:

*Drama popular del Oeste de África con ejemplos como la ópera *Yoruba* en Nigeria, y el *Concert Party* o Teatro Itinerante (conocido también como *Folk Opera*) que es una reunión de elementos de la comedia de *burlesque* e improvisación comunal que involucra a los trabajadores tanto en el papel actoral como en el de espectadores.

*Teatro Para el Desarrollo en Bostwana y Zambia que realiza montajes a través de las experiencias que proponen los pobladores.

*Talleres de campesinos/ agricultores en el norte de Nigeria, dirigidos por el *Colectivo Teatral Popular ABU*, que parte de un análisis crítico para llegar al montaje producido por los mismos campesinos.

⁷⁷ Se supone que el teatro debe actuar como una codificación que debe ser analizada por los participantes y, en el proceso guiarlos hacia una nueva conciencia y un nuevo entendimiento de su realidad [...] Se trata de "comunidades en movimiento" representando sus sueños de un mejor futuro. Hablamos del autoempoderamiento de las comunidades. *Ídem*. Pág. 18

Durante los últimos veinte años los temas del repertorio teatral han girado en torno a la prevención sobre el VIH-SIDA, la sensibilización de género, mutilación genital femenina además de asuntos como el de la tierra, los efectos del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional entre otros. Es claro que después de *Kamĩĩĩthũ* el discurso teatral de confrontación hacia el gobierno continuó operando pero de una manera muy suavizada.

Algunos ejemplos de lo que se ha producido en el Teatro de Kenia en el periodo que abarca 1980 hasta el año 2000 son:

CARE Kenya:

Experiencia realizada en la región de Kisumu. CARE Kenya se presenta a sí mismo como PET (Participatory Educational Theatre), es un proyecto realizado en colaboración con la ONG CARE Kenya y dos grupos de teatro *amateur* integrados por jóvenes: *Kamakazi* y *Apondo* usando el teatro para sensibilizar a la gente y crear conciencia acerca del virus del VIH a todos niveles.

Ambos grupos de teatro keniano fueron contratados por esta ONG, previo a esta experiencia los actores y actrices pertenecientes a ellos se habían agrupado para hacer teatro como una forma de autoempleo, de la misma forma que otros tantos lo hicieron en el país.

El montaje más representativo de este proyecto se titula *Red Ribbons for You?/Sigand Tom-Ngimani gi Thoni*. El proceso de este montaje específico se caracteriza por que el texto está ubicado en una posición estratégica donde el público puede verlo, los espectadores forman un arco alrededor de este, completando el círculo.

La obra no se presenta en un escenario elevado sino al mismo nivel de los espectadores, regularmente en un espacio abierto y usualmente bajo la sombra de un árbol. El “facilitador” o actor guía, funciona como nexo entre el cuerpo del texto y la comunidad para integrar la estructura estético-dramática.

Además el proyecto *CARE Kenya* utiliza técnicas de tradición oral, en donde la gente elige en qué orden quieren que la historia sea contada, también explotan

las tradiciones del grupo étnico *Luo* de acertijos y adivinanzas en el proceso de integración con los espectadores.

✚ Grupo Teatral CLARION:

Centrado en el tema de la educación cívica, concebido por la ONG *Centre for Law and Research International*. Su atractivo radica en usar el teatro de títeres y el uso de máscaras para reforzar sus programas de conciencia cívica volcados hacia la comunidad y ampliar sus investigaciones sobre cómo el teatro repercute en la solución de dichos problemas.

✚ GRIFFORDA (*Great Rift Valley Theatre For Development Project*)

Iniciado en el año 2000, trata a través de mecanismos teatrales asuntos como la violencia de género y por otra vía aborda los efectos de la deforestación.

✚ Proyecto LAMU:

A través del uso de formas nativas de representación como la música *Taarab*, y la poesía *kiswahili (shairi)*, su centro discursivo es la sexualidad: uso de condón, sexualidad y juventud, ventajas del sexo seguro.

La representación inicia con el anuncio reproducido por las bocinas de un carro con música que anuncian la llegada del grupo a la comunidad y atraen al público al lugar, se suceden inmediatamente canciones y danzas ejecutadas por el grupo.

Después de varias actividades de integración el coordinador invita al grupo de actores a empezar con la obra cuya obertura se desprende de una serie radiofónica conocida como "*Nini Kati Yetu*" /Lo que hay entre nosotros.

El Teatro ha sido una de las pocas vías disponibles para hacer suceder la voluntad del pueblo, afirmando la capacidad de resistencia y voluntad de la gente, especialmente en medio de una fuerte persecución y censura.

Mucho tiempo después de que Ngũgĩ wa Thiong’o dejara Kenia, las autoridades siguieron negando los permisos para el montaje de sus obras, accediendo a regañadientes a las representaciones de *Maitũ Njugĩra* debido a los cambios en la

administración política de los años noventa, que permitió la expresión de puntos de vista distintos a la política vigente.

Tanto *Ngaahika Ndeenda / I will marry when I want*, como *Maitũ Njugĩra/Mother, Sing for Me*, como expresión de la comunidad de *Kamĩĩĩthũ*, representaron la necesidad de trabajar su recién ganada alfabetización y descolonización en el camino hacia la articulación de algunas de las cuestiones más importantes de sus vidas: acceso equitativo a las necesidades humanas básicas, empleo, protección jurídica y libertad.

[...] “That theatre, despite its many masks, is the unending rendition of the human experience, in totality, and its excitement lies indeed in its very unpredictability –perhaps this was the essence of theatre that remained the elusive constant, sought in alien settings outside that early childhood immersion- theatre, as a rehearsal of real life.”⁷⁸

El Centro Cultural Educativo y Comunitario *Kamĩĩĩthũ* puede ser analizado como la evolución de un modelo teatral que trasciende la acepción de medio diseminador de mensaje, para formularse como un teatro hecho por y para la gente, además del logro del intento por separarse de los confines del edificio teatral para llevarlo más allá, al plano donde pertenece: el humano.

⁷⁸ Este Teatro, a pesar de sus múltiples máscaras, representa la interminable representación de la experiencia humana, en su totalidad, y su entusiasmo radica efectivamente, en su gran imprevisibilidad –quizás era esta la esencia del teatro que recuerda la constante que lo hace difícil de aprehender, buscado en entornos extranjeros fuera del enfrascamiento inmaduro - Teatro, como ensayo de la vida real. Diakhaté, Ousmane y Hansel Ndumbe Eyoh. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Africa. 5 vol. Vol III.* Londres, Routledge, 2001. Pág. 13

“There are more than a dozen ways of understanding representations of power and politics in Africa, particularly if they are presented through drama.”

Ngũgĩ wa Thiong’o.

Conclusiones

Kenia representa un interesante ejemplo para el entendimiento del fenómeno teatral en el continente africano, pues ha transitado la dialéctica de la pobreza y la riqueza, se ha debatido tanto entre limitaciones económicas como en abundancia de tradiciones, ha caminado sobre los terrenos de la represión política y ha encontrado a través de la valoración de su pasado histórico un medio para la manifestación e integración de sus necesidades como nación; siendo así que los grupos de teatristas tanto en Kenia como en otras naciones africanas reexaminan hoy el papel del teatro a través de expresiones diversas buscando conectar el pasado con el presente y la narración unipersonal con la creación colectiva.

La tradición escénica en Kenia nos ha transmitido un sistema teatral basado en una serie de expresiones que se han ido modificando desde la etapa colonial hasta nuestros días, planteando así nuevas necesidades estéticas y discursivas. Las preocupaciones han cambiado radicalmente a lo largo de los años, pasando de evocaciones místicas del mundo sobrenatural a denuncias de tipo anticolonial e introspección social.

Importante es también el rescate de la cultura popular como sitio de lucha, lugar para la negociación de temas como etnicidad, género, nación entre otros, en tanto que refuerza el compromiso del arte con la creación de expresiones de identidad cuya perspectiva es primordialmente el cambio.

En definitiva, es la participación de actores y público la que cambia la naturaleza de la acción dramática y explota el potencial social, político e incluso terapéutico de esta experiencia; este encuentro entre ficción y realidad, entre arte y sociedad, teatro y política amplía la 'representación de un texto' para no incluir solamente el cuerpo de este sino también todas las actividades sociales previas y posteriores al acontecimiento teatral.

Al centro de esta reflexión sobre el fenómeno teatral de *Kamĩĩĩthũ* se encuentra el papel que tiene la cultura en el desarrollo de la conciencia nacional de cualquier país, pues se trata en este caso de una visión del mundo compartida por los integrantes de la comunidad de Limuru, resultado de su transitar colectivo como respuesta a sus circunstancias históricas. *Kamĩĩĩthũ* y el montaje de *Ngaahika Ndeenda* fueron un llamado a cambiar los paradigmas dentro de las instituciones culturales y educativas de Kenia para transformarlas en puentes hacia la transformación social.

Este trabajo ha representado para mí, la adquisición de una postura renovada sobre el quehacer teatral, la asunción de mí incipiente conocimiento en contraposición a la vastedad del fenómeno escénico en un continente profuso como resulta África y luego de ello, la necesidad de seguir conociéndolo más, dado que cada rincón representa innegable objeto de interés artístico.

De vital importancia fueron los materiales bibliográficos que me guiaron en esta investigación, fuentes provenientes tanto de la experimentación occidental como del contexto más nuevo del continente africano. La multiplicidad de discursos me permitió llegar a un trabajo nutrido por hacedores de teatro como Gĩchingiri Ndĩgĩrĩgĩ, quien realiza destacadas revisión y análisis del teatro en la Kenia moderna; el propio Ngũgĩ wa Thiong’o quien a través de *Decolonising the Mind* y todos sus textos dramáticos representa el pensamiento de toda una generación y la lucha por la integración de propuestas teatrales a partir de las necesidades expresivas que se encuentran en las historias de su gente.

Las reflexiones artístico sociales como las de C.J. Odhiambo compendiadas en textos como *Theatre for Development in Kenya: In search of an Effective Procedure and Methodology*, o la reflexión histórica acerca de la reapropiación del espacio teatral de Mshai Mwangola en *Getting Heard: [Re] claiming Performance Space in Kenya* me ayudaron a trabajar desde una perspectiva libre de juicios, y a escribir desde un escenario, sino total fiel a la visión de quienes viven la escena teatral en África del este.

No hubiera sido posible hacer un estudio profundo sobre el teatro en Kenia sin el marco teórico y las cavilaciones provenientes de los artistas teatrales paradigmáticos de mi formación: Peter Brook, Eugenio Barba, Augusto Boal y Bertolt Brecht. Brook desde la expresión más amplia del teatro tosco y de sus contingentes itinerantes de

exploración a lo largo del continente; Barba desde la posición revolucionaria y cuestionamiento continuo de la labor teatral; Boal desde la convicción de que todo teatro es político y emancipatorio en tanto que proceso colectivo y Brecht con los fundamentos de su concepción teatral épica plasmados en la poética y discursiva de numerosos autores africanos.

Su legado representa lo que considero el verdadero sentido del intercambio, el camino por el que diferentes miradas se encuentran para provocar una reflexión y generar un cambio. ¿Es posible que por medio del teatro se apunte hacia una ampliación del concepto de mestizaje?

La respuesta está bajo el mapa escénico que representa Latinoamérica, en contra de las nociones contemporáneas del mundo económico y político como las de “inmigrante abyecto”, “neocolonialismo” y “tercer mundo”, el teatro encuentra su poder no sólo en la representación de sus actores sino en el momento en que los que lo conforman se hacen dueños de su vida a través del drama. Latinoamérica me ha ofrecido un lugar peculiar –no por ello menos privilegiado- para el estudio del continente africano, pues su discurso emana de la periferia del canon occidental en un movimiento incesante de originalidad y memoria, ejemplo de ello es el legado de teatro popular que se desarrolló en México en los años setenta del siglo pasado entre cuyas manifestaciones más destacadas se encuentran: El Teatro de brigadas Conasupo, el Proyecto de Arte Escénico Popular y el Teatro Popular del INEA.

Es así que con el primer capítulo realicé un recorrido sociológico y geográfico de la Kenia de hoy, destacando los elementos étnicos y lingüísticos como detonadores de fenómenos migratorios, que resultan en una pluralidad que arroja particularidades tanto en el ámbito de lo artístico como por supuesto en el teatral. Seguido de ello decidí apoyarme en la tradición oral *Gĩkũyũ* para reproducir el mito de la creación del hombre, con lo que introduje la importancia de esta lengua como principal conector con el material que posteriormente se analizó. Considero de importancia mayúscula registrar desde la oralidad los elementos integradores de la cosmovisión de un pueblo, en tanto que muchos de esos símbolos se transforman en material para la construcción de lo escénico.

La recta final de este capítulo sirvió para situarme en las condiciones turbulentas posteriores a la Independencia, la sucesión del poder de Jomo Kenyatta a Daniel arap Moi, lo que provocó el recrudecimiento de la represión hacia las artes, en especial hacia el teatro por el poder de congregación que en él se contiene.

Con el capítulo dos me introduje de lleno en el Teatro keniano, describiendo de manera más amplia ceremonias como la del *Ituika* con la finalidad de ilustrar el período precolonial con la vastedad de elementos que se desarrollaron en su manifestación escénica. Ahondé también en la creación de los primeros espacios teatrales construidos expresamente para el entretenimiento de los colonos y destaco la segregación de la que fueron objeto los artistas nativos hasta la década del sesenta.

Bajo este escenario es que aterriza uno de los acontecimientos seminales en la historia del Teatro en Kenia, la escritura de *The Trial of Dedan Kimathi/El Juicio de Dedan Kimathi* (1976), coautoría de Micere Githae Mugo y Ngũgĩ wa Thiong'ó, con la que se pretendía acabar con la influencia cultural sobre las instituciones que dictaban el curso de la cultura en el país y con la representación de esta en el Teatro Nacional de Kenia se demostraba la importancia de un teatro que hablara por y para su gente.

Después de esta revisión del teatro keniano propuse un sistema de análisis de las obras teatrales de Ngũgĩ, comenzando por el rastreo de su montaje, estreno y la importancia de cada una en el contexto cultural de Kenia, seguido de los argumentos de dichos textos para distinguir los temas comunes a ellos y con esto lograr aterrizar los ejes temáticos y conceptuales del teatro de wa Thiong'ó para integrar una visión previa al estudio del montaje medular de esta investigación.

Llegué al tercer capítulo bajo la premisa de utilizar las herramientas de las tres áreas que formaron el tronco de mi formación académica: actuación, dirección y dramaturgia; con ello dí cuerpo a un texto que disfruté enormemente, en él recreo en una suerte de narración el escenario natural de Limuru, su gente y su ritmo cotidiano, pues fueron ellos quienes integraron junto con Ngũgĩ wa Mĩrĩĩ y Ngũgĩ wa Thiong'ó la dramaturgia de sus vidas con el título de *Ngaahika Ndeenda*, y con la dirección de Kimani Gecau el legado de un trabajo actoral sin precedentes en Kenia.

A lo anterior propongo ciertas consideraciones finales. La primera de ellas relacionada con lo que la poeta nigeriana Chimamanda Adichie llama “el peligro de contar una sola historia”⁷⁹. Chimamanda se refiere a la concepción única sobre cualquier individuo o fenómeno de acuerdo a su origen racial o geográfico, en ella se contiene una bomba de tiempo en donde las diferencias se anteponen a las semejanzas arrasando pueblos y condenando a sus integrantes a la mutilación de su identidad. En el caso particular de Kenia es claro que, cerca de cuarenta años antes de lograr su conformación como nación independiente se planteaban ya como base del discurso emancipatorio, las alianzas interétnicas, incluso interraciales desechando así la idea de que el africano (en este caso el keniano) es el generador de sus propias tragedias.

Lo cierto es que Kenia, como muchos otros países del continente africano que lograron su independencia en la segunda mitad de la década del sesenta, se vió ante el reto de emparejar su desarrollo al nivel de occidente a un tiempo y marcha acelerados, abriéndose paso en las estructuras que la colonia había dejado huecas, con la necesidad de integrarse a la modernidad a todo vapor con territorios vastos en recursos naturales pero deficitarias condiciones de seguridad nacional.

Por otro lado, las divisiones inducidas por la competición de los escaños del poder colonial, fueron desvirtuando los ideales emancipatorios que los líderes proindependentistas habían enarbolado, provocando en su gente un pronunciado estado de decepción y aletargamiento.

El segundo punto a destacar es que Ngũgĩ wa Thiong’o vio al igual que varios otros, que la libertad de Kenia sólo podía ser completada en la medida en que se lograra independencia económica y cultural, se rescatara la identidad histórica y se produjera conocimiento mediante la recuperación de las lenguas nativas; la diferencia con otros intelectuales y artistas estribó en el vehículo por medio del cual se debía llegar a este fin: el teatro, por su capacidad de congregación y potencial revolucionario y a través de la desmitificación de este logró volverlo hacia su gente.

Con la escritura de *The Trial Of Dedan Kimathi* y su escenificación en el Teatro Nacional, wa Thiong’o consiguió que el teatro abriera dos caminos importantes, el

⁷⁹ http://www.ted.com/talks/lang/eng/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html
(consultado 20 diciembre 2010)

primero que las instituciones culturales se abrieran a la expresión teatral netamente keniana y segundo llevar el teatro a nivel de celebración popular nacional al traer a este un público al que históricamente le había sido negado manifestarse artísticamente (recordemos que el Teatro Nacional fue inaugurado a un mes de declararse el Estado de Emergencia de 1952).

Así pues, el trabajo de wa Thiong’o resulta fundamental para la comprensión del desarrollo del teatro keniano moderno y contemporáneo; sus ideas conforman un paradigma en lo que a teorías poscoloniales se refiere, su determinación desde que fue director del Departamento de Literatura de la Universidad de Nairobi y su teoría de descolonización del pensamiento atraviesan la herida del eterno flujo histórico africano para transformarlo en poderosa narrativa, ensayística y desde luego dramaturgia.

En tercer lugar se encuentra la valoración de *Ngaahika Ndeenda* como material dramático y contenido de su representación, traducido como *I will marry when I want* – versión con la que trabajé para esta tesis- *Ngaahika Ndeenda* desarrolla mediante una estructura retrospectiva entramada con secuencias de canto y danzas tradicionales, el proceso de proletarización del campesinado en la Kenia neocolonial. Su discurso y carácter didáctico fueron sobrepasados por las relaciones que se establecieron durante los ensayos, entre los actores mismos y posteriormente entre los actores y el público al momento de su representación. El público fue también quien resolvió el problema de la elección de la lengua en que fue escrita y la elección del lenguaje determinó el vínculo que se creó con los espectadores al momento de su representación.

Junto con el éxito de *Ngaahika Ndeenda* vino también el recrudecimiento de la represión, la censura hacia el teatro y la persecución de los artistas escénicos, ante este panorama el teatro tuvo que improvisar la manera de seguir vigente, lo que lo llevó a la diversificación de propuestas y posteriormente la comercialización de un sector importante de las producciones. Aún así el legado que el Centro Comunitario Cultural y Educativo *Kamĩĩĩthũ* dejó como guía para diversas experiencias posteriores en lo que a teatro popular se refiere, se refleja hoy a lo largo del continente africano.

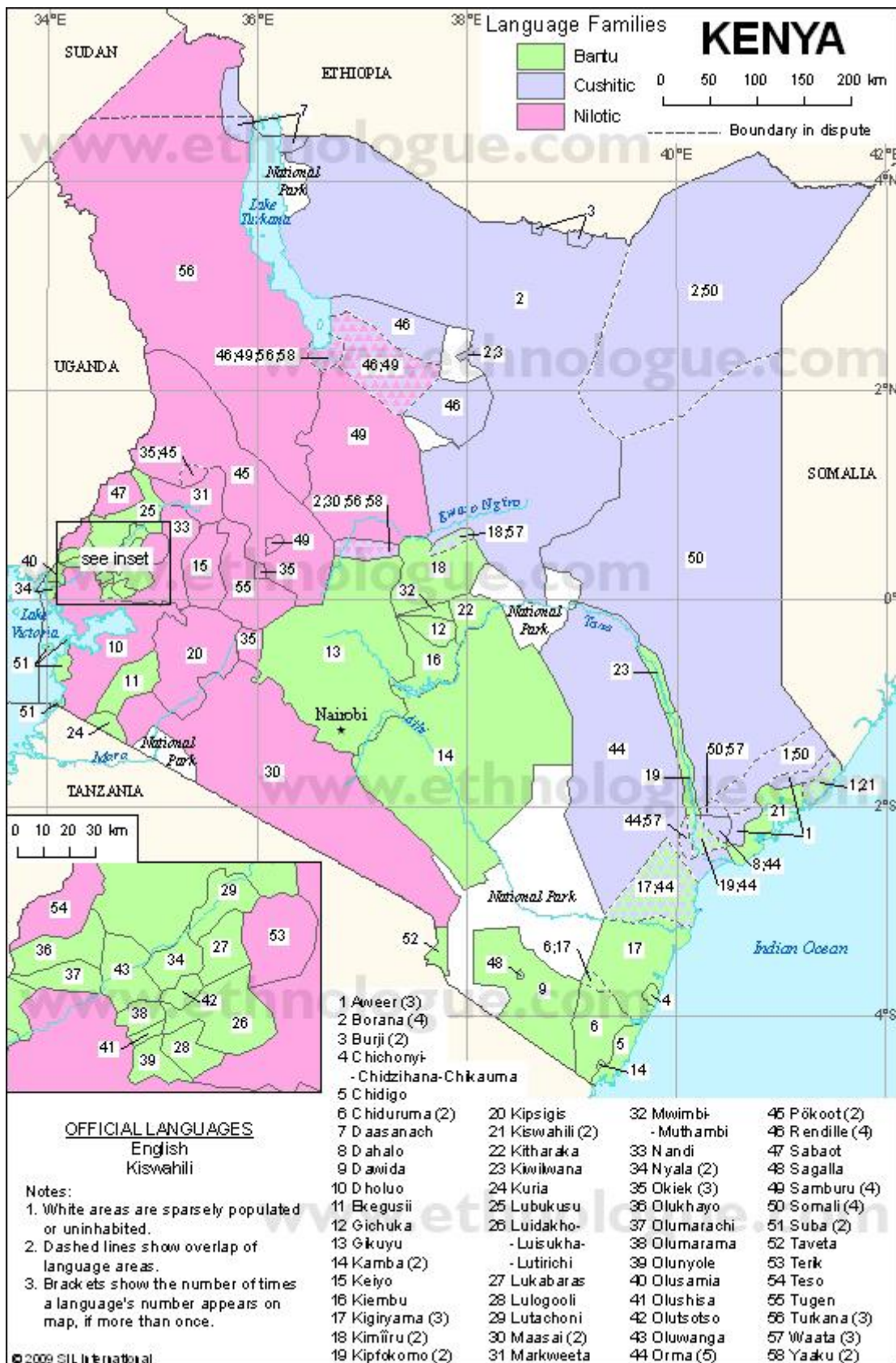
Particularmente fuerte en el este de África sigue siendo la tradición oral sumada a un poderoso movimiento de Teatro para el Desarrollo (TFD) inscrito en comunidades tanto rurales como urbanas en donde las compañías itinerantes reúnen elementos de la

ANEXOS



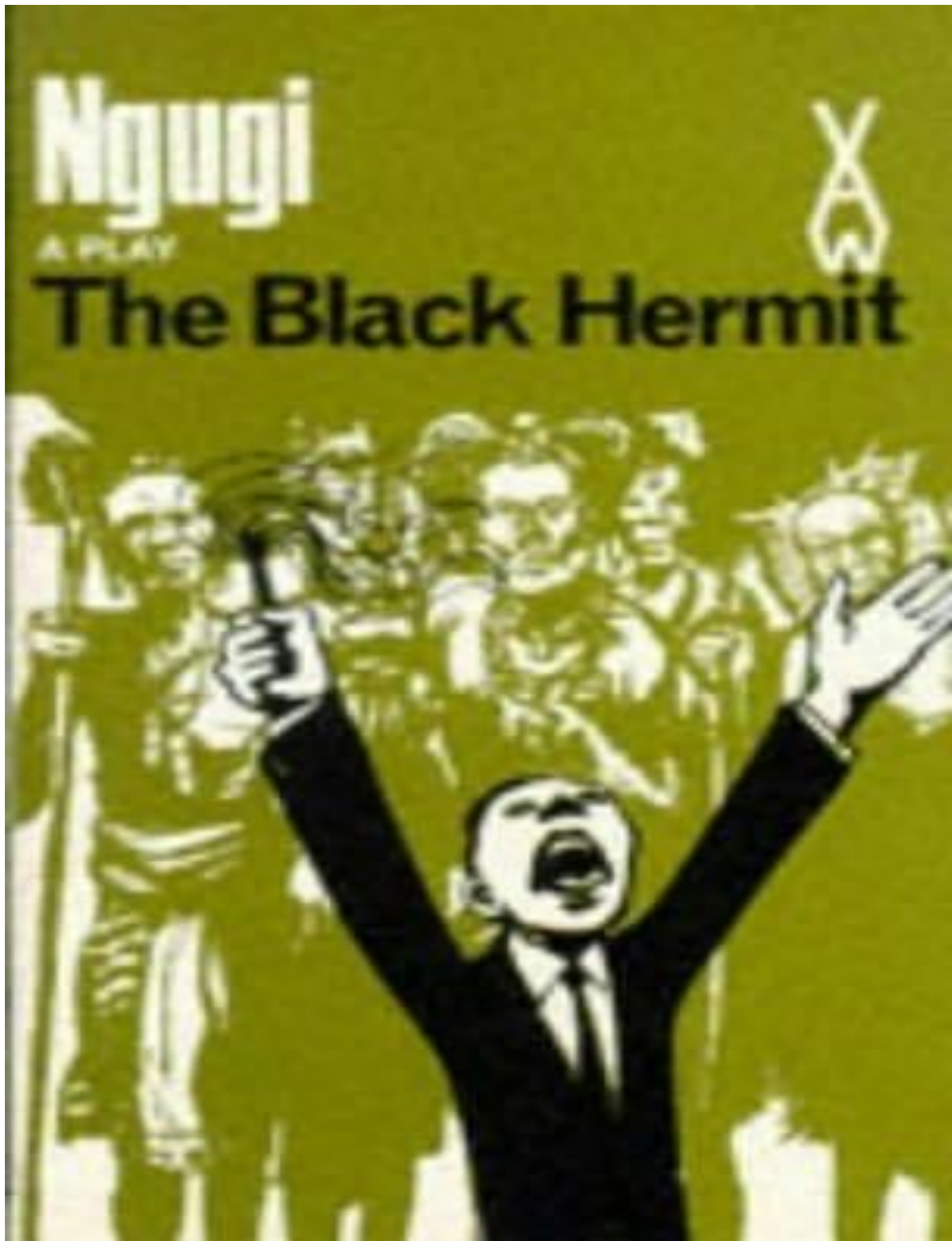
Anexo 1

Consultado en: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Un-kenya.png>

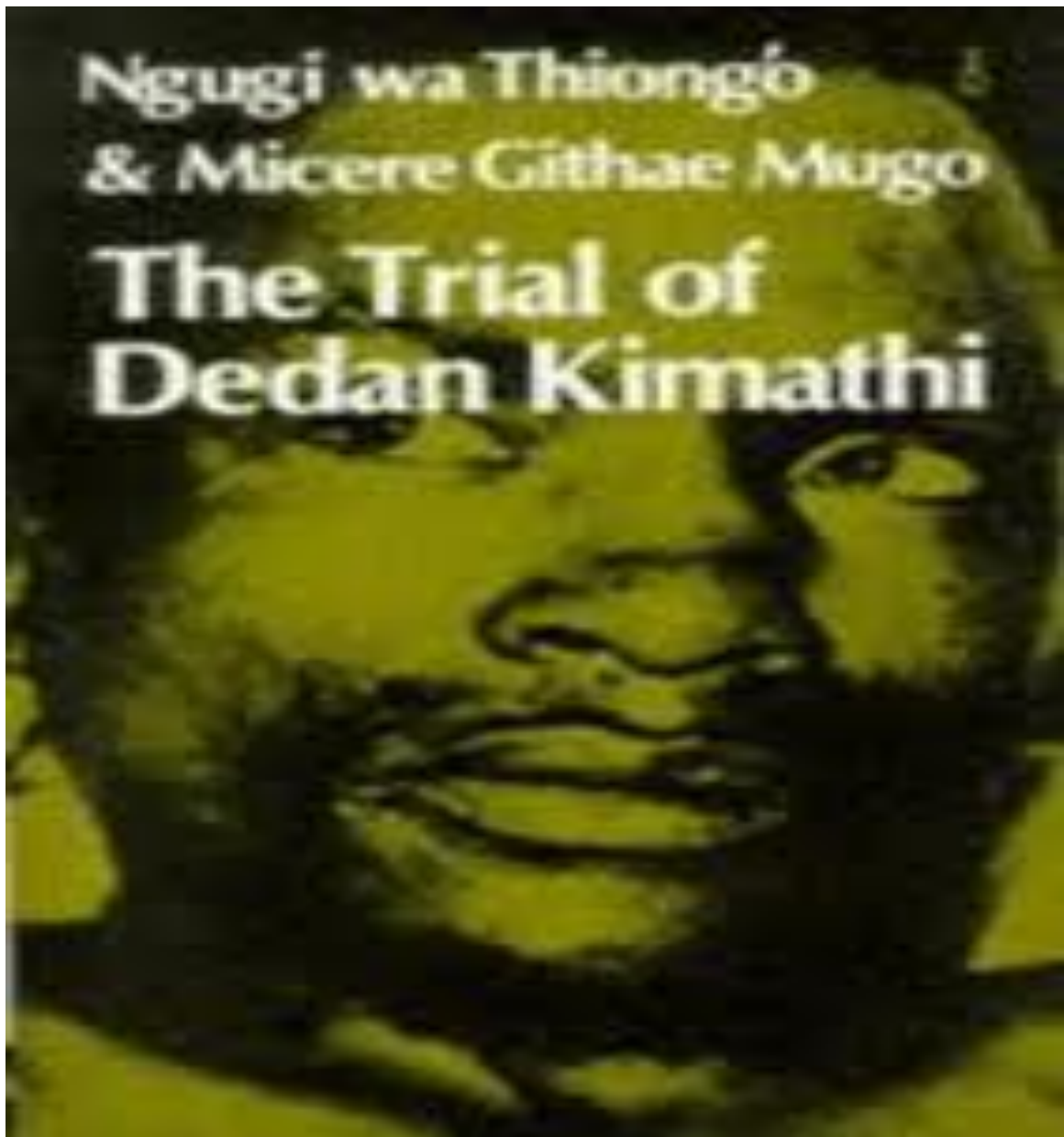


Anexo 2

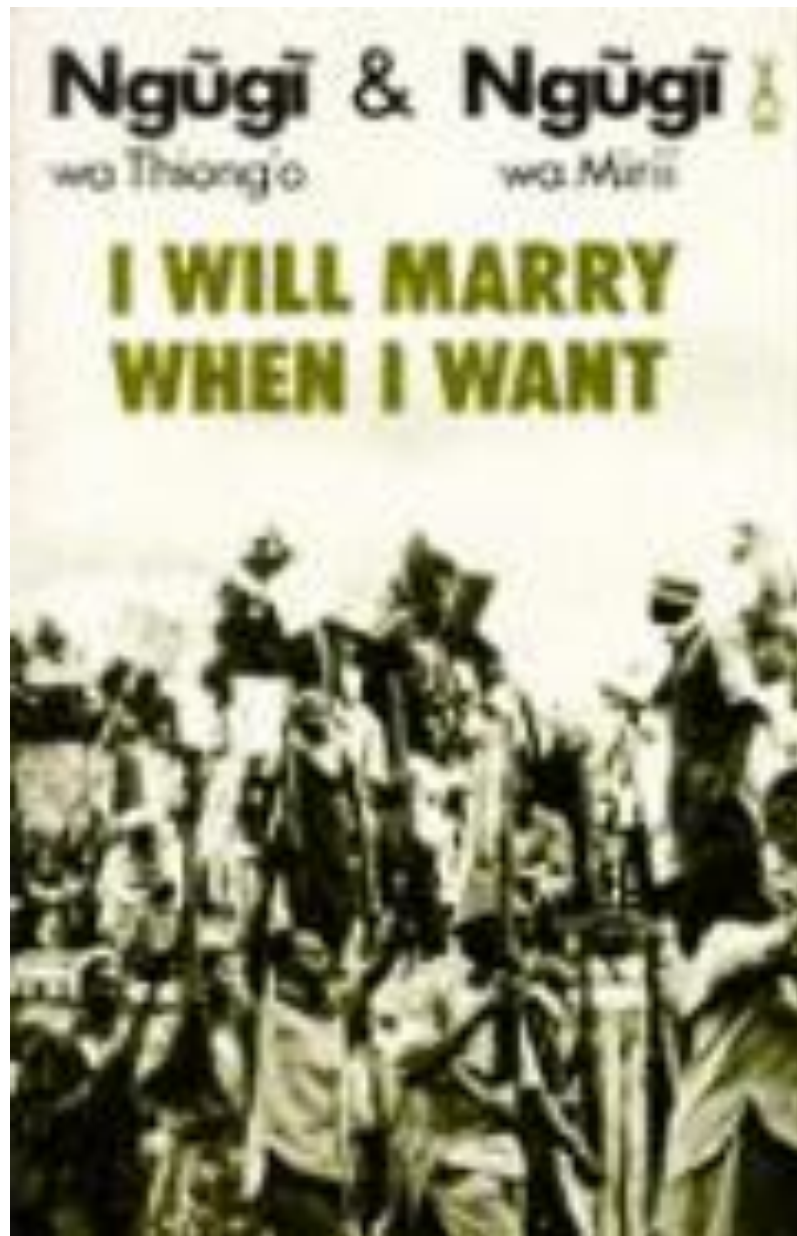
Consultado en: http://www.ethnologue.com/show_map.asp?name=KE&seq=10

**Anexo 3**

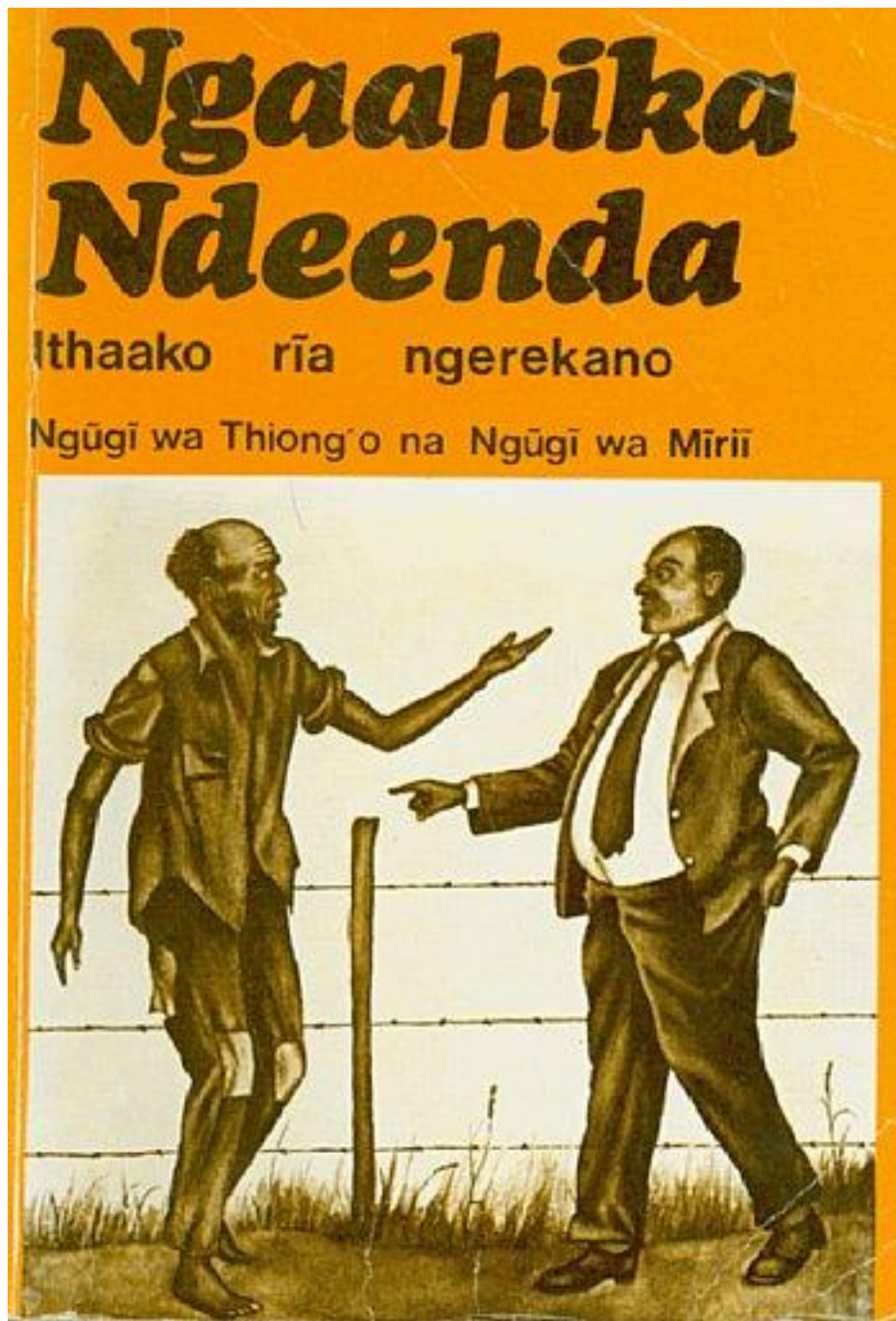
Fuente: Ngũgĩ wa Thiong’o. *The Black Hermit*. Kenia, Heinemann Educational Books Ltd, 1968. 76 Págs.



Fuente: Ngũgĩ wa Thiong´o y Micere Githae Mugo. *The Trial of Dedan Kimathi*. Gran Bretaña, Heinemann Educational Books, 1976. 85 Págs.



Fuente: Ngũgĩ wa Thiong'o y Ngũgĩ wa Mĩrĩĩ. *I will Marry When I Want*. Gran Bretaña, Heinemann Educational Books, 1982. 122 Págs.



Anexo 4

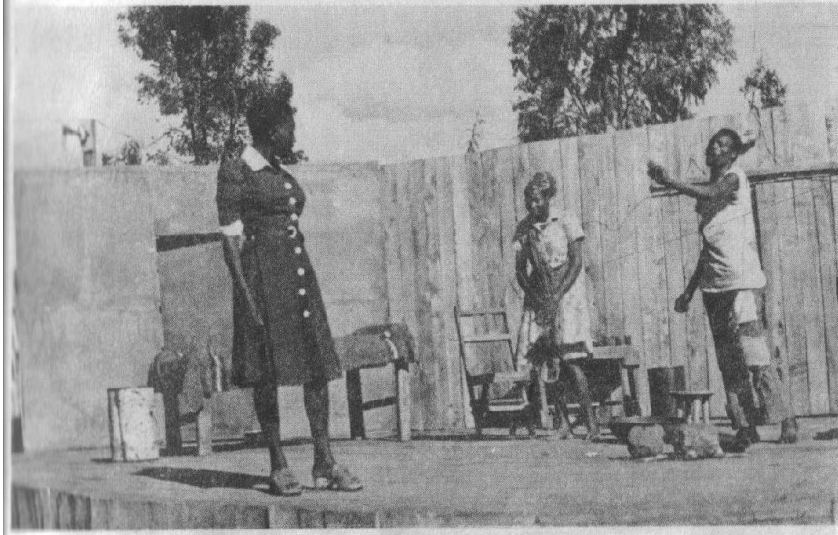
Fuente: *Ngaahika Ndeenda. ithaako ria ngerekano* rīandīkīitwo nī Ngūgī wa Thiong'o na Ngūgī wa Mīrīī. Nairobi, Heinemann Educational Books, 1980.
118 Págs.



*KIUGŪ GĪA KAMIRITHŪ KŪRĪA ANDŪ AITŪ MAANYARIIRAGĪRWO
COOMBA NA NDUUNGATA CIAO HĪNDĪ YA WĪHŪŪGE 1952-196.*



ATHAAKI MAKĪBAANGA KĪGARĪKĪRO NA MĪTĪ YA KĪBIRIITI

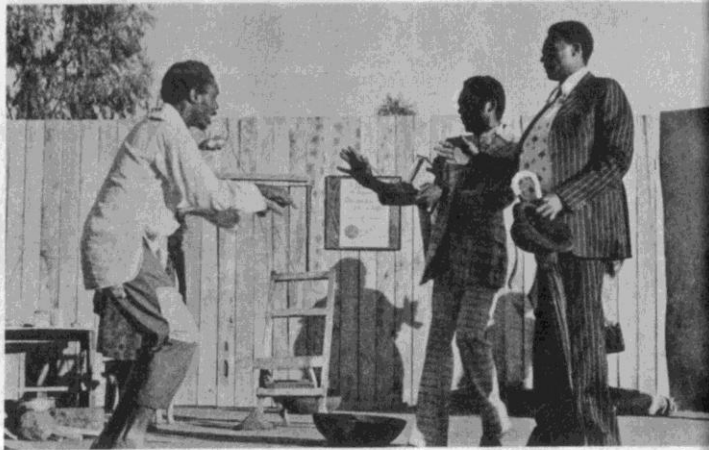




ATUMIA MAKIINA GITIRO



WANGŪI WA HIINGA ARI NJOOKI; WANJIRŪ ARI WANGECI;
GITIHA ARI KIGŪUNDA; KAMAU ARI GICAAMBA



GITHIGA ARI KIGUNDA; NGIGI WA WACIIRA ARI NDUGIRE;
CHORU ARI KIOI



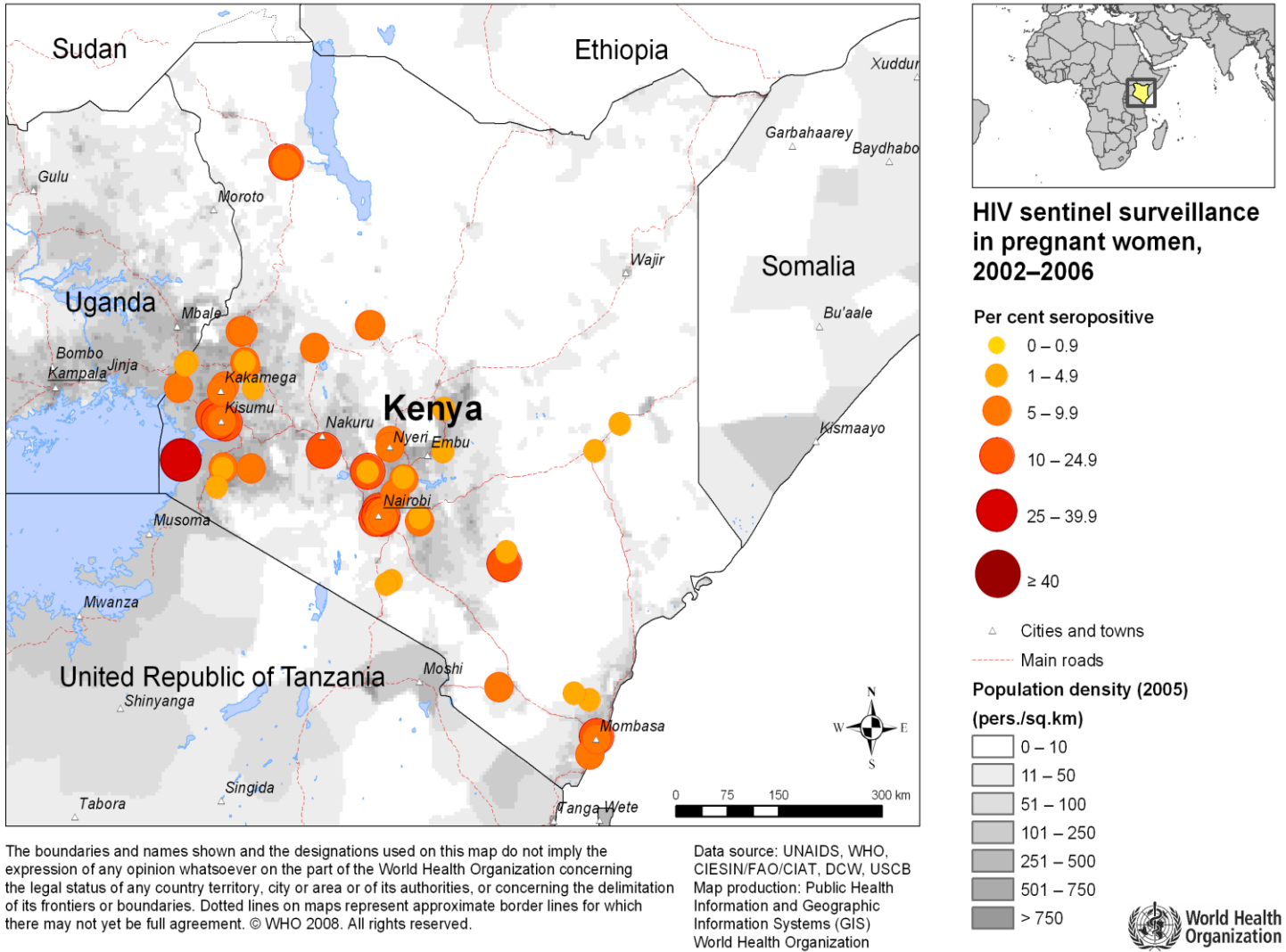
ARUTI-A-WIRA MAANDAMANO-INI MA GWITIA MŪCAARA



ITUUNGATI CIA MAU MAU IGĪKŪŪNGŪĪRA ŪCIINDANI



GĪCUUNJI KĪA EERORERI



The boundaries and names shown and the designations used on this map do not imply the expression of any opinion whatsoever on the part of the World Health Organization concerning the legal status of any country territory, city or area or of its authorities, or concerning the delimitation of its frontiers or boundaries. Dotted lines on maps represent approximate border lines for which there may not yet be full agreement. © WHO 2008. All rights reserved.

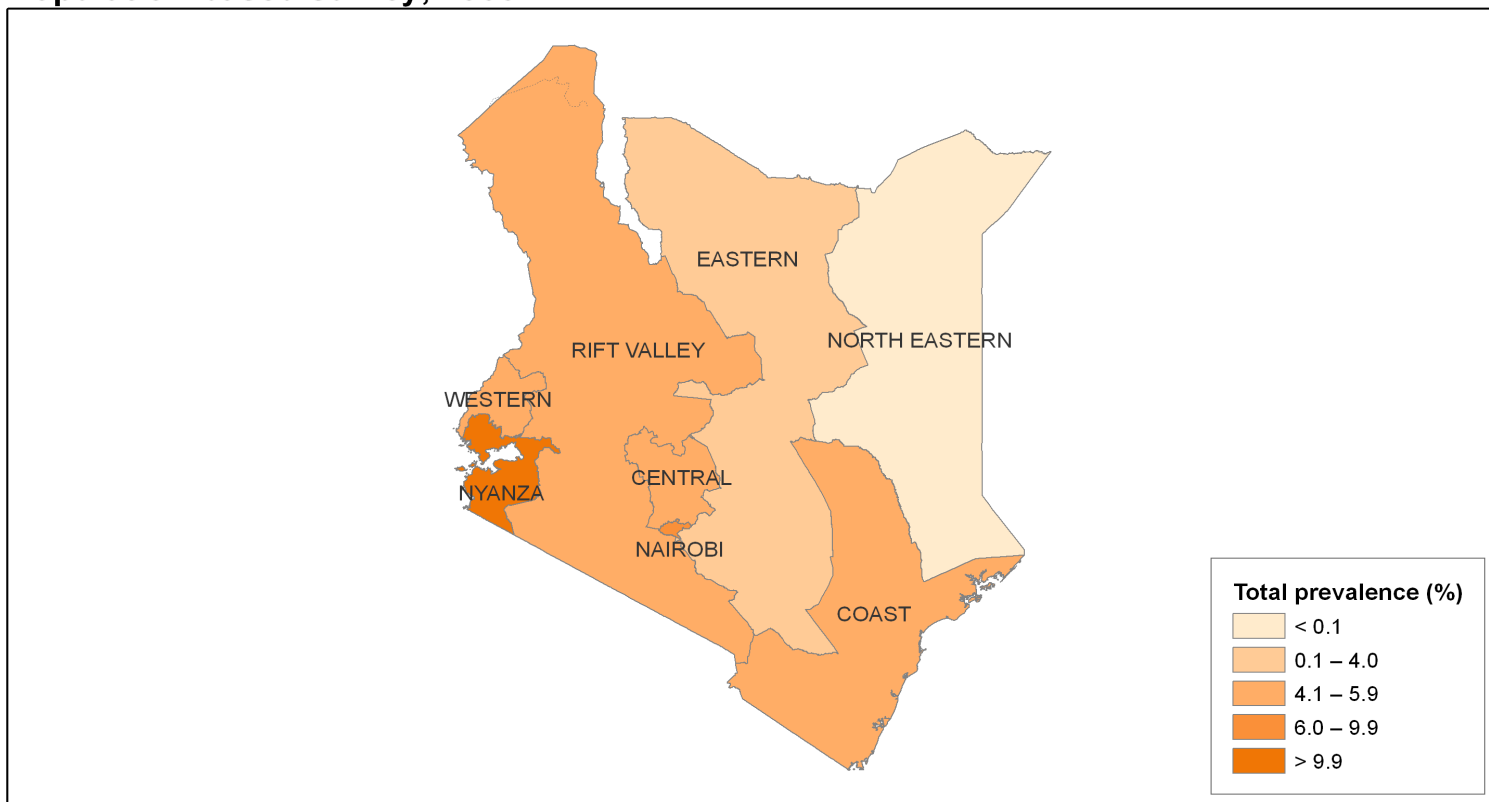
Anexo 5

Consultado en:

http://gamapserver.who.int/mapLibrary/Files/Maps/KE_EFSsn_2003.png



**Adult (aged 15–49 years) HIV prevalence in Kenya provinces,
Population-based survey, 2003**



The boundaries and names shown and the designations used on this map do not imply the expression of any opinion whatsoever on the part of the World Health Organization concerning the legal status of any country territory, city or area or of its authorities, or concerning the delimitation of its frontiers or boundaries. Dotted lines on maps represent approximate border lines for which there may not yet be full agreement. © WHO 2008. All rights reserved.

Data source: Central Bureau of Statistics (CBS) [Kenya], Ministry of Health (MOH) [Kenya], and ORC Macro. 2004. Kenya Demographic and Health Survey 2003. UNAIDS. WHO.

Map production: Public Health Information and Geographic Information Systems (GIS)



Consultado en:

http://gamapserver.who.int/mapLibrary/Files/Maps/KE_EFS2008_HIVprev_SentinelSites.png

BIBLIOGRAFÍA

- Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. México, Grupo Editorial Gaceta S.A de C.V., 1986.
- Barba, Eugenio. *Teatro. Soledad, oficio y rebeldía*. México, Escenología A.C. 1998.
- Björkman, Ingrid. *Mother, sing for me: People's Theatre in Kenya*. Londres, Zed Books 1989.107 págs.
- Boehmer, Elleke. "Postcolonialism" en *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Oxford, Oxford University Press, 2006. Págs 340-404.
- Cook, David y Michael Okenimpke. *Ngugi wa Thiong'o: An Exploration of his Writings*. Londres, Heinemann Ltd, 1983. 245 págs.
- Diakhaté, Ousmane y Hansel Ndumbe Eyoh. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Africa. 5 vol. Vol III*. Londres, Routledge, 2001. 448 Págs.
- Frischmann, Donald H. *El Nuevo Teatro Popular en México*. México, INBA/CITRU, 1990. 310 Págs.
- Kapuściński, Ryszard. *Ébano*, Barcelona, Anagrama, 2003. 352 págs.
- Kenyatta, Jomo. *Facing Mount Kenya, The tribal Life of the Gikuyu*. Londres, Knopf Doubleday Publishing Group, 1962. 352 págs.
- Kerr, David. *African Popular Theatre*. Reino Unido, Long House Publishing Services-Villiers Publications Ltd, 1995. 271 págs.
- Ladipo, Duro *et al. Teatro Africano*. Prólogo de Adolfo Cruz-Luis. La Habana, Editorial Arte y Cultura, 1975. 355 págs.
- Maina wa Mutonya. "Ngugi wa Thiong'o: The Evolution of a Writer in Exile". Inédita. Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Artes (Literatura). Universidad Moi, Kenia. 1999. 49 págs.
- Manuscrito de Drama Musical. Ngũgĩ wa Thiong'o. *Maitũ Njugĩra (Mother Sing for Me)*. Nairobi, Kenia, 1981.117 Págs.
- Mumma, Opiyo *et al. Orientations of Drama, Theatre and Culture*. Editado por Opiyo Mumma, Evan Mwangi y Christopher Odiambo. Nairobi, Kenya Drama/Theatre Education Association, 1998. 137 págs
- Mwangola, Mshai S. "Njia Panda: Kenyan Theatre in Search of Identity", en *Getting Heard: [Re]claiming Performance Space in Kenya*, Editado por Kimani Njogu. Kenia, Twaweza Communications Ltd, 2008. págs. 1-25.
- Ngũgĩ wa Thiong'o. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Kenia, Heinemann Ltd, 1986. 111 págs.

Ngũgĩ wa Thiong’o. *The Black Hermit*. Kenia, Heinemann Educational Books Ltd, 1968. 76 págs.

Ngũgĩ wa Thiong’o y Ngũgĩ wa Mĩrĩĩ. *I will Marry When I Want*. Gran Bretaña, Heinemann Educational Books, 1982. 122 págs

Ngũgĩ wa Thiong’o y Micere Githae Mugo. *The Trial of Dedan Kimathi*. Gran Bretaña, Heinemann Educational Books, 1976. 85 págs.

Odhiambo, Cristopher Joseph. *Theatre for Development in Kenya: In search of an Effective Procedure and Methodology*. Alemania, Pia Thielman y Eckhard Breitinger , 2008. (Col. Bayreuth African Studies, núm 86). 191 págs.

Ofcansky, Thomas P. y Robert M. Maxon. *Historical Dictionary of Kenya*. 2 vols. Vol. I. E.U.A, Scarecrow Press, 2000. 480 págs.

Pradier, Jean Marie. *La scene et la fabrique des corps: Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V^e siècle av. J.-C. – XVIII^e siècle)*. Francia, Presses Universitaires de Bordeaux. Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux 3. 1997. 337 págs.

Senoga-Zake, George. *Folk Music of Kenya*. Kenia. Uzima Press Revised Edition, 2000. 215 Págs.

Wanhoji, Gerald. “The Wisdom and Philosophy of African Proverbs: The Gikuyu World-view.” Paulines Publications , Nairobi, 1997. 271 Págs.

Revistas:

Brown, Nicholas. “Revolution and Recidivism: The Problem of Kenyan History in the Plays of Ngugi wa Thiong’o”. *Research in African Literatures*. Vol. 30, núm 4. Invierno, 1999. págs. 56-73

Berman, Bruce J. “Ethnicity, and Modernity: The paradox of Mau Mau”. *Canadian Journal of African Studies*. Vol. 25, núm 2. 1991. págs. 181-206.

Gititi, Gitahi. “Mother, Sing for Me: People’s Theatre in Kenya by Ingrid Björkman”. *Research in African Literatures*. Vol. 21, núm 4. Invierno 1990. págs. 162-164.

Kariuki, James. “Paramoia’: Anatomy of a Dictatorship in Kenya”. *Journal of Contemporary African Studies*. vol. 14, núm 1. 1996. págs. 69-86.

Mbele, Joseph. “Language in African Literature: An Aside to Ngũgĩ”. *Research in African Literatures*. Vol. 23, núm 1. Primavera 1992. págs 145-151.

Muhoro, P.Mwangi. “The Song-narrative Construction of Oral History through the Gikuyu Muthirigu and Mwomboko”. *Fabula*. Vol. 43, [s.n.], Verano 2002. págs 102-118.

Ndĩgĩrĩgĩ, Gĩchingiri. "Theatre after Kamĩrĩthũ". *The MIT Press*. Vol. 43, núm 2. Verano 1999. págs. 72-93.

Ngũgĩ wa Thiong'ó. "License to Write: Encounters with Censorship". *Comparatives Studies of South Asia, Africa and Middle East*. Vol. 23, núms 1 y 2. 2003. págs. 54-57.

Ngũgĩ wa Thiong'ó. "On writing in Gikuyu" en *Research in African Literatures* Vol.16, núm.2. 1985 pág 152.

Odera Outa, G. "The Dramaturgy of Power and Politics in Post-colonial Kenya: A comparative Re-reading of 'Forms', in Texts by Ngugi wa Thiong'ó and Francis Imbuga". *Nordic Journal of African Studies*. Vol. 10, núm 3. 2001. págs. 344-365.

Odhiambo, Christopher Joseph. "Theatre for Development in Kenya: interrogating the ethics of practice". *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. Vol. 10, núm. 2. Marzo 2010. págs. 189-199.

Páginas de Internet:

www.ngugiwathiongo.com (consultado 27 Abril 2010)

http://www.ted.com/talks/lang/eng/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html (consultado 6 de Agosto 2010)

<http://kentunes.com> (consultado 8 Agosto 2010)

<http://www.javieryanes.com/kenyalogy.html> (consultado 3 Abril 2010)

http://apps.who.int/globalatlas/predefinedReports/EFS2008/full/EFS2008_KE.pdf (consultado 15 de octubre 2010)

http://www.ethnologue.com/show_map.asp?name=KE&seq=10 (consultado 2 de Junio 2010)

<http://www.sre.gob.mx/acerca/glosario/c.htm> (consultado 7de Octubre 2010)

<http://www.rae.es/rae.html>

http://www.associatedcontent.com/article/61255/i_will_marry_when_i_want_african_pla_ywrights.html?cat=16 (consultado 3 diciembre 2010)

<http://www.planning.go.ke> (consultado 6 febrero 2011)

<http://www.raco.cat/index.php/452F/article/viewFile/207276/276292> (consultado 30 mayo 2011)