

7-2014

El teatro de Guinea Ecuatorial: intrahistoria en tres actos (1990-2010)

Elisa G. Rizo

Iowa State University, rizo@iastate.edu

Follow this and additional works at: http://lib.dr.iastate.edu/language_pubs

 Part of the [African Languages and Societies Commons](#), [Other Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre History Commons](#)

The complete bibliographic information for this item can be found at http://lib.dr.iastate.edu/language_pubs/59. For information on how to cite this item, please visit <http://lib.dr.iastate.edu/howtocite.html>.

This Article is brought to you for free and open access by the World Languages and Cultures at Iowa State University Digital Repository. It has been accepted for inclusion in World Languages and Cultures Publications by an authorized administrator of Iowa State University Digital Repository. For more information, please contact digirep@iastate.edu.

El teatro de Guinea Ecuatorial: intrahistoria en tres actos (1990-2010)

Abstract

Al reto de crear un teatro en los márgenes del hispanismo, los dramaturgos, directores y actores de Guinea Ecuatorial responden. Unos lo hacen escribiendo, otros, dando voz y cuerpo a universos contenidos en libretos teatrales en un país donde no hay librerías ni bibliotecas públicas. Tanto los dramaturgos como los performers de Guinea Ecuatorial actúan transversalmente: son mediadores no sólo del arte teatral sino de la misma audiencia ante su realidad; una realidad que, desde la independencia (1968), se teje entre dinámicas locales y transnacionales de neocolonialismo y de gobiernos autoritarios.

Keywords

African and African American Studies

Disciplines

African Languages and Societies | Other Spanish and Portuguese Language and Literature | Theatre History

Comments

This article is from *Revista Iberoamericana* 80 (2014): 921–934, doi:[10.5195/reviberoamer.2014.7207](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2014.7207). Posted with permission.

Rights

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.

EL TEATRO DE GUINEA ECUATORIAL:
INTRAHISTORIA EN TRES ACTOS (1990-2010)

POR

ELISA RIZO
Iowa State University

Un teatro, una literatura, una expresión artística que
no habla de su propio tiempo, no tiene relevancia.

Darío Fo, Conferencia del Nobel, 1997

INTROITO

Al reto de crear un teatro en los márgenes del hispanismo, los dramaturgos, directores y actores de Guinea Ecuatorial responden. Unos lo hacen escribiendo, otros, dando voz y cuerpo a universos contenidos en libretos teatrales en un país donde no hay librerías ni bibliotecas públicas.¹ Tanto los dramaturgos como los *performers* de Guinea Ecuatorial actúan transversalmente: son mediadores no sólo del arte teatral sino de la misma audiencia ante su realidad; una realidad que, desde la independencia (1968), se teje entre dinámicas locales y transnacionales de neocolonialismo y de gobiernos autoritarios.

La escritura dramática y la actividad escénica de Guinea Ecuatorial se ubican en las fisuras históricas, políticas y económicas que han mantenido a la población de este país subsahariano en los márgenes no sólo del hispanismo, sino también de la comunidad internacional. Esta coyuntura se refleja en distintos grados –sutil o directamente– en los universos ficticios de dramas de autores guineoecuatorianos y en la circunstancia en la que se desarrollan las actividades de las compañías de teatro dentro del país.

El acto de la escritura dramática se desarrolla a sabiendas de que, de llegar a ser montados dentro de Guinea, los libretos teatrales se materializarán en los poquísimos y mal equipados escenarios de Guinea. A pesar de esto, o tal vez a raíz de esto, pueden identificarse en estos dramas procesos simultáneos de formación de identidad nacional, de descolonización y reflexiones posnacionales. Del corpus de textos dramáticos generados

¹ De reciente inauguración, La Biblioteca Nacional, situada en Malabo, es el único recinto público de esta índole.

entre 1990-2010² pueden ya vislumbrarse algunas vertientes. La mayor parte de las obras escritas entre 1990 y 2010 descubren procesos de atracción hacia discursos centrípetos estatales (*El hombre y la costumbre*, de Pancrasio Esono, 1990) o bien, libretos que con distinta intensidad centrífuga plantean una crítica de los regímenes autoritarios que han definido el devenir postcolonial de Guinea (*Antígona*, Trinidad Morgades, 1991; *El fracaso de las sombras*, de Juan Tomás Avila Laurel, 2004; *O Boruku*, de Recaredo Silebo Boturu, 2010). Fuera de distinciones binómicas, también se vislumbran en estas propuestas de escritura teatral diversas concepciones de embestir la realidad. Entre las obras arriba citadas las hay realistas, costumbristas, pero también oníricas, unas que rayan en lo absurdo, la comedia y otras que hacen guiños al teatro del oprimido en sus acotaciones. En la mayoría de los casos existen combinaciones entre géneros; y es que cada obra dramática escrita para ser puesta en escena en Guinea Ecuatorial tiene que ser todo a la vez. Los recursos y las oportunidades para montar obras son muy limitados.

Que el teatro guineano se conciba en el seno del multilingüismo vernáculo y se exprese a través de lenguas excoloniales es un indicador de su circunstancia. Aunque existen varias compañías de teatro en la isla de Bioko y en la región continental del país, la realidad es que las más vibrantes son aquellas que de alguna manera están relacionadas con los centros culturales de España y de Francia, tanto en Malabo como en Bata. Determinante para el desarrollo del teatro de Guinea Ecuatorial es la historia misma de tales centros culturales, pues en ella se refleja la coyuntura diplomática y cultural del país, coyuntura siempre ligada a supraestructuras políticas y económicas que velan por los intereses de países más desarrollados.

En 1982, los gobiernos de España y Guinea establecieron el Centro Cultural Hispano-Guineano (CCHG) con el fin de renovar conexiones culturales, políticas y económicas con la excolonia. Al enfriarse las relaciones entre los dos gobiernos, el CCHG cerró sus puertas en el 2000. Por su parte, el gobierno de Francia abrió las puertas del Instituto de Expresión Cultural Francesa (ICEF) en Malabo en 1984 en los albores de varios eventos: la institución del francés como segunda lengua (además del español) en Guinea, la anexión del país en la Comunidad Financiera Africana y la subsecuente adopción del franco CFA como moneda nacional. En el 2002, el gobierno español reconfiguró su organismo diplomático-cultural, inaugurando así el Centro Cultural Español de Malabo (CCE) con una sucursal en Bata también. Desde su apertura hasta el presente, los centros culturales de España y de Francia proveen los foros principales en los que se desarrolla gran parte de la actividad teatral de Guinea Ecuatorial. Sin embargo, la

² Al momento de escribir este texto no poseo datos completos de las actividades teatrales a partir de la independencia (1968). La hipótesis es que durante los años setentas no se dio la actividad teatral a causa de la dictadura maciista. Con respecto a los 80's, en mis investigaciones he recogido que existía actividad teatral en el Instituto de Expresión Cultural Francés sobre todo con la compañía "Arena Blanca" que principalmente montaba obras europeas adaptadas al francés o al castellano.

falta de un teatro nacional y la inexistencia de teatros independientes son hechos que indican a los dramaturgos y trabajadores de la escena inquietantes realidades: que en la arena de la cultura y la identidad todavía se pelea la batalla; que en esta batalla hay competencia entre poderes extranjeros por defender sus intereses en la región, y que si ha de definirse un teatro guineoecuadoriano, ello está en las manos de quienes lo hacen realidad en estas circunstancias.

A continuación se presentan entrevistas hechas a cuatro artistas que por su apoyo al teatro de Guinea Ecuatorial, tanto dentro como fuera del país, son reconocidos como figuras clave en la emergencia del séptimo arte en su nación. Marcelo Ndong, Recaredo Silebo Boturu, Pastor Tobachi y Gorsy Edú se han destacado como directores, actores, directores o dramaturgos en distintos períodos entre 1990 a 2010. Las actividades de estos individuos y las compañías teatrales con las que trabajan han definido el presente del teatro en Guinea Ecuatorial.

Los temas que dominan estas conversaciones se concentran en las realidades del teatro guineoecuadoriano. Por esto, algunas preguntas tocan cuestiones de financiación, otras circunstancias del montaje, selección y adaptación de libretos. Entre una entrevista y la otra es posible ver la intensa relación intergeneracional entre los entrevistados, así como las conexiones entre un centro cultural y otro. Sin embargo, lo que permea en todas las conversaciones es la determinación de estos guineanos para fomentar un teatro propio, a pesar de tener que hacerlo bajo la mirada de organismos culturales internacionales. Esa es una resolución que se ve constantemente asechada por la pregunta: ¿es el teatro nacional de Guinea Ecuatorial viable?

I

TEATRO EN MALABO DURANTE LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL POST-MACÍAS (DÉCADA DE 1990): CONVERSACIÓN CON MARCELO NDONG (Malabo, marzo de 2010)

Marcelo Ndong (Ebebiyín 1955, Guinea Ecuatorial) Fundador y director de la Escuela de Teatro y Circo de Malabo (1994) y de la compañía teatral Nueva Ola (1997). Por años dirigió talleres de teatro tanto en el Instituto Cultural de Expresión Francesa (ICEF) como en el ahora extinto Centro Cultural Hispano-Guineano (CCHG).

ELISA RIZO: Marcelo, eres reconocido como uno de los pilares de la actividad teatral en Guinea Ecuatorial durante los noventas. ¿Me podrías contar tu historia con el teatro? ¿Cómo fue que te iniciaste en esto y cómo entraste en los escenarios guineoecuadorianos?

MARCELO NDONG: En 1969 me fui a España y allí asistí a una escuela de artes escénicas. Estudié en la Escuela de Circo de la Ciudad de los Muchachos de Orense. El bachillerato lo hicimos a través del INBAD (Instituto Nacional de Bachillerato a Distancia), porque las giras con el espectáculo de circo eran muy largas; por ejemplo la

más larga en la que participé fue la de Centro Sur de América, que duró tres años. Eso fue durante el tiempo en el que hubo revueltas aquí en Guinea Ecuatorial; cuando no había manera de saber si íbamos a volver o no o qué iba a ser de nosotros. Y por fin, en el año 1990, pude volver definitivamente después de varias visitas a Guinea, después del golpe de Obiang. Pero me encontré con un país en el que hacía falta de todo. Desde el 1992 tuve relación con el director del Centro Cultural Hispano-Guineano. Tiempo después, los de ese centro me encontraron en mi pueblo, en Ebebiyín, montando una pequeña escuela de circo. Y ellos me convencieron que era mejor hacerlo aquí en la capital y así fue como me vine a Malabo, en el 94. Así empecé a trabajar en el Centro Cultural Hispano-Guineano (CCHG). Hice de todo: hice la escuela de circo, creé el taller de teatro, hice muchas cosas. En ese tiempo, a nivel de teatro, los que lo llevaban un poco en serio eran los del Centro Cultural Francés, pues ya tenían un grupo, Arena Blanca. Y me gustó y pensé que había que seguir con esa onda. Y entonces, en el Hispano-Guineano creamos el taller de teatro, compuesto por todos los que hacíamos teatro en Malabo. Si teníamos que montar una obra grande como *Jesucristo Super Star*, u obras que precisaban de muchos actores, yo podía llamar a cualquiera de los participantes del taller. Pero después ellos también iban formando sus grupos: Nueva Ola, Nueva Generación, Teatro Esaha, Teatro Verde, Amanecer de África y más. Organizamos Festivales de Teatro. Muestras que impulsaron el arte dramático en Malabo. Incluso invitábamos a grupos teatrales de la región continental del país. Se puede decir que desde 1994 hasta el 2000 fue el auge del teatro a nivel de la isla de Bioko, pues habían grupos de teatro en Luba, Batete y Rebola. Pero las cosas empezaron a cambiar cuando se cerró el Centro Hispano-Guineano. España montó su centro aparte y empezó otra política. Y por esto tienen mucho valor para mí los que sobrevivieron a toda esa crisis, o sea, Boturu con el grupo “Bocamandja”. Desde el 2004-2005 ellos son la referencia del teatro en Guinea, pues en Bocamandja se pudo aglutinar a todos los que habían quedado del taller que teníamos –más Boturu, quien ya había hecho muchas cosas conmigo–.

ER: ¿Cuál era la infraestructura que apoyaba aquellos festivales de teatro que se hacían en los noventas en el CCHG?

MN: El Hispano-Guineano tenía eso: España ponía los fondos y Guinea ponía la casa y después también buscábamos subvenciones de otra manera. Por ejemplo, las profesoras del colegio español daban el premio a la mejor actriz, pero el gordo lo aportaba la Cooperación Española, que pagaba todos los premios, a no ser que otras instituciones contribuyeran con otros premios como “al mejor actor”, etc. Este era un poco el juego que mantenía todo eso.

ER: ¿Podrías mencionar algunas de las obras que se montaron en aquel tiempo?

MN: La mayoría de las obras eran costumbristas y que representaban los niños basados en la experiencia diaria y después otros, como Nueva Ola, que era el grupo que yo dirigía, pues hacíamos obras de Camus, Arrabal y otros, pero adaptadas para que la gente pudiera entender.

ER: ¿Me podrías comentar sobre algunas de las adaptaciones que escribiste?

MN: Pues sí, estaba *Calígula* de Albert Camus. Hicimos una versión muy bonita que era *Botuku Nkukum Ekambi Ale*, que es la manera de decir “jefe” en nuestros idiomas. Botuku en bubí, Nkukuma en fang, Ekambi en ndowe y Ale en annobonés. Le pusimos música africana, parecía una obra de temática africana.

ER: ¿Existe el manuscrito de aquella adaptación?

MN: Pues en aquella época no era tanto de guión como de ensayo: ensayábamos muchísimo. Y había cosas escritas pero nadie las recogió. Tuvimos que traducir un poco, eliminar algunos nombres griegos para que se pudiera entender aquí, y eso lo teníamos indudablemente escrito, pero, nadie se encargó de guardarlo. Y ahora cuando llegan ustedes, que ya se empieza a dar importancia a esto, me doy cuenta que a lo mejor debimos haberlo escrito. Teníamos, por ejemplo, una obra de cerca de sesenta actores: “30 velitas”. Era sobre el cumpleaños de los treinta años de la independencia de Guinea. Aunque la idea fue mía, todo el mundo aportó desde baile hasta partes de historia, porque la obra recopilaba desde la colonia hasta nuestros días. Yo creo que eso fue lo más nuestro que hemos hecho, con canciones nuestras. Participaron todos, cada uno aportó algo. Vino gente mayor a contarnos cosas que no sabíamos, sobre la colonia, sobre la autonomía. Fue de lo mejorcito que hemos hecho.

ER: Dando un salto a tu relación con los dos centros culturales en Malabo, ¿me podrías contar un poquito sobre tu participación en la compañía teatral del Instituto Cultural de Expresión Francesa (ICEF), es decir, en Arena Blanca?

MN: Arena Blanca... Mira, para mí fue de lo mejor que ha habido de teatro en Guinea. Porque éramos actores. Cuando llegué, empecé a participar con el Centro Francés dando clases de expresión corporal a los actores de Arena Blanca. Después, años más tarde, muchos de ellos trabajaron conmigo también en el Centro Cultural Hispano-Guineano.

ER: ¿En qué lengua hacía sus representaciones Arena Blanca?

MN: Tenían obras en español y obras didácticas en francés. Pero el mejor teatro que hicieron fue en castellano.

ER: ¿Por qué formaste Nueva Ola en el Centro Cultural Hispano-Guineano?

MN: Bueno, porque casi me lo pidieron. Nueva Ola, voy a ser sincero, sale del primer curso que yo di en el Centro Cultural Francés. Encontré que había, después de Arena Blanca, otros allí debajo que tenían talento pero no tenían salida. Entonces, cuando me vine al Hispano-Guineano ellos se vinieron conmigo. Con todos esos actores, aparte de todos los demás que participaban en el taller de teatro del CCHG, fue como si fuera el grupo de Marcelo. Ellos eran intelectuales, nos metíamos con obras que no eran costumbristas, era como absurdo dentro de nuestra realidad...pic poc, algo interesante hicimos con ellos.

ER: En este ambiente tan vibrante, supongo que el cierre del Centro Cultural Hispano-Guineano en el 2002 impactó enormemente las coordenadas en cuanto a la actividad teatral.

MN: Yo, personalmente sí me desligué un poco de los Centros. Después de un tiempo, vine aquí al Centro Cultural Español (CCE). Pero el tipo de centro que querían hacer los españoles ya era diferente. Es que en el Hispano-Guineano era una cosa popular, era una casa de encuentro, donde cualquier persona venía y sabía que o había cine, o teatro, o algo y estábamos acostumbrados a esa dinámica. Y también, al llegar aquí, me dijeron que no podían entrar niños... Me encontré desubicado y estuve tres años fuera, hasta que me volvió a invitar el nuevo director del centro.

ER: Y hoy, ¿cuáles son tus planes para el futuro? ¿Te gustaría continuar con otra compañía?

MN: Sí, pero creo que ahora que ya hay más medios, un edificio mucho mejor, ya no se puede plantear ese voluntarismo que teníamos en el Hispano-Guineano. Allí nadie cobraba nada nunca, nadie habló de dinero nunca, pues era como nuestra casa. Ahora los planteamientos son diferentes: se necesita más calidad. Entonces, si se quiere teatro, se tiene que pagar. Y aun no lo tenemos claro. Yo no lo tengo claro. El teatro para nosotros es una actividad muy compleja, muy difícil. Normalmente gastas un millón de francos CFA en una escenografía y ¿para qué? ¿Para montar aquí (en Malabo) una vez y en Bata? Y se acabó, porque no hay teatros. Si no actúas en Malabo y en Bata, ya no hay nada más. Mi ilusión siempre fue hacer teatro para ir a Sudamérica. Nuestro *hándicap* es que somos los únicos que hablamos castellano en toda África y entonces no podemos ir de gira con nuestras obras. Tenemos que montarnos un teatro totalmente diferente para poder rodar en los países de África y eso es complejo. Hay que estudiarlo. Me parece muy complicado nuestro acto.

II

TEATRO EN MALABO Y PROYECTOS ENTRE LOS CENTROS CULTURALES (2005-2010), CHARLAS
CON RECAREDO SILEBO BOTURU Y PASTOR TOBACHI
(Malabo, marzo de 2010)

A) BOTURU Y BOCAMANDJA

Recaredo Silebó BOTURU (isla de Bioko, 1979). Es miembro fundador de la compañía de teatro Bocamandja (2005), misma que dirige. Dramaturgo y poeta, ha dado a conocer algunas de sus obras en su primer libro Luz en la noche (Poesía y teatro), (2010).

ER: ¿Me podrías dar tu recuento de la circunstancia en la que se forma Bocamandja?

RECAREDO SILEBO BOTURU: “Bocamadja” nace porque en algún momento hubo un vacío de arte en Guinea, sobre todo de teatro. Nosotros crecimos haciendo arte en el Centro Cultural Hispano-Guineano, que era una colaboración guineana y española. Desde

entonces nos enganchamos, desgraciadamente (risas), a ese mundo. Y al engancharnos, cuando cerraron el Centro, ya no había teatro en Guinea, ya no había grupos de teatro, pues aquella era la única institución que intentaba unir, dinamizar el teatro. A nosotros nos seguía picando ese gusanito; entonces, dijimos “¿qué tal si hacemos esto?”

Cuando vino Gloria Nistal (segunda directora del Centro Cultural Español, CCE, después del cierre del Centro Cultural Hispano-Guineano CCHG), intenté reunirme con ella y tampoco lo conseguimos. Pero al cabo de cierto tiempo, ella nos reunió e intentó hacer una compañía de compañías de extinguidos grupos. Ella no quería eso de ser “taller del centro”, no quería que dependiéramos mucho del Centro Cultural Español y nosotros no lo entendíamos al principio eso de que ella quería que tuviésemos alguna autonomía. Ahora lo entendemos perfectamente. Y entonces, los compañeros votaron porque yo fuera el director. Una semana antes de hacer *La zapatera Prodigiosa*, que fue nuestra primera producción, nos reunimos para dar nombre a este proyecto. Entonces, debatiendo mucho, sacamos allí el nombre Bocamandja que es unir dos platos típicos, el “bocao” de los bubis y el “mandjaa” de los fang. Este nombre intenta unificar fuerzas, intenta unir a las etnias de Guinea. Empezamos con cuatro o cinco actores. Yo iba buscando a chicos que conocía que hacían teatro. Y cuando adapté la obra de *La zapatera prodigiosa*, vi que necesitaba diez actores y sólo éramos cinco o seis: mi hermana, Octavio, unos amigos y yo. Entonces, intentamos invitar a otra gente. Y lo conseguimos. Fuimos a Bata e hicimos representaciones. Después de esas representaciones, otros jóvenes que hacían teatro se iban sumando a ese proyecto de Bocamandja. Y en el 2008-2009, Gloria nos trajo unos profesores de España para hacer seminarios. Y poco a poco, Bocamandja ha ido creciendo.

ER: ¿Cómo se va definiendo la personalidad de Bocamandja como compañía teatral?

RSB: A medida que íbamos creciendo, a mí me iba entrando en la cabeza que, por un lado, era cierto que podíamos representar obras de autores europeos, extranjeros y todo eso. Pero que nosotros también, a la vez, podíamos servir como ventana para mostrar al mundo la belleza de nuestra cultura. La belleza de las obras teatrales que no presentaría ningún grupo mexicano. O sea, obras teatrales de Guinea, de autores guineanos. Fui intentando adaptar las obras a la realidad de aquí, a la realidad de Guinea. Por otro lado, las obras están condicionadas de muchas cosas, no sólo por el guión. Y para hacer las representaciones posibles, aquí, no ves... yo busco de todo, entre basura, voy por las calles del centro de la ciudad para intentar buscar la escenografía. Porque nos falta de todo. Entonces voy buscando lo que sea, cosas significantes para embellecer la escenografía. Todo porque la obra debe tener una cierta magia para con el público. Si no consigues que haya esa magia, no hay teatro aquí. Porque el público es poco paciente, el público de aquí no aguanta. Aquí abuchean: “fuera de allí” y tal. Entonces, es importante cuando tú montas una obra, que haya ese contacto. Que no te dejes llevar por problemas de que si hay financiación, que si hay o no hay luces y tal. Hay que dejarse llevar, entablar ese contacto entre espectador y la obra. Debe de haber esa magia.

ER: Y entre estas circunstancias, ¿cómo se deciden las adaptaciones, los matices, los cambios que haces en las obras?

RSB: Una obra de teatro, un espectáculo debe tener el mismo cuerpo, como un libro, como una música. Y los cambios de la adaptación, los debes adecuar a esa, no sólo estética, sino a ese dinamismo. Por ejemplo, en *El fracaso de las sombras* de Juan Tomas Ávila Laurel, la primera vez que la monté, los personajes salían y no eran espíritus sino gente que hablaba. Pero cuando decidí montar la obra por segunda vez, me fui a la curandería varias veces para mirar y entonces, los cambios deben... no sé como explicártelo en español, deben tener más que magia....

ER: ¿Más que magia?

RSB: En Bubi sería *buisó*, “hechizo”. Debe tener la adaptación un hechizo especial que enganche. Cada vez que quieras cambiar algo, debe tener un *buisó*. En Guinea hay arte en todas partes, por ejemplo, lo de la curandería, si lo ves bien es un ritual, es un arte, es un arte para la población. Pero ese arte lo debes expresar, lo debes trabajar para que se convierta en un espectáculo. Y eso es lo que debemos ir haciendo.

ER: De tu comentario creo entender que el ámbito del teatro, para ti, va más allá del momento y el espacio del espectáculo.

RSB: Mira: aquí no se vive del arte. Nosotros estamos aprendiendo. Pero siempre digo que lo que hacemos en Bocamandja es un comienzo de algún proyecto para con Guinea. Nosotros estamos empezando algo que el día de mañana puede ayudar a los que sigan haciendo este arte. Yo no confié mucho en que podamos vivir de eso porque el teatro en todas partes del mundo es difícil. Yo conozco a amigos, españoles, actores, que la están pasando mal. Porque el arte tiene su crisis particular. Pero, eso a nosotros nos forma. A nosotros, que no hemos tenido la oportunidad de ir a la universidad, eso nos forma. Vivimos en una sociedad, desgraciadamente, donde no hay bibliotecas, no hay teatro, no hay muchas cosas. Pero este teatro que hacemos nos forma como personas. Y yo creo que si seguimos de aquí a cinco años, diez años, nosotros podremos mostrar al mundo, lo bueno del arte de aquí.

ER: ¿Y cuál es el motor de este proyecto? ¿Por qué hacer este esfuerzo? ¿Qué tipo de diálogo deseas establecer con los espectadores?

RSB: Aquí es cierto que todo lo que se saca de fuera tiene mucha repercusión. Que si una película, que si la música, que si internet. Y a veces dejamos, maltratamos, un poco lo nuestro. Pero con nuestras representaciones, sean obras costumbristas o de autores guineanos, lo que intentamos es poner al público frente al espejo. Presentarles algo que habitualmente ven y que ahora tiene más magia que cuando lo ven en lo cotidiano. Entonces esa es una interacción. Eso es algo que saben, lo viven y entonces se los pones en un espejo y los ves involucrados. A la vez, les hace reflexionar acerca de la importancia de eso que ven todos los días y que no les gusta. En fin, cada espectáculo tiene su circunstancia. Vivimos en una sociedad en donde puede ocurrir de todo. De repente se te puede morir alguien sin enfermarse. De repente puedes tener un hijo sin

saber el por qué. Entonces, debemos aprovechar esas cosas para mejorar el espectáculo. Un espectáculo no es lo que montas hoy, un espectáculo es lo que ocurre después.

B) TOBACHI Y NKOBO-FALA

Pastor Tabachi (4 de julio de 1985), director del grupo de teatro del Institute Cultural d'Expression Française (ICEF) "Nkobo-Fala". Dirige también los talleres de teatro de niños, adolescentes y adultos del ICEF. Ha adaptado al francés y al español diversas obras para su puesta en escena.

ER: Podrías describir las actividades de teatro en el ICEF, si hay colaboración con el Centro Cultural Español, pero sobre todo, me podrías hablar de tu compañía de teatro.

PT: Sí, la compañía que está aquí en el Centro es una compañía que existe desde el 2002 por iniciativa de un francés, Frantz Elmer. Hubo otra compañía antes, Arena Blanca, pero no tengo ninguna información sobre eso. Fue antes de que yo llegara aquí. Como te contaba, Frantz empezó con chiquitos, niños de diez años –en ese entonces yo tenía de once a doce años– entonces, empezamos con cositas pequeñas: fábulas africanas, europeas; por ejemplo, teníamos *Les fables* de la Fontaine. Luego Frantz creó su primera obra, el *Inspector Tutu*, que era una obra de princesas para niños, como *Blanca Nieves*. También aparte de esto, él montaba obras africanas de autores como Sedar Senghor, Cofi boule, o sea, autores francófonos, pues estamos en Guinea y todo alrededor nuestro es francófono. Y su trabajo también era importante porque cuando montaba obras de Molière, por ejemplo, intentaba no hacer sólo lo europeo. Él intentaba mezclar la cultura con las lenguas de aquí, francés, español, lo mezclaba y salía algo que hablaba de la gente de aquí. Pero él se fue a Francia y alguien se tenía que ocupar del grupo de teatro porque no había otra persona. De allí ha venido mi formación. Yo nunca hice una formación de arte dramático. Sólo que vi que era muy importante que yo llevara el grupo. Y además, la dirección del centro cultural francés dijo, “en vez de que se esté trayendo a gente de Francia para formarlos, si hay un nativo que puede hacerlo y se ve que está motivado, que lo haga él”. Y así es como me dieron esta oportunidad de poder continuar con esto. Una vez me enviaron a Francia a seguir una formación de un mes de arte dramático. Después de allí tuve que coger al grupo y empezar a dirigir los talleres de teatro de aquí. Monté mi primera obra en 2007, también francófona, *La isla de los esclavos*, de Marivaux. Recientemente, pusimos en escena la obra *À petites pierres* de Gustave Akakpo. Es una obra que trata sobre la manera en que nuestros ancestros castigaban a los jóvenes cuando cometían errores a nivel de la tradición. Con esta obra fuimos de gira a nivel nacional, con el apoyo económico del ICEF. Esto fue en febrero del 2010.

ER: ¿Montas obras en español u otra lengua, además del francés? ¿Percibes una diferencia en la recepción del público hacia obras montadas en una lengua u otra?

PT: Dirijo y actúo en francés porque estoy en el centro cultural francés; no significa que no pueda hacerlo en español. De hecho, ha habido colaboración entre los centros culturales de Francia y España y en esas ocasiones trabajo en español. Por ejemplo, hace poco presenté un monólogo en español en el Centro Cultural Español aquí en Malabo y recientemente estuve en el CCE en Bata, junto con Boturu. En cuanto al público, sí, muchas veces tenemos un buen público en el ICEF. Pero es verdad que la gente aquí en Malabo prefiere ir al Centro Cultural Español. Porque es en español y porque se sienten más libres en ese idioma. Hay extranjeros y gente de aquí que prefieren venir aquí (al ICEF).

C) BOTURU Y TOBACHI: ENTRE CENTROS CULTURALES EXTRANJEROS, POR UN TEATRO PROPIO

ER: Aprovechando que aquí está Boturu y que estamos hablando de colaboraciones, ¿les parece bien hablar un poco de proyectos teatrales que tienen en conjunto y la forma en que ustedes, como individuos, como directores o como actores, tienen un impacto sobre las colaboraciones entre los centros culturales?

PT: Lo que tratamos de hacer, y estoy seguro que Boturu va a estar de acuerdo, es que al menos en nuestro teatro, podemos trabajar sobre autores de aquí. Pero también nosotros tenemos otra mirada. Podemos montar obras de, no sé, de Garcilaso de la Vega, y al hacerlo, intentamos tocar un poco de todo, a ver que aparece. No tenemos idea de las obras de los occidentales, pero intentamos imaginar qué visión podemos darles.

RSB: Así es. Te contestaré con el ejemplo de *Dezafi*. Aquí, Pastor, Olivier Mouginot (el antiguo monitor cultural del ICEF, que ya se fue a Francia) y yo, estamos trabajando con gente de Bocamandja y gente del grupo de Pastor para escenificar *Dezafi* de Franketienne, un poeta haitiano. Entonces, Olivier quiere adaptar la obra de este autor y adaptarla a la realidad nuestra y a los idiomas en francés, español, bubi, fang y pichi. Olivier lo hará como un francés, Pastor y yo lo haremos en español, como guineanos y como africanos.

PT: Como es una obra de Haití y Haití es una isla de negros, entonces, al parecer, la cultura de allí es más próxima a nuestras culturas. Por eso Olivier ha visto y dicho, “¿por qué no adaptar esta obra?” Nosotros queremos dar nuestra parte, nuestra realidad.

ER: ¿En dónde se va a representar esto, aquí en el ICED o en el centro cultural español?

RSB: Bueno, pues por el momento, aunque nosotros de Bocamandja somos del Centro, y aunque por el momento el CCE no quiere colaborar, yo creo que al final se va a unir al proyecto. Y creo que aunque no colaboren, al menos podremos hacer una representación allí. Y aquí también. Y se tiene pensado hacer la prueba en el territorio nacional e internacional.

PT: Sí, es un gran proyecto. Así que si marcha bien....

RSB: También está el proyecto de Orígenes que tenemos actores individuales, con “L’Om Imprebis”, que es una compañía española de Valencia y que habitualmente colabora más con el Centro Cultural Español de Bata. Tenían los de L’Om Imprebis programado hacer un grupo, una compañía de teatro de Guinea para presentar una obra y llevarla en el futuro. El plan era dar una formación, y segundo, el instruir en cómo afinar, hacer un espectáculo, llevarlo a los diferentes puntos del país y del extranjero si es posible. Y notificaron de eso al Centro Cultural Español. Sabes que un actor de Guinea Ecuatorial no puede costear el viaje para irse a Bata y hacer un casting. No hay ningún actor aquí que pueda hacer eso. Estamos hablando de un costo de viaje de 90,000 francos CFAs ida y vuelta. Entonces notificaron de eso al CCE, que había casting para el proyecto. Como dirijo el grupo de teatro adscrito al CCE, Eloísa Vaello, la subdirectora del centro, me dijo: “¿Qué podemos hacer para que podáis participar en ese casting?” Pues bien, por ese entonces, estábamos ensayando *O Boruku*, mi obra... Entonces le dije: como tenemos *O Boruku* casi trabajado, qué tal si lo hacemos como un espectáculo, como una colaboración entre los centros españoles de Malabo y de Bata. Pues así fue como nosotros pudimos ir. Presentamos *O Boruku* y aprovechamos el dinero de dieta, de los viajes, para hacer el casting. A nosotros nos ayudaron a poder comer y nosotros nos buscamos familiares y amigos con quienes quedarnos en Bata. Y fue así la idea. Fuimos, participamos, y por suerte, eligieron a todos los actores de Bocamandja. Nos reunimos cada tres meses y en cada sesión yo intentaba hacer una obra, para que el Centro Cultural de Bata y el de Malabo pudieran costear unos gastos. Eso es lo que hemos ido haciendo hasta ahora. El proyecto tiene mucho futuro. Lo bueno de allí es la formación. Nos están formando, estamos haciendo talleres de formación. Y el espectáculo que estamos haciendo quedará muy bien.

ER: A propósito, antes de esta entrevista me comentaban ustedes que en esa compañía hay un actor guineoecuadoriano, ¿verdad?

RSB: Sí, Gorsy Edú, quien estaba también en Arena Blanca antes de irse a España. Allí vive ahora y trabaja como actor. Es uno de los pocos que ha continuado con esta carrera. Él también está con nosotros en lo del proyecto de Orígenes. Gorsy es el alma de este proyecto.

ER: Veo que hay muchos proyectos en el teatro de Guinea Ecuatorial, hay mucha energía, e intercambio de ideas.

PT: Hay ganas, las ganas, hay, pero nos damos cuenta de que no tenemos apoyo. No digo a nivel de los centros culturales, sino a nivel nacional.

RSB: Es que no somos ni españoles ni franceses. Somos guineanos y lo que queremos que vaya adelante no es la cultura española ni la francesa, sino la guineana. Y yo creo que debería haber más subvenciones por parte del Ministerio de Cultura. Nosotros no queremos cobrar al mes, pero debería haber más subvenciones.

PT: No hemos llegado a ese punto de apoyo. Por ejemplo, ahora tenemos que vamos a viajar con el grupo de teatro del ICEF, Nkobo-Fala, a Camerún. Entonces yo

me he dirigido al Director de Cultura de Guinea Ecuatorial, para que al menos pueda ver lo que tratamos de hacer. Y Boturu fue el que me dio esta idea, de escribirle y pedirle unas subvenciones. A veces dicen sí, vamos a ver... pero vemos que el tiempo llega y sobrepasa y no podemos hacer lo que quisiéramos.

RSB: Yo le he dicho que siempre hay que pedirles para que les conste que hemos estado pidiendo. Yo por ejemplo, les he pedido para ir a Colombia y a Chile, ya que nos han invitado a festivales de teatro de esos países, pero no nos han dado el apoyo. Sin embargo, consta que les hemos pedido y consta, por los reportajes que se han hecho de nuestras puestas en escena en España, que los de que hacemos teatro aquí trabajamos mucho por nuestra cultura.

III

DE LA EXCOLONIA A LA EXMETRÓPOLI: DIÁLOGO CON GORSY EDÚ (diálogo por correo electrónico, marzo a agosto de 2010)

Gorsy Edú (Ebebiyín, 1971), actor y dramaturgo. Recibe su primera formación dramática en la Escuela de Teatro y Circo de Malabo (fundada por Marcelo Ndong). Habiendo participado en diversas compañías teatrales en Guinea Ecuatorial, incluyendo Arena Blanca, se traslada a España tras obtener una beca otorgada por la Agencia de Cooperación Española para completar estudios en la Escuela de Arte Dramático de Cantabria. Desde el 2004 forma parte de la compañía de teatro valenciana L'om Imprebis. En 2009, hace su debut como dramaturgo con el estreno de El percusionista en Santander, España. Edú también ha incursionado en el mundo del cine; ha protagonizado dos películas: Querida Bamako (2007) y La Causa de Kripán (2009).

ER: ¿Cómo ha sido tu experiencia como actor guineoecuatorialiano en España?

GORSY EDÚ: Llevo catorce años en España, tiempo más que suficiente para aprender, atender y entender una sociedad. España es un país con una cultura muy rica, herencia de sus distintas civilizaciones ancestrales; pero curiosamente, la sociedad actual no refleja un mestizaje establecido como puede ser el caso de Francia, Holanda o Inglaterra. Lo que te quiero decir es que los actores inmigrantes nos encontramos con la dificultad de encontrar papeles con nuestro perfil; cosa que allí en los Estados Unidos, creo que está superado. En mi caso particular, te puedo decir que cuando llegué, sabía que no iba ser fácil, pero me propuse el reto de trabajar duro para no defraudar a los que confiaron en mí concediéndome la beca. Ha sido y sigue siendo un tanto difícil para nosotros. Pero también te tengo que decir que la fortuna a veces me ha acompañado, en parte, fruto de mi esfuerzo y sacrificio, cuando un director ha confiado en mí y he interpretado personajes que nada tienen que ver con mi perfil. Un claro ejemplo fue en el año 2006, cuando la compañía teatral española L'om Imprebis produjo el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Santiago Sánchez, el director, me ofreció el papel del

capitán Centellas; recuerdo que en la rueda de prensa antes del estreno, en más de un periodista se despertó la curiosidad del por qué el personaje del capitán Centellas iba ser interpretado por un actor de color (es la forma “políticamente correcta” de decir negro je,je,je). La respuesta de mi director fue: “yo confío en mi compañía, en mi equipo; si cuando termine la función el público me hace esa pregunta, será porque mi actor no ha hecho bien su trabajo”. Tuvimos una gira de un año y medio. Por fortuna, nunca me ha faltado trabajo; por la sencilla razón de practicar lo que llamo “la espera activa”, que consiste en no parar de aprender cosas diferentes. En esta profesión, la polivalencia es un tesoro.

ER: Además de ser un actor que se va abriendo camino en los escenarios y foros europeos, sigues en contacto intenso con la labor dramática en tu país. Hablo principalmente de Orígenes. ¿Podrías platicarme un poco de tu vínculo con ese proyecto?

GE: El vínculo que tengo con ese proyecto tiene dos vertientes: uno emocional y otro profesional. La parte emocional es mi ilusión de lanzar el teatro guineano más allá de nuestras fronteras. Es un sueño que espero se cumpla. La parte profesional es que trabajo en la compañía L’Om Imprebis. Su director, Santiago Sánchez (a quien ya he mencionado antes) es un hombre enamorado de África y en concreto de Guinea. Antes de conocerle, él ya tenía relaciones con D. Enrique León, antiguo director del Centro Cultural Español de Bata con el que tuvo varias propuestas escénicas; tales como el montaje de *La mujer invisible*. Bueno, no quiero extenderme con toda la historia; sólo decir que mi incorporación en la compañía dio un nuevo impulso a esta relación.

En el 2006, Santiago Sánchez me propuso realizar una propuesta teatral en Guinea, que consistió en ir a los pueblos y tener un encuentro improvisado con los lugareños con cuentos y música en un ambiente de total intercambio cultural. La experiencia de aquel encuentro nos dio una idea para iniciar un proyecto teatral experimental que llamaríamos Orígenes. El objetivo es formar de manera continuada a los actores, ya que hasta ahora, en Guinea la formación actoral se limitaba a cursillos de teatro esporádicos. Es un proyecto que está en la fase experimental y su proyección es a nivel internacional, ya que podrá desarrollarse en otros países hispanoparlantes. Hemos elegido Guinea para esta experiencia piloto y el tema seleccionado es la tradición de las cinco etnias que componen mi lindo país.

ER: ¿Cómo se ha financiado Orígenes durante estos años?

GE: Es una iniciativa de C.I.T.A. (Centro Internacional de Teatro Actual) en colaboración con Casa África, la AECID (Agencia Española de Cooperación y Desarrollo) a través de los Centros Culturales Españoles de Bata y Malabo; con la coproducción de L’Om Imprebis y Teatros de la Generalitat Valenciana. Realmente para Guinea, la finalidad de este proyecto es crear una Compañía Nacional de Teatro que sirva de centro de formación continua. Pronto contaremos con la colaboración del Ministerio de Información, Turismo y Cultura de Guinea Ecuatorial.

ER: Orígenes es un proyecto con el que mantienes vivos los lazos con tus colegas en Guinea. Sin embargo, también promueves la cultura guineana y africana en general, en España. En tu obra *El percusionista*, por ejemplo, trabajas el tema de la transmisión del conocimiento y su relación con la música y la oralidad, pero también hablas de experiencias de africanos inmigrantes.

GE: Te voy decir que la razón principal por la que escribí la obra *El percusionista*, fue mi deseo y las tremendas ganas que tengo de dar a conocer Guinea y su teatro. De hecho, estoy ahora mismo viendo la posibilidad de realizar una gira por los Centros Culturales Españoles de América Latina. Ya tengo el sí de Paraguay y las ciudades Argentinas como Córdoba, Rosario y Buenos Aires. Me queda proponerlo a los demás centros. Sería un sueño cumplido para mí el poder compartir una semillita de mi cultura con mis hermanos del otro lado del atlántico.

ER: El teatro de Guinea Ecuatorial, parece ser, está retomando un impulso y comienza a ser más apreciado. ¿Estarías de acuerdo con este comentario, con base a tu experiencia pasada y presente?

GE: Nuestras manifestaciones artísticas tradicionales están plagadas de elementos y recursos de una inmensa teatralidad. Pero en Guinea creo que no ha tenido mucha relevancia el propio hecho del teatro como tal. Te tengo que decir que es mi visión del pasado, y que es una opinión personal, no quiere decir que tenga razón.

En cuanto al presente, el teatro en escena en Guinea, está surgiendo gracias al esfuerzo de los jóvenes talentos que están, como quien dice, remando contra viento y marea para darse a conocer y crear su identidad como artistas. Lo cual supone soportar críticas y a veces humillaciones por parte de algún sector de la sociedad, que desde el desconocimiento del tema, no valoran la difícil tarea de dichos jóvenes. Te lo digo así, porque algunos chicos, con seria vocación teatral, se han visto con problemas familiares, porque ellos no acaban de ver en el teatro una profesión con futuro en un país como Guinea, en vías de desarrollo. Muchos de ellos acaban dedicándose, con cierta lógica, a otras tareas. Pero otros, a los que hay que admirar, hacen posible que tú y yo estemos ahora mismo hablando del teatro en Guinea.