

# UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació  
Departament de Filologia Espanyola



## LORCA CRIOLLO: EL TEATRO EMERGENTE CABOVERDIANO

### Tesis Doctoral

Presentada por: Mercedes Hernández Marqués

Dirigida por: Dr. D. Antonio Tordera Sáez

Valencia, 2012



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	9
1. Presentación: objetivos y contextualización de las islas de Cabo Verde .....	11
1.1. De Valencia a Cabo Verde: itinerario de una investigación .....	11
1.2. Objetivos y estructura del trabajo .....	12
1.3. Breve contextualización geográfica, social y teatral de Cabo Verde.....	18
<b>PRIMERA PARTE: CABO VERDE: UNA MINA DE TEATRALIDAD</b>	
<i>Capítulo 1. CABO VERDE: UN CRISOL DE CULTURAS</i> .....	31
1.1. Entre África y Europa: sobre el mestizaje biológico.....	31
1.2. De <i>melting pot</i> al nacimiento de una cultura criolla.....	39
1.3. <i>Mi ma bô</i> : el principio de alteridad en la identidad cultural caboverdiana.....	47
1.4. El criollo caboverdiano.....	55
<i>Capítulo 2. TRADICIONES Y RITUALES: las bases de la teatralidad criolla</i> .....	67
2.1. Una historia literaria entre ritmos y leyendas .....	67
2.2. Los tránsitos vitales: nacimiento, boda y muerte .....	77
<i>Capítulo 3. TEATRO DE CABO VERDE</i> .....	85
3.1. Antropología teatral: Tabanka, Santaninhas y Kolá San Jon .....	85
3.1.1. La tradición Nagô –Gegé .....	85
3.1.2. La Tabanka .....	91
3.1.3. Santaninhas y Conakri .....	108
3.1.4. El kolá San Jon .....	110
3.2. El teatro a través de la historia de Cabo Verde.....	113
3.2.1. Antes de la Independencia de Cabo Verde .....	113
3.2.2. Espacios teatrales del pasado .....	119
3.2.3. Teatro Radiofónico.....	124

3.2.4. Por una Independencia Escénica.....	126
3.2.4.1. Korda Kaoberdi: Africanizando en Santiago .....	130
3.2.4.2. Tres grupos pioneros: JAAC, TERM y OTACA.....	142
3.2.4.3. Sao Vicente: las bases del cosmopolitismo .....	145
3.2.4.4. Popularizando en Santo Antao .....	151
3.2.5. ¿Quién y dónde se hace teatro en Cabo Verde? .....	154

## SEGUNDA PARTE: JOÃO BRANCO Y LA CRIOLLIZACIÓN ESCÉNICA

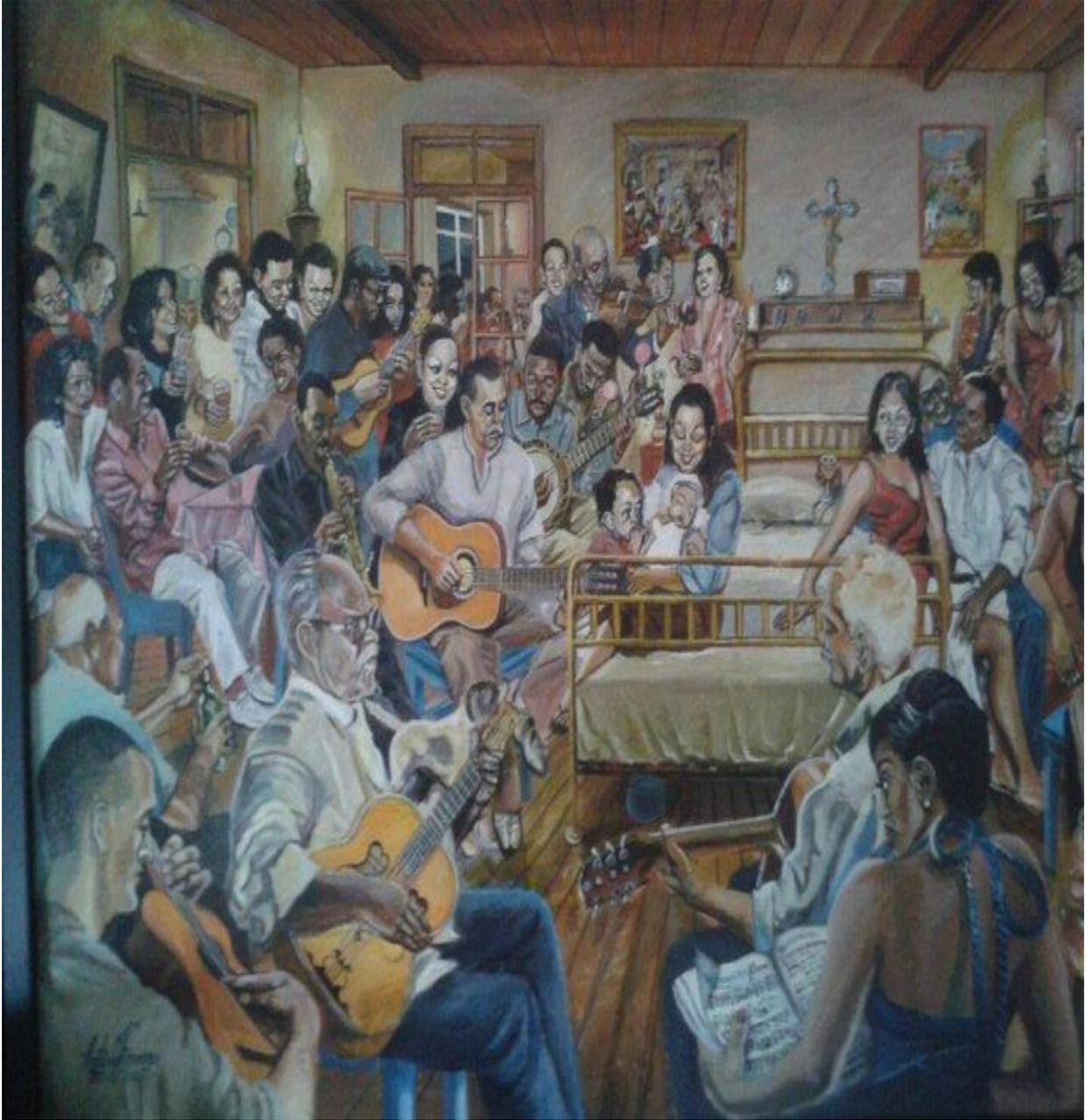
<b>Capítulo 4. EL NACIMIENTO DE UN TEATRO CRIOLLO .....</b>	<b>159</b>
4.1. Del Mundo a Mindelo .....	159
4.2. Una aproximación al concepto de <i>criollización</i> escénica.....	169
4.2.1. La <i>criollización</i> social .....	169
4.2.2. La <i>criollización</i> escénica como contrato de influencias .....	170
4.2.3. La <i>criollización</i> escénica como proceso colectivo .....	175
4.2.4. En Busca del Mito Perdido .....	178
4.3. El poder de la globalización en las <i>criollizaciones</i> .....	191
<b>Capítulo 5. EJES ESTRUCTURANTES DE LA CRIOLLIZACIÓN ESCÉNICA .....</b>	<b>202</b>
5.1. Emigración <i>versus</i> Inmigración .....	202
5.2. Lluvia <i>versus</i> Sequía .....	208
5.3. África <i>versus</i> Europa.....	211
5.4. Criollo <i>versus</i> Portugués.....	215
<b>Capítulo 6. EJEMPLOS DE CRIOLLIZACIÓN NO LORQUIANA.....</b>	<b>218</b>
6.1. De <i>Esperando a Godot</i> a <i>À Espera da Chuva</i> .....	218
6.2. <i>Romeu e Julieta</i> y <i>Rei Lear: Nhô Rei já bá cabeça</i> .....	225
6.3. Del <i>Auto de la India</i> al <i>Auto de Holanda</i> .....	230

## TERCERA PARTE: LORCA CRIOLLO: 1997 Y 2011

<b>Capítulo 7. LORCA CRIOLLO: PROBLEMAS Y SOLUCIONES .....</b>	<b>237</b>
--	------------

7.1. Metodología, propósitos y controversias .....	237
7.1.1. Lorca: entre el prestigio y la gestión identitaria .....	240
7.1.2. Lorca y la lusofonía: la globalización del festival Mindelact .....	242
7.1.3. Las controversias de un Lorca criollo .....	245
7.2. La universalidad del texto lorquiano.....	249
7.3. <i>Leva'm pa kes banda di mar</i> : la traducción lingüística al criollo.....	257
7.3.1. Morfosintaxis .....	262
7.3.2. Traducción semántica y lexical.....	262
7.3.2.1. <i>A Casa de Nha Bernarda</i> .....	262
7.3.2.2. <i>Bodas de Sangue</i> .....	265
7.4. <i>A Casa de Nha Bernarda</i> (1997).....	269
7.4.1. La cronología de mi trabajo .....	269
7.4.2. La puesta en escena en un país isleño-marítimo .....	270
7.4.2.1. Drama de mujeres en las islas de Cabo Verde .....	270
7.4.2.2. <i>Criollización</i> del espacio y tiempo dramáticos .....	274
7.4.2.3. Personajes—Actores/Actrices .....	277
7.4.2.4. Vestuario.....	278
7.4.2.5. Folclore y sonoridades del Lorca criollo .....	278
7.4.3. Rasgos temáticos de la adaptación de <i>La Casa de Bernarda Alba</i> .....	284
7.4.3.1. La mujer criolla .....	284
7.4.3.2. La emigración.....	287
7.4.3.3. La superstición .....	291
7.5. <i>Bodas de Sangue</i> (2011) .....	293
7.5.1. La cronología de mi trabajo .....	293
7.5.2. La puesta en escena en un país isleño-marítimo .....	295
7.5.2.1. Una tragedia en tres actos y una isla .....	295
7.5.2.2. <i>Criollización</i> del espacio y tiempo dramáticos .....	296
7.5.2.3. Folclore y sonoridades del Lorca criollo .....	305

7.5.2.4. Personajes— Actores/Actrices .....	320
7.5.2.5. Vestuario e iluminación .....	321
7.5.3. Rasgos temáticos de la adaptación de <i>Bodas de Sangre</i> .....	323
7.5.3.1. Sexualidad e infidelidad en el universo criollo .....	323
<b>Capítulo 8. LA RECEPCIÓN DE LORCA EN CABO VERDE</b> .....	328
8.1. Metodología de análisis .....	328
8.2. El porqué de la risa en el Lorca criollo .....	332
8.3. Resultados .....	338
<b>CONCLUSIONES</b> .....	343
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	353
<b>WEBGRAFÍA</b> .....	372
<b>DVD: Fragmentos de los espectáculos analizados</b> .....	376
<b>ANEXO 1:</b> Relación de los grupos de teatro más importantes del archipiélago. ....	378
<b>ANEXO 2:</b> Relación de los dramaturgos caboverdianos.....	384
<b>ANEXO 3:</b> Espacios donde tienen lugar espectáculos teatrales.....	388
<b>ANEXO 4:</b> Praça Nova y Porto Grande de Mindelo .....	394
<b>ANEXO 5:</b> Carteles de <i>A Casa de Nha Bernarda</i> y <i>Bodas de Sangre</i> .....	395
<b>ANEXO 6:</b> Fotografías de la adaptación de <i>La Casa de Bernarda Alba</i> en 2007 .....	399
<b>ANEXO 7:</b> Fotografías de la adaptación de <i>La Casa de Bernarda Alba</i> en 1997 .....	406
<b>ANEXO 8:</b> Fotografías de <i>Bodas de Sangre</i> , Mindelo, 2011 .....	408
<b>ANEXO 9:</b> Figurines para <i>Bodas de Sangre</i> , diseñados por Bid Lima .....	422
<b>ANEXO 10:</b> Dibujos para la escenografía de <i>Bodas de Sangre</i> , 2011 .....	428
<b>ANEXO 11:</b> Artículos de prensa sobre el estreno de <i>Bodas de Sangre</i> , 2011 .....	430



*O Guarda-Cabeça*, António Firmino (2003)



# INTRODUCCIÓN



## 1. Presentación: objetivos y contextualización de las islas de Cabo Verde

### 1.1. De Valencia a Cabo Verde: itinerario de una investigación

*Sô Deus sabê nh'agonia/Na bô ausencia/Qui ta tortura'-me, tortura'-me/Qui ta tortura' nha alma intera. (Tortura. Cesária Évora)*

Mi primer contacto con Cabo Verde tuvo lugar en Lisboa en 1996 y puedo afirmar que mi vida, de 19 años, cambió en ese momento. Si me preguntan por qué o cuál fue el motivo principal, no sabría responderles. Todavía hoy, yo misma me lo pregunto. A la única conclusión a la que he llegado es que fue como entrar en una espiral, en un laberinto, en un escenario donde inevitablemente debía representar un personaje: mi otro yo africano, y del que poco a poco me he ido desprendiendo (o asimilando) con la concreción de este trabajo.

En diciembre de 2004, pisé por primera vez Cabo Verde, aunque emocionalmente hacía años que allí estaba. Poco tiempo después, tras sentirme sin fuerzas para continuar estudiando la dramaturgia de Almada Negreiros (tema de mi trabajo del DEA), apareció en mi vida Antonio Tordera, quien me descubrió una manera más humana de realizar una tesis doctoral. Un día en su despacho, me preguntó qué era lo que realmente me apasionaba en la vida, a lo que respondí, condicionada ya por la lejanía e incompreensión de ese mi otro yo: Cabo Verde, en un intento de cerrar heridas.

Así pues, decidí tomar tierra y adentrarme en el archipiélago caboverdiano. Me llegaron noticias del trabajo que Joao Branco desarrolla en Mindelo con motivo del festival Mindelact y decidí “curarme”, a través del teatro. Sin embargo, cuanto más me adentraba en Cabo Verde, más incompleta o frágil me sentía, necesitaba, también, reconciliarme con mi yo europeo. Para lo que vi la oportunidad perfecta, cuando en una de las cartas/e-mails de Joao Branco me hizo referencia a sus montajes de Lorca. En ese

momento supe que lo había encontrado: que mi yo africano podía reconciliarse con mi yo europeo<sup>1</sup> aunque solo fuera en el registro escrito de una tesis doctoral.

Hace dos años, solicité una licencia laboral para trasladarme a Lisboa con una beca de investigación teatral de la Fundación Calouste Gulbenkian y donde por fin coincidí en persona con J. Branco, quien me proporcionó las grabaciones de los espectáculos que formaban parte de su proyecto escénico desarrollado en Cabo Verde: las *criollizaciones*<sup>2</sup>. Como consecuencia de este encuentro, Branco me invitó a participar en el montaje de *Bodas de Sangre* que tendría lugar en el festival Mindelact, en septiembre de 2011, en Cabo Verde. Este viaje fue una experiencia única que me ayudó en dos aspectos: por un lado, a vivir en primera persona el proceso de *criollización* escénica que venía estudiando y por otro, a enfrentarme a mis “yos”, con más años y más “cicatrizada”.

## 1.2. Objetivos y estructura del trabajo

El punto de partida de este trabajo es una inquietud personal que me acompaña desde hace años: contribuir a un mejor conocimiento de la realidad escénica en Cabo Verde. Pretendemos, pues, definir las características de su evolución, los elementos de su influencia y su dimensión desde la llegada de los portugueses a las islas hasta la actualidad; centrándonos en el análisis de aquellos aspectos que designamos “ejes estructurantes” de la dramaturgia actual caboverdiana y que serán abordados a través del trabajo del director teatral Joao Branco y de sus adaptaciones de textos lorquianos.

El camino ha sido difícil por varios motivos. En primer lugar, por la lejanía del objeto de estudio, factor que ha retrasado mucho la concreción de este proyecto; en segundo lugar, por la falta de documentación bibliográfica debido a la realidad socioeconómica del país y; en tercer y último lugar, por un vaivén emocional en el que nos cuestionábamos abandonar o continuar con este proyecto que más que fines académicos preconizaba un fuerte acento “voluntarista”.

---

<sup>1</sup> Sirva de apunte que mi familia paterna proviene del campo de Nijar.

<sup>2</sup> Término acuñado por Joao Branco para definir las adaptaciones de textos clásicos dramáticos al contexto sociocultural caboverdiano.

Nuestro objetivo final es el análisis de las *criollizaciones* de *La Casa de Bernarda Alba* y de *Bodas de Sangre*<sup>3</sup>, realizadas en Cabo Verde y que, como veremos, aunque forman parte de la práctica teatral poscolonial, responden más a la necesidad de consolidar la identidad cultural caboverdiana que a un *canonical counter-discourse*<sup>4</sup> (Gilbert/Tompkins: 1996:15). A pesar de que el objetivo central de nuestro estudio sea el hecho teatral en Cabo Verde, se ha revelado necesario un análisis sociocultural del archipiélago para poder entender las nuevas estéticas que hoy en día dinamizan el panorama escénico del país. El ejemplo más claro es el trabajo de Joao Branco con el Grupo de Teatro Centro Cultural Português do Mindelo (GTCCPM). En este sentido, encontramos dramaturgias que dan prioridad a la identidad cultural que se negocia en la práctica teatral de las *criollizaciones*, pues, el modo de asumir e interpretar estos fenómenos dramáticos depende esencialmente de la cuestión de la identidad en su expresión cultural; lo que nos ha obligado, a lo largo del trabajo, a referirnos constantemente al proceso histórico y social para argumentar nuestra defensa.

El análisis del pasado de determinada sociedad se realiza a través de documentación histórica. Sin embargo, dada la escasez de documentos escritos, la historia de gran parte de las sociedades africanas tiene que ser elaborada a partir de la observación de su cotidianidad. La mayoría de la documentación escrita sobre Cabo Verde, se redactó a partir de una visión colonialista y es aquí donde se complica el estudio de las verdaderas bases socioculturales de la sociedad caboverdiana.

Así pues, hablar de la producción teatral en Cabo Verde se nos plantea como una tarea ardua y difícil por lo que conlleva la distancia física y cultural a la que nos enfrentamos. El novelista caboverdiano Germano Almeida dice:

*O isolamento em que vivemos ao longo dos séculos teve a vantagem de fazer com que Cabo Verde funcionasse como uma espécie de laboratório onde diversas raças e culturas se viram em forçado e estreito contacto e na maioria do tempo irmanadas pelas grandes tragédias que eram as secas que assolavam as ilhas, mas acabando por surgir desse*

---

<sup>3</sup> Es importante tener en cuenta que esta tesis no analiza el teatro de Lorca sino las adaptaciones de textos lorquianos a la realidad sociocultural caboverdiana.

<sup>4</sup> Término acuñado por Helen Gilbert y Joanne Tompkins para definir las adaptaciones teatrales poscoloniales que en África y América se realizan, como proceso subversivo y político de deconstrucción del canon occidental.

*convívio essa particular forma de estar e de ver o mundo a que chamamos caboverdianidade, também não podemos negar que esse mesmo isolamento é igualmente responsável por não poucas perniciosas formas de encarar a vida a que acabámos alcandorando como apanágio do ilhéu, quando na verdade não são mais que a auto-suficiência de quem eternamente vive com os olhos no próprio umbigo* (Almeida *apud* Branco, 2003:166)<sup>5</sup>.

Germano de Almeida defendía que esa ausencia de contacto con el exterior, o lo que él mismo llama *essa infelicidade de não termos que nos comparar e muito menos concorrer*<sup>6</sup> (Almeida *apud* Branco, 2003: 166) tenía la desventaja de hacerles continuar encerrados en esa *torre de bazofia nacional* que al final *é uma das principais responsáveis por atrasos a muitos e diversos níveis que recusamos reconhecer simplesmente porque isso fere o nosso incomensurável orgulho*<sup>7</sup> (Almeida *apud* Branco, 2003: 166).

Cabo Verde, con sus ritos y ritmos, aprendió a esconder su identidad en beneficio de culturas extranjeras y conceptos colonialistas a golpe de látigo y lágrimas. Generaciones y generaciones acalladas que empezaron a ser escuchadas tras cinco siglos de silencio impuesto. Al pensar en teatro caboverdiano debemos tener en cuenta todo el proceso histórico de África y que el teatro africano tiene un origen mimético, mágico-religioso que ha evolucionado en varias formas autóctonas. Aunque durante muchos años, especialmente aquellos en que dominaban regímenes totalitarios, se defendía la ausencia de teatro africano, afortunadamente, hoy en día sabemos que el concepto de teatro de caja italiana no se corresponde con la práctica teatral universal. El problema se plantea de la siguiente forma: ¿Será para las comunidades africanas, que han visto reprimida su expresión “identitaria”, fácil distinguir la reivindicación de ciertas formas

---

<sup>5</sup> Dado que la mayoría de la bibliografía está en portugués y en criollo caboverdiano, a lo largo del trabajo hemos optado por colocar la traducción al español de las citas en nota a pie de página. Las citas en inglés, sin embargo, se mantienen en su lengua original.

Traducción: El aislamiento en el que hemos vivido a lo largo de los siglos tuvo la ventaja de hacer que Cabo Verde funcionase como una especie de laboratorio donde diferentes razas y culturas se encontraron en forzado y estrecho contacto y, durante la mayor parte del tiempo, hermanadas por las grandes tragedias que eran las sequías que asolaban las islas, pero acabando por crear, con esa convivencia, una particular forma de estar y de ver el mundo a la que llamamos *caboverdianidad*, tampoco podemos negar que ese mismo aislamiento es el responsable de no pocas perniciosas formas de encarar la vida que, al final, hemos acabado por acoger como atributo del isleño, cuando, en realidad, no es más que la autosuficiencia de quien eternamente vive con los ojos en el propio ombligo.

<sup>6</sup> Esa desgracia de no tener con quien compararnos y mucho menos competir.

<sup>7</sup> Es una de las principales responsables por los atrasos en muchos y diferentes niveles que rechazamos reconocer porque eso hiere nuestro inconmensurable orgullo.

teatrales. Ellos que sobreviven en una eterna dualidad entre lo comercial-elitista, el *otro*, lo europeo, lo entendible universalmente; y lo autóctono, el *yo* y la palabra dicha en lengua nacional?

Todos comparten el hecho teatral porque les habla de lo cotidiano, de su identidad y de su lucha interna. Y es este teatro el que consigue transmitir y consolidar la comunidad como tal. Los múltiples aspectos de la práctica teatral caboverdiana (dramaturgias, actores, público, etc.) forman una totalidad viva, ya que ponen en movimiento a la sociedad y las instituciones en que ella se representa.

Sin duda alguna, esta idea nos permite establecer una conexión entre la estética y la actividad social, la creación artística y la existencia colectiva. Determinadas sociedades sólo tienen existencia en estas dramatizaciones míticas, como por ejemplo ocurre en la recreación de África por los esclavos negros de América que tiene lugar en el Candomblé, culto brasileño mantenido por los descendientes de los esclavos sudaneses Gêgê -Nagôs o en las representaciones de la Tabanka caboverdiana, como veremos más adelante.

Podríamos decir que la sociedad caboverdiana recurre al teatro, cada vez que quiere afirmar su existencia. La práctica teatral es por encima de todo, un acto de creación colectiva de la historia y, en este sentido, el teatro se presenta como un poderoso y auténtico instrumento de toma de conciencia y promoción sociocultural. Su esencia posibilita una relación dialéctica con el público y la transformación de la realidad que muestra. Por otro lado, siendo un denunciador de injusticias, se presenta como una respuesta política a los problemas sociales y humanos.

A lo largo de este trabajo hemos intentado responder a varias preguntas que surgían desde el inicio de esta investigación: cómo se hace teatro en Cabo Verde; quién lo hace y en qué condiciones; en qué medida el caboverdiano se asume en la creación dramática; cómo se traduce la identidad caboverdiana en el teatro de hoy en día; y en último lugar, cómo las adaptaciones de los textos dramáticos de García Lorca actualizan la *caboverdianidad*.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Identidad cultural caboverdiana. Concepto acuñado por el grupo literario *Claridade* en los años 30 del siglo XX.

Tanto el “trabajo de campo” como la redacción han sido realizados entre Valencia, Lisboa y Mindelo (Cabo Verde), haciéndose imprescindible la ayuda de Antonio Tordera, en Valencia; João Branco, Helena Serôdio, António Firmino, Veladimir Cruz, Francisco Fragoso y Micaela Barbosa, en Lisboa y en Cabo Verde, durante nuestras estancias en 2004, 2008, 2009, 2010 y 2011. En esta aventura se hizo necesario aprender la lengua nacional de Cabo Verde, no sólo respondiendo a un deseo personal, sino a una necesidad de análisis de textos y espectáculos.

La ausencia de bibliografía sobre las adaptaciones de Lorca en Cabo Verde nos ha obligado a analizar y lanzar hipótesis, siempre justificadas y apoyadas por una gran cantidad de citas (a veces, excesivas) del director artístico J. Branco. La creación del repertorio documental se complicaba cada vez más con la aparición, en nuestros viajes a Lisboa y a Mindelo, de recortes de prensa, testimonios orales y materiales audiovisuales. A partir de todo ello, teníamos imperiosamente, que realizar un trabajo antropológico, que no siendo nuestro objetivo, se hacía cada vez más “adictivo”. De este proceso académico y personal extrajimos conclusiones sobre la presencia de un Lorca criollo en los escenarios caboverdianos, su éxito y la memoria colectiva que generaba.

El trabajo que ahora presentamos, se divide en tres grandes partes en las que se abordan presupuestos temáticos necesarios para una progresiva y necesaria aproximación al objetivo final: el análisis de las adaptaciones de Lorca en Cabo Verde. Para ello, lo acompañamos de un DVD con algunos fragmentos de los espectáculos que analizamos, sobre todo en lo que respecta a los momentos musicales; así como un gran número de anexos que van desde un inventario de grupos teatrales y dramaturgos nacionales, hasta registros fotográficos de los espectáculos, pasando por los espacios donde se hace teatro en el archipiélago.

En la Primera Parte, el lector se acerca a la discusión sobre el concepto de *caboverdianidad*; es decir, como la identidad caboverdiana, a pesar de las diferencias que encontramos de una isla a otra, responde a la dualidad/ambigüedad/desequilibrio entre ser africano y ser europeo. En un segundo capítulo de esta la Primera Parte, se analiza el encuentro del hecho teatral con las diferentes tradiciones y rituales que siguen actuando como catalizadores culturales en todas las islas y que servirán más adelante para entender

cómo los rituales de muerte y boda están presentes en las dos *criollizaciones* de Lorca. Para acabar esta Primera Parte, analizamos cronológicamente la historia del teatro en Cabo Verde, antes y después de la independencia de Portugal, haciendo hincapié en varias formas parateatrales (*batuque, tabanka, santaninhas, kolá San Jon*) que siguen vigentes en el archipiélago y, que, novedosamente, relacionamos con la práctica teatral de las *criollizaciones*, entendida esta como práctica ritualista con la que, de alguna forma, se rescata la identidad cultural caboverdiana, conciliando el sustrato africano y europeo.

La Segunda Parte del trabajo, se centra, ya, en el análisis de las dramaturgias llevadas a cabo, en Mindelo (como prototipo de ciudad portuaria y su contribución, como tal, al hecho teatral) por el director Joao Branco y bajo la denominación de “*criollizaciones escénicas*”. Se pretende, aquí, desvelar el propósito y el proceso de creación de este tipo de dramaturgias, analizando los binomios conceptuales que las conforman (emigración/inmigración; sequía/lluvia; Europa/África y criollo/portugués), así como su contribución a la revitalización de la identidad nacional. En esta Segunda Parte, también, analizamos el proceso de creación de tres *criollizaciones* no lorquianas como son *Esperando a Godot*, que se convierte en *À Espera da Chuva*; *Romeu e Julieta*; *Rei Lear* y *Auto de la India*, que pasa a ser *Auto de Holanda*. Tres ejemplos con los que justificamos la importancia que la lluvia, el amor y la emigración tienen en la *caboverdianidad*.

En la Tercera Parte analizamos exclusivamente la funcionalidad de las adaptaciones de la *Casa de Bernarda Alba* y de *Bodas de Sangre* de García Lorca, realizadas en Mindelo en 1997 y 2011, respectivamente. Un análisis que nos ayuda a argumentar y justificar la idea de la que partíamos en este trabajo: cómo las *criollizaciones* de los textos lorquianos prestan servicio a una agenda nacionalista, siendo un vehículo de diálogo cultural con el que se reactualiza la identidad caboverdiana y se reconcilia con el *otro*.

El interés por la cultura caboverdiana responde a una necesidad personal de contribuir a su conocimiento internacional y aquí presentamos nuestra pequeña aportación a ese archipiélago que desde hace años nos acompaña en nuestro devenir vital. Esperamos que sirva, por lo menos, para despertar la curiosidad sobre el teatro que se hace en Cabo Verde así como escuchar la voz de África y homenajear a todos aquellos que, a través del teatro, reivindican una “justicia histórica” que tarda más de seis siglos en

llegar. En un contexto vital totalmente diferente a lo establecido por los cánones occidentales, África en toda su dimensión, y en particular, el teatro caboverdiano se nos presenta como un arma cultural que reivindica los conceptos más atávicos de una comunidad perseguida, humillada y olvidada por todos los que crecimos bajo el prisma de una educación eurocentrista.

### 1.3. Breve contextualización geográfica, social y teatral de Cabo Verde

Las diez islas que componen el archipiélago de Cabo Verde, con una superficie total de aproximadamente 4.000 Km<sup>2</sup> y una población de medio millón de habitantes, constituyen un caso especial de mestizaje biológico, lingüístico y cultural. Cabo Verde es uno de los países más estables del continente africano, es el país de la *morna* y del *grogue*<sup>9</sup>; situado, aproximadamente, a 500 km de la costa de Senegal está compuesto por diez islas divididas en dos grupos: islas de Sotavento (Santiago, Fogo, Brava y Maio) y Barlavento (Santo Antao<sup>10</sup>, Sao Vicente, Santa Lucia, San Nicolau, Sal y Boavista). Históricamente asolado por la sequía, el hambre y por la emigración a Europa y América no impidió que Cabo Verde destacase desde el punto de vista literario y cultural dentro del conjunto de los países africanos.

---

<sup>9</sup> La *morna* es, por excelencia, la música tradicional del país cuya embajadora más internacional era Cesária Évora. Tradicionalmente tocada con instrumentos acústicos (guitarra, violín y *cavaquinho*), refleja la realidad insular del pueblo caboverdiano: el romanticismo amoroso y el amor a la tierra provocado por la emigración forzada. Este género musical es un verdadero símbolo nacional. Se caracteriza por un ritmo lento, con compás binario y una estructura basada en quintas. La *morna* es casi siempre monotónica, o sea, compuesta sólo en una tonalidad. En cuanto a su origen, podemos decir que surgió en el siglo XVIII en la isla de Boa Vista y que probablemente provenga de la mezcla del *lundum* de Angola y el *choro* caboverdiano. El origen de la palabra *morna* es incierto. Algunos estudiosos defienden el origen inglés de *to moun*, que significa lamentar o llorar a los muertos. Otros defienden el origen francés de *morne*, que es el nombre dado a las colinas en las Antillas francesas; y para la mayoría, la palabra *morna* correspondería al femenino de la palabra portuguesa *morno*, en una alusión al carácter suave y melancólico de la morna. Existen dos nombres que marcaron la historia de la morna en la primera mitad del siglo XX: Eugénio Tavares y B. Leza. Eugénio Tavares, natural de la isla de Brava, fue el poeta responsable por otorgar a la *morna* el carácter romántico que tiene hoy en día, incidiendo en temas amorosos. B. Leza hizo que la *morna* adquiriese características especiales en Sao Vicente al introducir en el llamado "medio tono brasileño". El *grogue* es la bebida nacional hecha a partir de aguardiente de caña de azúcar y consumido muy habitualmente, como demuestra el alto índice de alcoholismo en el país. Según el Instituto de Estadística de Cabo Verde, el alcoholismo supone en los últimos años la segunda causa de muerte en todo el país. El *grogue*, *grogu* o *grog* se realiza con métodos tradicionales en los llamados *trapiches*.

<sup>10</sup> A lo largo de este trabajo, mantendremos la ortografía portuguesa pero sin la tilde nasal en palabras como Santo Antao, Sao Vicente, Joao Branco, Sao Tomé, etc. Así como en los topónimos Sotavento y Barlavento.



<http://www.africa-turismo.com/mapas/cabo-verde.htm>

De la identidad cultural de las islas caboverdianas, sobresalen valores autóctonos que se combinan con ritmos y valores universales como la solidaridad, forjada en la adversidad, y la ciudadanía, reflejada en la participación de las comunidades caboverdianas emigradas por todo el mundo. Las raíces de Cabo Verde se pierden en costumbres ancestrales, provenientes de dos áreas culturales -la africana y la europea. Los diferentes pueblos, eventualmente ya aculturados<sup>11</sup> participaron en la formación de la sociedad proporcionando características biológicas, psicológicas y culturales. De esta mezcla surgirían aspectos sociales nuevos, esencialmente pautados por el sincretismo de la influencia negra y la influencia blanca europea. Sin embargo, el sincretismo religioso, o mejor dicho, mágico-religioso, el que se presenta como un denominador común en toda la cultura caboverdiana. Se recurre de igual modo a Dios y al Diablo, a los santos y a los amuletos, a la religión y la magia.

Por las atroces adversidades que sufrieron los isleños (opresión, sequías, la emigración, el hambre, etc. y sobre todo, por el sentimiento evasivo, fruto de su

<sup>11</sup> Para la definición del término *vid.* (Lorena Campo, 2008:23): La aculturación es el intercambio de rasgos culturales resultante del contacto directo continuo entre grupos; así los patrones culturales originales de cada uno o de ambos grupos pueden verse alterados. Se puede dar en una situación de asimetría, pues generalmente una de las culturas involucradas tiene mayor capacidad de imponer sus patrones (...) En algunos casos, cuando se fusionan elementos de dos o más culturas o tradiciones, el proceso ha sido escrito como sincretismo (que no es una simple yuxtaposición).

condición insular) se desarrolló en el arte una cierta actitud introspectiva que les ha permitido dar rienda suelta a ese “partir, queriendo quedarse” o a “quedarse, queriendo partir”. Estos son los dos sentimientos encontrados entre los que se debate todo caboverdiano nacido en las islas. Un pueblo que acabó por no ser ni africano ni europeo y que como consecuencia de tanto sufrimiento pudo resistir mediante el mestizaje<sup>12</sup>, dando lugar a un nuevo arquetipo cultural.

A finales del siglo XIX, mientras las potencias europeas instalaban grandes plantaciones coloniales en África, la agricultura de Cabo Verde mantuvo una posición completamente marginal. Cabo Verde sólo proporcionó mano de obra en las *roças*<sup>13</sup> de Sao Tomé y Príncipe, a partir de la desastrosa hambruna de 1864.



*Residencia del Administrador De la Roça Água Izê con sus trabajadores el día de pago.*  
<http://www.klepsidra.net/klepsidra13/saotome.htm>

A lo largo de su historia, la agricultura se ha visto afectada por los frecuentes periodos de sequía y la falta de modernización en las técnicas agrícolas. Los productos de esta agricultura de secano, basada en el cultivo tradicional de maíz y alubias, se destinan principalmente al mercado interno caboverdiano. Los principales productos exportados

---

<sup>12</sup> Debemos incluir en este concepto de mestizaje a los blancos que no se cruzaron con negros ni con mulatos pero que se “mestizaron” culturalmente.

<sup>13</sup> Latifundios de Sao Tomé y Príncipe para el cultivo de cacao. La emigración de caboverdianos a este país fue habitual a lo largo de su historia como mano de obra ante la adversidad y el hambre en el archipiélago caboverdiano.

son el café, la banana y la caña de azúcar. Sin embargo, la gran mayoría de alimentos tienen que ser importados masivamente.

Hoy en día, Cabo Verde posee una economía subdesarrollada que sufre con la carencia de recursos y con un aumento considerable de la población. Los principales medios económicos son la agricultura, la riqueza marina del archipiélago, los servicios (80% del PIB) y recientemente, el turismo en algunas islas.

Respecto a la pesca, se han ido modernizando los métodos artesanales y tradicionales para aprovechar mejor los recursos. Sin embargo, la rentabilidad de la pesca exige una industrialización del pescado y una organización de mercados de los que carece. Actualmente, el turismo se ha convertido en una importante fuente económica pero todavía hace falta una mejoría en la red de carreteras, puertos y aeropuertos, así como una sólida red hotelera que atienda a las necesidades del turista.

Pero si hay algo que marca y ha marcado históricamente la economía caboverdiana es la emigración. Los emigrantes caboverdianos ubicados por todo el mundo (hay más emigrantes que caboverdianos en las islas) contribuyen en gran medida con remesas financieras significativas para su país de origen. Las sequías cíclicas generaron una gran dependencia de la tierra y de la lluvia, que cobraron un valor simbólico en el imaginario colectivo caboverdiano, así pues, el mar, tan presente en el espacio físico de las islas, adquirió una cierta ambigüedad, pues, si por un lado representa una fuente de riqueza; por otro, supone la emigración forzada hacia *terra longe*<sup>14</sup>.

Aunque la teoría más aceptada, hoy en día, es que las islas nunca habían sido habitadas, existen algunas “leyendas” que defienden o bien la existencia de una comunidad de Jalofo<sup>15</sup>, anterior a la llegada de los portugueses; o el conocimiento de las islas demostrado en diferentes escritos árabes y fenicios.

---

<sup>14</sup> *Terra longe* hace referencia a la emigración forzosa, normalmente, a Sao Tomé y Príncipe, por lo que siempre se connota de sufrimiento y añoranza por la tierra natal.

<sup>15</sup> Pueblo de África occidental, concretamente al sur del río Senegal. El primer pueblo africano con el que entraron en contacto los portugueses fue el Jalofo (Wolof).

De lo que no hay duda es que entre 1460 y 1462 portugueses y genoveses llegaron a las islas que estaban desiertas en el Océano Atlántico, a quinientos kilómetros de la costa africana. El clima sahariano y la dificultad del terreno bastante desnivelado hacían difícil la exploración de las diez islas. Santiago fue la primera isla en ser poblada en 1462 con portugueses, genoveses, algunos españoles y esclavos negros de la costa africana.<sup>16</sup> A pesar de la política de asimilación practicada por las autoridades coloniales, en el sentido de mantener la supremacía de la cultura portuguesa y la consecuente represión de las manifestaciones culturales africanas, muchas sobrevivieron y continuaron identificables en la cultura caboverdiana.

El ser humano, como sabemos, no se limita a trasladar una cultura de un medio para otro sino que al transformar un determinado ambiente y adaptarse a él, crea nuevos valores, usos, costumbres y creencias de acuerdo con la nueva sociedad que se está formando. La supervivencia de una cultura depende de eso mismo, de la capacidad de renovación, creación, simbiosis y asimilación. Así pues, nuestro análisis parte de la premisa de que la identidad caboverdiana se basa en el mestizaje y como tal, no puede reducirse a la cultura africana o a la europea, a pesar de encontrar rasgos culturales de uno y otro continente. Por esta razón, dejaremos de lado dos teorías, a nuestro modo de ver, extremistas, que defienden, por un lado, un nacionalismo africano y por otro lado, un regionalismo luso-tropical. Nos basaremos únicamente en el nacionalismo híbrido caboverdiano.

En Cabo Verde, encontramos tres palabras claves para la definición de identidad nacional: historia, lengua y tradiciones. Y son estos tres contextos sobre los que vamos a reflexionar como mecanismos identitarios que determinan la creación teatral, concretamente, las adaptaciones de los textos lorquianos que aquí analizamos.

Lo que Cabo Verde tiene de singular respecto a los otros países africanos colonizados por Portugal es el hecho de haber sido el mestizo, étnica y culturalmente hablando, el que triunfó en la sociedad colonial como sujeto de la historia del

---

<sup>16</sup> Ribeira Grande fue la primera ciudad fundada en el archipiélago, en 1462. Urbanizada a modo europeo sería la primera ciudad de los trópicos. Allí se les enseñaba a los esclavos una profesión con el fin de elevar su valor en el camino hacia Europa o América.

archipiélago. Lo que, indudablemente, provocó que los caboverdianos de origen africano, negros y mestizos, se convirtieran en los agentes de las transformaciones culturales desde el inicio. Por otro lado, merced de las condiciones de su formación histórica, la sociedad pasó de tener dos elementos, el señor y el esclavo, a una sociedad de clases constituida totalmente por negros y mestizos, que llegaban a ser considerados “blancos”, siempre que hubieran ascendido económica y socialmente. Este cambio de la consideración racial tiene su origen en los prejuicios establecidos durante el proceso de aculturación<sup>17</sup> y asimilación que sepultó, en gran medida, la herencia cultural africana.

Como consecuencia del aislamiento que sufrió el país, su naturaleza insular, la complejidad histórico-cultural y las dificultades climáticas de cada isla, se desarrollaron diferentes hábitos, tradiciones y variantes lingüísticas. La insularidad, que marcó considerablemente la identidad cultural, junto con los cinco siglos de mestizaje y de interpenetración social dio forma a la identidad cultural caboverdiana, en un proceso de interiorización en el imaginario colectivo que se proyecta en la especificidad de su cotidiano.

Cabo Verde se formó a partir de los contactos entre pueblos y culturas diferentes (tanto en la formación interna: africanos y europeos, como en las relaciones internacionales a través de los marineros<sup>18</sup>), dando lugar a una gran apertura al mundo que determinó la evolución de la cultura hacia una experiencia plural y sincrética. Cabo Verde no fue una colonia de fijación étnica europea, no tenía productos ricos que llevaran a una explotación económica intensiva y su territorio no constituye un mosaico de culturas como ocurrió en otras regiones del colonialismo africano. El abandono voluntario por parte de las autoridades, contribuyó eficazmente para la aparición de una cultura *sui generis* que se distingue del África continental, de Europa y de las culturas criollas de las Antillas. Una de sus características es la vocación universalista y la actitud cultural de apertura ante diferentes situaciones, lo que no deja de ser el resultado de estructuras

---

<sup>17</sup> De este mismo proceso de aculturación, surge a finales del XIX una elite criolla, heredera de las tradiciones y de los valores de los descendientes europeos (también *criollizados*) y que defendían el prestigio del elemento europeo dentro de la cultura caboverdiana.

<sup>18</sup> Más adelante hablaremos de la influencia de la comunidad japonesa, italiana e inglesa que tuvo la ciudad de Mindelo (Sao Vicente).

mentales provenientes de orígenes diversos y de una indecisión étnica que, como sabemos, dinamiza cualquier sociedad. Ejemplo de ello, como veremos a lo largo de este trabajo, son las *criollizaciones* escénicas que Branco desarrolla precisamente en la ciudad de Mindelo, ciudad portuaria por excelencia.

Como la mayoría de los países del tercer mundo, al salir del proceso de descolonización, intentó rescatar su identidad cultural que había sido trágicamente acallada por el impacto del colonialismo. Para Cabo Verde, sin embargo, fue más fácil, ya que no contaba con etnias y tradiciones de pueblos diferentes como ocurría en Brasil, Angola o Mozambique. En este sentido, para poder analizar la relación de la identidad caboverdiana, entendida como modalidad del propio proceso social e histórico, y su relación con las artes escénicas, debemos, antes de nada, entender por qué su proceso de aculturación fue diferente al resto de PALOP<sup>19</sup> o al de Brasil. Este último como ejemplo universal de sincretismo cultural y racial.

El pueblo caboverdiano sufrió todo un proceso de aculturación de una precultura simbiótica que venía desde el siglo XV pero que mantenía, al margen de la rigidez colonialista, una lengua propia, unos ritmos, unas creencias y prácticas que se vieron totalmente sesgadas con la represión fascista de la dictadura portuguesa. Pueblo y nación se complementan. El pueblo caboverdiano asume histriónicamente el propósito de llevar a cabo el acto de creación donde toda actividad cultural es un empeño inagotable, individual y colectivo por el que se desarrolla la conciencia, se transforma la naturaleza, se organiza la convivencia social y se interpreta la realidad. El teatro como espacio mediador entre el espectador y el mundo busca su futuro y por ello se pone al servicio de una verdadera pedagogía social. En Cabo Verde siempre existió pero es ahora cuando emerge como toma de conciencia y necesario desarrollo cultural.

Lo que es evidente es que a partir de estas determinadas circunstancias en Cabo Verde se hace teatro. Y podemos hablar de varias dramaturgias nacionales, aunque nos cueste ceder a las clasificaciones globales: el teatro claramente popular de la isla de Santo Antao; el teatro más experimental y cosmopolita de la ciudad de Sao Vicente y el teatro de las isla de Santiago más arraigado en las tradiciones culturales africanas de esa isla.

---

<sup>19</sup> Países Africanos con Lengua Oficial Portuguesa.

Podemos arriesgarnos a decir que existen varias dramaturgias nacionales que se encuentran en una fase de maduración, de descubrimiento, de crecimiento, impulsadas por una fuerza que nace del exterior, de la sociedad y que se aleja de un teatro endogámico y elitista. En realidad, la década de los noventa del siglo pasado fue decisiva para el desarrollo del teatro nacional caboverdiano, por el ambiente entusiástico de creación colectiva, de reunión de esfuerzos y de invención de nuevos espacios de intervención teatral, dando lugar al panorama teatral tal y como lo encontramos hoy en día.

En esta búsqueda surge un proyecto fundamental, y decimos fundamental porque probó que en la superación de atrasos, a primera vista irrecuperables, el sueño manda sobre la vida, la aparición de la Asociación y del festival Mindelact que ha contribuido decisivamente para que hoy se viva este momento álgido del teatro caboverdiano.

Actualmente, el teatro caboverdiano parece desarrollarse en tres direcciones: la denuncia a ese colonialismo (hecha muchas veces de manera indirecta en la interpretación de piezas históricas que restauran y revalorizan, de alguna manera, la dignidad de su identidad), el análisis del conflicto de las generaciones (emigración, raza, maternidad, alteridad) y la crítica política. Estas tres direcciones responden a la necesidad de este teatro de revelar al pueblo su verdadera identidad, de exhortarlo a reencontrarse a sí mismo, sus valores y a hacerle partícipe de su reconstrucción hacia el futuro. Pretende, al fin y al cabo, acabar con esa amnesia cultural que sufre.

Tras la independencia del archipiélago caboverdiano<sup>20</sup> se inicia una nueva etapa en el panorama teatral. Surgen varios grupos y tentativas que no se consolidan por falta de apoyo técnico y financiero. Este problema, como veremos más adelante, está directamente relacionado con que el hecho teatral en Cabo Verde viva de espaldas al texto dramático. El teatro en su concepto más efímero y único deja en segundo lugar al texto escrito por la falta de soporte financiero y por la irrelevancia de la palabra escrita. La comunicación, la emoción, la diversión, la toma de conciencia, la empatía colectiva de toda la comunidad que participa y/o asiste al espectáculo son un fin en sí mismo. Y así, el

---

<sup>20</sup> El 5 de julio de 1975 se independizó de Portugal.

texto queda relegado a una crítica teatral casi inexistente. Volver a los orígenes de la expresión teatral nos acerca a lo esencial, a lo natural y atávico pero nos aleja del plano crítico, de la conciencia teatral que crea historia dramática.

La independencia de Cabo Verde no sólo fue un fenómeno político, sino que se manifestó en todos los niveles, especialmente en el terreno cultural. La historia del teatro africano de los PALOP ha sido concebida durante años como un todo homogéneo y unificador, respondiendo a un interés político ultramarino. No obstante, no podemos olvidar que en cada país, las condiciones y las iniciativas han hecho surgir diferentes vertientes teatrales autónomas.

Cabo Verde, a diferencia de otros PALOP, no tiene heridas abiertas de una guerra como Guiné-Bissau o Angola. Otros son los problemas que golpean el archipiélago como la falta de lluvia, la aridez del terreno o la emigración. No existe un caboverdiano que no tenga un familiar en el extranjero, de hecho, la mayoría del capital que ingresa el país, proviene de la emigración. Cada uno arrastra una historia personal que se debate entre el querer salir y los lazos afectivos que le atan a la tierra natal. Tanto los que se van como lo que se quedan sufren los infortunios del “viaje”, de ese *yo* queriendo ser el *otro* y que cuando logran ese proceso de alteridad sobreviven en un orgullo nacional sustentado por las *mornas* y la lengua criolla. Su herencia histriónica se llena de *sôdade*<sup>21</sup> por ese horizonte que les hace prisioneros del mar.

La idea de tránsito de una tierra a otra y los efectos de la emigración sobre la vida familiar están constantemente presentes. Existe una lucha permanente entre la tierra (pobreza, sequía, identidad) y el mar (viaje, esperanza). Un enfrentamiento acompañado paradójicamente por una predisposición alegre de sus habitantes y una melancolía por los que se fueron y por los que nunca se irán. Y es en el teatro donde se les permite esa catarsis colectiva frente a una problemática común, donde se reinventan como comunidad y donde se sienten partícipes de una identidad resucitada, la *caboverdianidad*.

---

<sup>21</sup> Del portugués *saudade*, una palabra que, aún de difícil traducción a otras lenguas, se acerca a la definición de añoranza o a melancolía.

Los estudios sobre poscolonialismo<sup>22</sup>, sobre todo en la tradición anglosajona, todavía discuten el alcance de este concepto, es decir, si hace referencia a la situación en que vivieron las comunidades surgidas con la implantación del colonialismo, o si, por el contrario, se refiere a las sociedades que empezaron a gestionar su existencia a partir de la independencia. Esta última acepción, presupone una nueva visión de la sociedad que reflexiona sobre su condición periférica, intentando adaptarse a la apertura de nuevos espacios de los que habla Appiah (Appiah, 1996: 63) y donde debemos situar la dramaturgia de las *criollizaciones* lorquianas llevadas a cabo en Mindelo (Sao Vicente).

Así pues, los significantes de esos nuevos espacios describen nuevas legitimidades socioculturales, así como una adaptación de la tradición a las exigencias de un mundo cuyos mecanismos de regulación sobrepasan los límites de los sujetos de esa tradición. Sin entrar en las diferencias dentro del poscolonialismo africano (Hamilton, 1999: 15) podemos decir que se rigen por una conciencia nacionalista que siente la necesidad de repensar el país, un país que, como Cabo Verde, ya no está en fase de nacionalización o emergencia, sino en la gestión de la emancipación.

El poscolonialismo caboverdiano se centra en la reescritura de la identidad cultural, con estrategias que no apelan a la ruptura, sino que remiten a un proceso de remitologización. La ideología libertaria ya no ayuda a responder los desafíos de la modernidad, por lo que se opta por representar la *alteridad* y “consumir” las tradiciones para reescribir la transformación que la independencia puso en marcha.

Otra característica de la creación dramática de Cabo Verde y que tiene en común con el resto de los PALOP, es de qué manera el artista se posiciona en la lengua portuguesa. Ya no existe tensión entre la expresión de la cultura y la vivencia del hablante. El ritmo, la lengua<sup>23</sup> y el gesto pasan a tener un papel importante en la creación

---

<sup>22</sup> Concepto que refiere al momento histórico y social después de la posindependencia. Entendemos el concepto de poscolonialismo como un fenómeno cultural basado en recodificaciones y relecturas, fundamentado a partir de las obras de Said, Bhabha y Ashcroft.

<sup>23</sup> La presencia de un léxico en determinada lengua desempeña un papel importante en la construcción colectiva en busca de una nueva geografía lingüística.

dramática, dejando paso a la pluralidad de medios, lenguas y tradiciones, propia del hibridismo que caracteriza la expresión cultural caboverdiana.

Como resultado del análisis de la posmodernidad teatral caboverdiana, de sus niveles actoriales, sintácticos, semánticos y pragmáticos llegamos a la conclusión de que las *criollizaciones* caboverdianas se caracterizan por su alto contenido ritualístico donde recodificaciones, hibridez, danza, música, mitos y tradiciones tienen cabida. Son el resultado de un proceso en el que se desarrolla un discurso crítico que elimina los límites del canon clásico teatral, otorgándole nuevos códigos y ubicaciones culturales.

# **PRIMERA PARTE**

## **CABO VERDE: UNA MINA DE TEATRALIDAD**



## Capítulo 1

### CABO VERDE: UN CRISOL DE CULTURAS

#### 1.1. Entre África y Europa: sobre el mestizaje biológico

*Somos os flagelados do Vento-Leste! / o mar transmitiu-nos a sua perseverança/aprendemos com o vento o bailar na desgraça.* Manuel Lopes

Sin subestimar las controversias historiográficas<sup>24</sup> sobre si las islas estaban o no deshabitadas cuando llegaron los portugueses, tomamos como punto de partida la llegada de los navegantes Diogo Gomes y Antonio da Noli entre 1460 y 1462, poblando las islas con algunos genoveses y portugueses del Alentejo y del Algarve. A pesar de las condiciones climáticas y de la accidental orografía que presentaba, Cabo Verde contaba con una situación geográfica privilegiada entre América, África y Europa.

El mestizaje en Cabo Verde se dio en tres fases diferentes: la biológica, la promoción del mulato y la conquista de ámbitos de poder e intelectuales, antes exclusivos del blanco. Es partir de estas cualidades, aliadas a la escasez de blancos, que hicieron posible que el negro y el mulato tuvieran cierta libertad de apropiación de elementos de la cultura europea, facilitando, así, la promoción económica y social del mulato.

La colonización portuguesa estaba destinada al fracaso por falta de contingentes humanos que preservaran la “raza lusa” en todas las “provincias ultramarinas”. Ejemplo de ello es Brasil y Cabo Verde, donde el mestizaje aparecía como una condición *sine qua non* de todo el proceso expansionista portugués, no por una táctica política, sino simplemente práctica.

Por un lado, la acelerada degradación económica; el abandono de los colonos y sus descendientes; las restricciones impuestas a las actividades mercantiles y la disminución del comercio acabaron con las estructuras sociales y de producción. Por otro lado, la escasez de lluvias, que siempre caracterizó al archipiélago (tema recurrente como

---

<sup>24</sup> Cfr. BARCELOS, Christiano José de Senna. *Subsídios para a História de Cabo Verde*, Cidade da Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2003.

veremos más adelante en la producción teatral), el hambre y la consecuente emigración pasaban a formar parte del cotidiano caboverdiano hasta la actualidad.

La llegada de esclavos provenientes de la costa occidental africana subsahariana (sobre todo, entre el sur de Senegal y Costa de Marfil) hizo que se agruparan nativos de diferentes lenguas<sup>25</sup>, culturas y ritos. En el caso caboverdiano, la integración étnica, sin ánimo de menospreciar la complejidad con que se llevó a cabo, nos parece haber tenido menor conflicto si la comparamos con otros lugares. Podríamos decir que se dio un doble mestizaje étnico-cultural: uno, envolviendo a europeos y africanos; y otro, envolviendo las varias etnias africanas<sup>26</sup> que constituirían más tarde la población caboverdiana.

La resistencia cultural africana era difícil por varias razones: primero, por la violencia física propia de la represión colonial, que se alargó en el tiempo adoptando diferentes formas políticas hasta 25 de abril de 1974; en segundo lugar, por la nueva situación del africano que llega, pasando de hombre a objeto, en un contexto totalmente nuevo; en tercer lugar, por la minoría de representantes de cada etnia, lo que dificultaba la continuación de ritos y lenguas; y en cuarto y último, por la prohibición y represión de actividades religioso-culturales de raíz negro-africana.

Todas estas razones, sin embargo, no impidieron que la cultura y la identidad caboverdiana tuvieran un alto contenido africano, no sólo en las costumbres cotidianas como en el plano cultural, espiritual y sexual que, como veremos, forman parte de la idiosincrasia del caboverdiano y como tal, celebrado en los escenarios.

Los negros africanos consiguieron resistir en cierta medida a la represión del blanco. Una parte de la herencia cultural caboverdiana se debió más a una africanización del

---

<sup>25</sup> De esa necesidad de comunicarse entre sí y con los señores surge el criollo, lengua nacional de Cabo Verde. Durante muchos siglos fue considerado un resquicio del pasado esclavista, desvalorizado socialmente y prohibido en dominios públicos. Hoy en día, habiendo alcanzado el estatus de lengua nacional (aunque no oficial), es uno de los elementos claves en el teatro, sobre todo después de la independencia de Portugal, siendo su uso, la característica principal de la puesta en escena poscolonial.

<sup>26</sup> Habitualmente se suele dar una perspectiva homogénea de la contribución africana de la formación caboverdiana, olvidándose que África, sobre todo, África subsahariana es compleja y diversificada, y que por Cabo Verde, transitaban negros africanos de varios grupos étnico-lingüísticos (tuculor, fula, mandinga, bambaré, lebu y otros) que sólo podían llegar a comunicarse a través de gestos.

europeo que a una europeización del africano. Un ejemplo de ello, lo tenemos en la organización de la Tabanka<sup>27</sup>: el principio de abstinencia sexual, la presencia de *filhas de Santo*, el trance, etc.:

*A Tabanka, pela liturgia religiosa, revela um sensível predomínio das culturas sudanesas, religião gêgê-nagô em especial, e, escala muito menor, religião malé, ao passo que, sob o aspecto político e social, mais se aproxima das sociedades de vizinhança e de trabalho de origem congoleza, bantú (Monteiro, 1958: 23)<sup>28</sup>.*

A partir de una realidad en que la población negra africana era escasa, dispersa y nómada, se construyeron teorías y prejuicios. El negro se rebelaba contra el trabajo disciplinado exigido por los europeos pero, sin embargo, tenía una fuerza física extraordinaria para ello. De esta realidad, surgiría la siguiente pregunta: ¿por qué no hacer del africano un esclavo, si la esclavitud le sería beneficiosa y en el seno de la Iglesia podría conquistar la redención? La Iglesia tomaba posición, en vez de condenar, consentía y bendecía la esclavitud del negro africano en Cabo Verde.

La captura de los esclavos era realizada sin ningún tipo de orden o premisa, preferentemente en la costa africana a partir de la bahía de Arguim y hasta el río Senegal, territorios, hoy en día, comprendidos entre Senegal y Guinea-Bissau. Mediante emboscadas en lugares donde no podían escapar, eran capturados, atados y llevados a bordo de los barcos negreros.

Las islas de Cabo Verde se transformarían en verdaderos enclaves de “ganado humano” de donde saldrían hacia la metrópoli y hacia el nuevo mundo americano. No obstante, el monopolio que Portugal tenía, a lo largo de casi tres siglos, acabaría por ser gravemente perjudicado por los traficantes españoles e ingleses. Como consecuencia de

---

<sup>27</sup> La Tabanka es una población con organización política y social propia, con su jefe y súbditos. En Cabo Verde representa una asociación de socorros mutuos con actividades festivas y culturales en determinadas épocas del año. Su aparición acompañó el proceso de formación de la sociedad caboverdiana. Hoy en día se restringe a entierros, rezos y organización de las fiestas de los Santos Populares en mayo y junio. Su origen podría estar en la fiesta de Santa Cruz del 3 de mayo. En esa fecha los señores daban el día libre a los esclavos y toleraban festejos que podían durar días con la cruz como símbolo de la libertad del hombre. Los negros en una especie de teatro de calle caricaturizaban la sociedad, representando gobernantes, oficiales y eclesiásticos.

<sup>28</sup> La Tabanka, por la liturgia religiosa, revela un cierto predominio de las culturas sudanesas, especialmente la religión nagô-gégé y, en escala, mucho menor, la religión malé, a la vez que, bajo el aspecto político y social, se aproxima más a las sociedades vecinales y de trabajo de origen congoleño, bantú.

la Conferencia de Viena de 1815 y del tratado luso-británico firmado en 1810 en Rio de Janeiro, se hizo obligatorio neutralizar a los españoles, que a partir de la prohibición a Portugal, se lanzarían con mayor ahínco al tráfico de esclavos a través de Cabo Verde. Los caboverdianos, a su vez, se lanzaban, osadamente, al tráfico de esclavos clandestino para Brasil y Cuba.

La esclavitud continuó aunque no de forma constante a la vez que se desarrollaba paralelamente una población permanente en las islas, fuera esta libre o esclava. En este proceso de repoblación y consecuente permanencia, destaca, en un primer lugar, la mezcla racial. Un hecho que, dada la casi ausencia de mujeres blancas, contribuiría a la creación de una población mestiza:

*Como em toda a parte onde os portugueses se estabeleceram, logo se cruzaram com mulheres de cor. Algumas famílias procuraram manter a linha de descendência imune deste contacto, aviltante menos pela raça do que pela condição das mulheres, e disso faziam gala. Mas, a par dos filhos legítimos, havidos de damas brancas, criavam-se os mestiços, nascidos das ligações de acaso do senhor com as suas escravas negras ou mulatas (...) (Ribeiro, 1954:162).<sup>29</sup>*

Una situación que preocupaba en gran medida a las autoridades de Lisboa:

*Um decreto real de 1620 estabelece que as mulheres portuguesas, até então exiladas para o Brasil, independentemente das razões desse exílio, deveriam ser exiladas para Cabo Verde para se extinguir a raça dos mulatos até onde fosse possível (Davidson, 1988:42).<sup>30</sup>*

Pero tal extinción no ocurriría ya que (...)

*em 1625, notava o Padre António Vieira ao passar pelas Ilhas, em viagem para o Maranhão: “são todos pretos mas somente neste acidente se distinguem dos europeus. Clérigos e Cónegos tão negros como azeviche fariam inveja, pelo seu saber e compostura, aos das nossas catedrais”. Em século e meio, a assimilação era completa e*

---

<sup>29</sup> Como en todos los lugares donde los portugueses se establecieron, en seguida se cruzaron con las mujeres negras. Algunas familias intentaron mantener la línea de descendencia inmune a este contacto, denigrante menos por la raza que por la condición de las mujeres, y de eso, hacían gala. Pero, a la par de los hijos legítimos, engendrados con las damas blancas, se criaban los mestizos, nacidos de las relaciones esporádicas del señor con las esclavas negras o mulatas (...).

<sup>30</sup> Un real decreto de 1620 establece que las mujeres portuguesas, hasta entonces exiliadas en Brasil, independientemente de las razones de ese exilio, debían ser exiliadas para Cabo Verde para extinguir la raza de los mulatos hasta donde fuera posible.

*os filhos de escravos ascendiam a lugares e dignidades onde se faziam notar pelo seu valor* (Ribeiro, 1954:163).<sup>31</sup>

El factor biológico del mestizaje y el hecho económico de la ascensión del negro y del mulato, aliados a los escasos recursos agrarios, permitieron que el destino de Cabo Verde fuese diferente al de otras sociedades esclavistas.

Frente a la aparición de la malaria y la poca resistencia de los europeos, sin inmunidad al paludismo (conocidas como *doenças da terra*), tanto las autoridades civiles como las religiosas se vieron obligadas a colocar a negros y mulatos al frente de cargos de responsabilidad, ya que ellos eran más resistentes a estas enfermedades. Pero ¿porqué no hubo una renovada emigración europea en las islas como sí ocurrió en otras colonias? La respuesta la tenemos en el clima y en el terreno inhóspito que encontramos en las islas. A excepción de las islas de Santiago y Fogo, el resto no podía crear una economía latifundista como en otras colonias africanas (las *roças* de Sao Tomé o *fazendas* de Brasil). En el archipiélago prevalecía el sistema minifundista que obligaba a una mayor implicación y aproximación humana. Señores y esclavos, negros y blancos formaban parte de la misma aventura de precariedad e incertidumbre.

Con la crisis mundial del sistema esclavista y concretamente, la presión por parte de Inglaterra a la Corona Portuguesa para que de una vez por todas prohibiese el comercio de esclavos, acabaron por destruir las bases de la economía caboverdiana. Ribeira Grande (Santiago) entró en decadencia en el siglo XVI y permaneció en una lenta agonía hasta finales del XVIII, fecha en que la capital fue transferida para Praia. Este hecho significó la decadencia del archipiélago que, en ese momento, tenía toda la vida económica dependiente de este puerto marítimo. Numerosos documentos del siglo XVII hacen referencia a la intensa huida de los blancos<sup>32</sup> hacia el Reino, dejando la tierra a manos de mulatos y negros. En estas condiciones, el cruce de las dos razas se hizo inevitable, dando

---

<sup>31</sup> En 1625, notaba el Padre António Vieira al pasar por las islas, de viaje hacia Maranhão: son todos negros pero solo en este accidente se distinguen de los europeos. Clérigos y canónigos tan negros como el azabache darían envidia, por su saber y compostura, a los de nuestras catedrales. En siglo y medio, la asimilación era completa y los hijos de esclavos ascendían a lugares y dignidades donde se hacían notar por su valor.

<sup>32</sup> Hasta finales del siglo XIX, Cabo Verde sólo recibiría algún contingente blanco, principalmente exiliados y presos de la metrópoli.

lugar a la aparición del mulato, que ocuparía rápidamente la posición mayoritaria y, por herencia de los progenitores paternos, ascendería en la escala social, como propietario de bienes y tierras.

Las sequías y el hambre redujeron, en gran medida, la población a lo largo de la historia<sup>33</sup>. Dos alternativas que marcaron la memoria colectiva del pueblo de las islas se le presentaban al caboverdiano: morir o emigrar. Los periodos de hambre producían una completa desorganización social: los pequeños propietarios vendían sus parcelas, los esclavos morían, las grandes propiedades se desarticulaban y los señores vendían a sus esclavos ante la imposibilidad de alimentarlos.

Muy temprano, en Cabo Verde, se llevó a cabo la liberación de esclavos, aunque a pequeña escala, dando lugar a la nueva clase de *homens fôrros*, es decir, negros y mulatos libres. Esta clase, que habiendo conseguido la libertad por testamento, aparece ya en los primeros ciento veinte años tras el descubrimiento de las islas. Al no estar subyugados al trabajo de subordinación por parte de blancos, negros o mulatos, muchas veces, preferían lanzarse a repoblar el interior de las islas<sup>34</sup>. El declive del sistema esclavista se acentúa con las rebeliones de los *fôrros*, las desequilibradas actuaciones de los propietarios y de los constantes ataques piratas.<sup>35</sup> La nueva estructura social de las islas se caracterizaba por el sistema de aprovechamiento de tierras en manos de tres clases sociales bastantes desiguales<sup>36</sup>: los señores de la tierra, en vez de producir a gran escala, se contentaban con arrendarla a los *semeiros* en pequeñas parcelas, generalmente por un

---

<sup>33</sup> 1773-75,1810, 1831-33, 1854-55, 1864-66. 1903-04, 1920-22. 1947-49.

<sup>34</sup> La geografía accidentada de las islas favoreció la huida de esclavos hacia las montañas del interior. Así, los llamados *fujões* o *badius* se fueron instalando en el interior, dedicándose a la agricultura y a la ganadería, siempre que las condiciones meteorológicas lo permitían. Ellos serán los responsables de perpetuar las tradiciones africanas en Cabo Verde y que, como veremos, tendrán su influencia en determinadas dramaturgias, sobre todo, en la isla de Santiago.

<sup>35</sup> Como fue el caso del mítico corsario Francis Drake (1540-1596), pirata y político inglés de la era isabelina. Dicen las crónicas que en 1577, a petición de la reina Elizabeth I de Inglaterra, se embarcó hacia las Antillas, pasando por la isla de Santiago, en Cabo Verde, donde incendió la ciudad de Ribeira Grande, mató a un gran número de hombres y violó a sus mujeres.

<sup>36</sup> Los *morgados*, en número reducido, eran blancos, adinerados, latifundarios, influyentes y con esclavos en su poder; los *semeiros*, también bastante reducido, trabajaban pequeños terrenos en una economía de subsistencia, en régimen de hambre continuo; y los *rendeiros*, mestizos libres, fueron tomando parte de las tierras de los *morgados*, cuya explotación se hizo cada vez más difícil por falta de esclavos.

año, a cambio de dinero o de parte de la cosecha; los *rendeiros* se limitaban a trabajar la tierra para cubrir las necesidades básicas de la alimentación, ya que sabían que cualquier mejora introducida en los cultivos podría ir en su contra y beneficiar al propietario de la tierra, encareciéndola más a la hora de arrendarla. De este modo, el sistema se convirtió en un mecanismo de empobrecimiento común por el que la gran mayoría vivía en una economía de subsistencia mientras que el grupo más reducido, privilegiado y perezoso, empobrecía.

Mientras tanto, el mestizaje que había empezado temprano en las islas, avanzaba en paralelo a la formación, declive y extinción de la esclavitud. Las revueltas y fugas de los esclavos eran proporcionales a la cada vez menor importación de esclavos de la costa africana. Y de este modo, la gran mayoría de esos esclavos constituiría una población libre. Los pocos europeos iban siendo absorbidos por la población mestiza. En 1700 ya está totalmente delimitada una nueva realidad étnica y cultural:

*O povo cabo-verdiano, crioulo no seu destino e na sua língua, que não era propriamente nem mulato, nem mestiço, nem um cruzamento de povos, como se pode encontrar noutros lugares, mas um povo com a sua especificidade e sua originalidade, criado pelo lugar em que se formou* (Davidson, 1988:25).<sup>37</sup>

Ninguno de los grupos que intervinieron en la formación del pueblo caboverdiano, tanto el europeo como el africano, podía llegar a tener una cultura arraigada en las islas. Y de la misma forma, ninguno de los dos grupos podía sobrevivir a las condiciones adversas sin la ayuda del otro. La propia realidad de las islas no permitía la legitimidad de una prioridad cultural o privilegios de autoctonía a africanos o a europeos. De esa convivencia nacería un sentimiento de lealtad para con la *terra* que, aliado a una cultura compartida y actualizada, daría como resultado una nueva identidad.

En un mundo en que las actitudes, comportamientos y valores se vuelven, progresivamente, globales y homogéneos, asistimos, cada vez más, a la afirmación de la diversidad, como fuente de riqueza. La interculturalidad es, sin duda, un proceso que puede valorar la creación de un referencial sociocultural específico que enriquece a las

---

<sup>37</sup> El pueblo caboverdiano, crioulo en su destino y en su lengua, que no era propiamente ni mulato, ni mestizo, ni un cruce de pueblos, como se puede encontrar en otros lugares, sino un pueblo con su especificidad y su originalidad, creado por el lugar donde se formó.

comunidades y los espacios donde estas viven. El origen del concepto *caboverdianidad* es un buen ejemplo de ello.

## 1.2. De *melting pot* al nacimiento de una cultura criolla

En el origen de la sociedad caboverdiana se encuentran elementos provenientes de un amplio abanico de grupos étnicos que la convirtieron en un *melting pot*, resultante de la convergencia de varias culturas y de un intenso mestizaje. Cinco siglos de interpenetración en el modo de ser, de convivir, entre las tradiciones y costumbres europeas y africanas.

La localización de Cabo Verde, en el cruce de las principales rutas marítimas, sobre todo en la época de la navegación a carbón, permitió que se convirtiese en un punto de encuentro. Sin embargo, su condición insular hizo que el caboverdiano se relacionase de forma específica con el espacio, creando un sentimiento de soledad y nostalgia, inherente al isleño. Una angustia y una ansiedad que están en la base de la estética artística de las islas, pues, la grandiosidad del océano y la pequeñez de las islas despiertan un sentimiento de inconformismo que se traduce en una necesidad de salir rumbo a nuevos horizontes, en esa *hora di bai*<sup>38</sup>. Se vivía políticamente en la periferia, lo que otorgaba una cierta libertad de auto-creación que la población transformó en hábitos como la música, la danza, la gastronomía, la lengua y la literatura.

Unidos por un mismo destino, africanos y europeos desarrollaron una cultura específica y construyeron un sentimiento de identidad cultural con base al rechazo de la esclavitud, primero, y del colonialismo, después.

En Cabo Verde, como hemos visto, el papel que el portugués desempeñó en Brasil o en África continental, lo tuvo el mestizo. Si en otras colonias, como por ejemplo, en Sao Tomé, se implantó un sistema de monocultivo (el gran enemigo de las culturas afro-negras y se frenaba la aparición de una sociedad mestiza), en Cabo Verde, las condiciones agro-alimentarias, aliadas al reducido número de blancos y a la falta de mano de obra esclava, no permitían la introducción del latifundio; lo que favoreció la supremacía del

---

<sup>38</sup> Momento de despedida.

mulato y la aparición del criollo<sup>39</sup> como lengua materna del caboverdiano. Es el mulato el que organiza y estructura la sociedad, y quien lleva a cabo la renovación cultural.

En las islas de Sotavento, tanto en Fogo como en Santiago, las condiciones sí que fueron propicias a la creación de un vínculo de subordinación latifundista, limitando, así, la “cooperación” de elemento afro-negro en el proceso de formación de una nueva sociedad. Será en estas islas donde veremos una mayor permanencia del elemento africano en las dramaturgias, rescatando elementos tradicionales de raíz africana, como por ejemplo en las creaciones teatrales de Francisco Fragoso, natural de la isla de Santiago. Sin embargo, en las islas de Barlavento, pobladas más tarde y dinamizadas a manos del mestizo, la interpenetración de los dos tipos étnicos fue mayor. Aquí se diluyeron los vínculos entre el poder de los señores y la subordinación de los esclavos, facilitando la cooperación entre elementos antagonistas y estabilizando patrones culturales.

Uno de los acontecimientos que facilitó desde muy pronto esta apropiación intelectual por parte del negro y del mulato fue la aparición de varios liceos, como por ejemplo el *Liceu-Seminário* de Praia, fundado en 1860 y que pronto contó con más de 4000 alumnos; el seminario de San Nicolau, de 1867, que abrió sus puertas no sólo a los candidatos al sacramento, sino a cualquiera que quisiera formarse en Ciencias y en Letras sin pagar un coste elevado de ingreso, creando así las bases para la formación de una clase letrada en el país. Estos liceos serán, años más tarde, centros de difusión dramática dentro de las comunidades que los acogía.

---

<sup>39</sup> En este trabajo no profundizamos en la polémica acerca del origen del criollo basado en las teorías eurogenética (que defiende un origen europeo con la llegada de los portugueses y la simplificación de su lengua para comprensión de los esclavos), afrogenética (defiende que el criollo nacería de los esclavos africanos y de las lenguas provenientes del África occidental) y neurogenética (acuñada por Chomsky y que sería de creación espontánea, es decir, no por esclavos nacidos en el continente sino por nativos de las islas que aprovechando el léxico portugués se basan en estructuras gramaticales que cualquier ser humano posee. De ahí las similitudes entre varios criollos de bases lexicales diferentes). Existen varios criollos de base portuguesa: Crioulos de Alta Guiné (Cabo Verde, Guiné-Bissau y Casamansa, en Senegal); criollos del Golfo de Guiné (Sao Tomé y Príncipe y Ano Bom (Guinea Ecuatorial desde 1968); Criollos Indo-portugueses en la India y en Sri-Lanka; Criollos Malayo-portugueses en Indonesia y Malasia, con el Papiá Kristang; Los Sino-portugueses de Macau y Hong-kong y los Criollos americanos, en las Antillas (Papiamento de Curaçao, Aruba y Bonaire) y por último, el Saramacano del Surinam, que siendo de base inglesa, contiene una elevada cantidad de léxico portugués.

Entre los alumnos, había mulatos, hijos de funcionarios y comerciantes adinerados que encontraron en estos centros y en las numerosas, casi veinte en todo el país, asociaciones recreativas, el marco perfecto para la revolución intelectual. La preocupación con la enseñanza remonta a finales del siglo XVII, con el envío de la metrópoli de profesores a las islas y de chicos jóvenes a la metrópoli para aprender un oficio. La imprenta<sup>40</sup> aparece en Cabo Verde en 1842 y sólo cinco años después, en el 47, aparece la primera escuela en la isla de Brava. Los registros dan fe de que estas escuelas, liceos y asociaciones serán el origen de varias generaciones de profesores, escritores y pensadores de Cabo Verde que vendrían a ocupar cargos administrativos dentro y fuera del país y que crearían las bases para el posicionamiento social del caboverdiano, diferente y prematuro cuando lo comparamos con otros países africanos de expresión portuguesa. Un proceso que culminará en la afirmación colectiva de la identidad, resistencia y consolidación nacional en los 70 del siglo XX.

La presencia negra en Cabo Verde remonta a la colonización y se confunde con todo el proceso de formación social y cultural caboverdiana. El negro-africano consiguió, a pesar de todo, hacer prevalecer, muchas veces mediante la resistencia cultural y política, sus rasgos culturales; incluso, hubo muchos que hasta su muerte rechazaron la lengua y la religión del colonizador. La llegada constante de nuevos esclavos desde la costa africana constituía una nueva oleada de influencias, dinamizando las manifestaciones culturales de los que estaban en las islas mucho más tiempo. En Cabo Verde, ese dinamismo dialéctico acabó por inducir a nuevas y diferentes expresiones culturales, reinterpretando desde la aculturación y reinventándose culturalmente, como señala Dulce Almada Duarte:

*(...) o africano, em Cabo Verde, conseguiu pôr em marcha um mecanismo de reorganização da sua personalidade cultural, que lhe poupou um conflito cultural, uma*

---

<sup>40</sup> En 1856 aparece la primera novela caboverdiana: *O escravo* de José Evaristo de Almeida, editado en 1988 por el *Instituto Cabo-verdiano do Livro*, con prefacio de Manuel Veiga. La novela gira en torno al amor imposible entre un esclavo y una mulata libre. En 1877 se crea el primer periódico, *O Independente*; y en 1901 la primera revista literaria, *A esperança*, acompañados de otras ediciones de afirmación sociopolítica, y sobre todo, por almanaques como *Lembranças* o *Luso-Africano*.

*vez realizada a fusão de raças e culturas, e que está na base da sua afirmação como um povo de uma cultura homogénea* (Duarte, 1985:106).<sup>41</sup>

La influencia negra se revela en muchas cosas, por ejemplo en el uso del *pilão*<sup>42</sup>; en la alimentación basada en cereales, en la concentración del trabajo agrícola en una época del año; en el esfuerzo de la mujer mientras el hombre, tras recoger la cosecha, descansa; en la costumbre de cargar las cosas en la cabeza y a los niños en la espalda; el uso del pañuelo en la cabeza en las mujeres; el juego del *ourim*<sup>43</sup>; el uso del tambor<sup>44</sup> en todas las fiestas; en las supersticiones; en la poligamia; etc.

Sin embargo, la influencia portuguesa es también fuerte: el ochenta por ciento del léxico del idioma caboverdiano es portugués, en los nombres propios, el vestuario, en la religión católica, en los sentimientos, ideas y emociones, etc.

Como refiere Greenfiel (1990), Cabo Verde fue la primera comunidad multirracial con europeos y africanos de cuyo encuentro resultó una cultura propia diferente de los otros procesos de colonización. Por las razones ya referidas, aliadas a la distancia del archipiélago de la metrópoli, se permitió una cierta autonomía cultural, así como la formación de la identidad de un pueblo y de una nación, incluso antes de su constitución como Estado. Es a través de la literatura como se denuncia esta lucha por la autonomía cultural, ya que el plano político estaba totalmente vetado. La aparición del grupo *Claridade*<sup>45</sup> en los años 30 del siglo XX, deja bien patente este proceso de autonomía

---

<sup>41</sup> El africano, en Cabo Verde, consiguió poner en marcha un mecanismo de reorganización de su personalidad cultural que le ahorró un conflicto cultural, una vez realizadas la fusión de razas y culturas, y que está en la base de su afirmación como un pueblo de una cultura homogénea.

<sup>42</sup> Especie de mortero grande en el que se tritura el maíz, ingrediente básico de la gastronomía caboverdiana. El uso del *pilão* es visto como un elemento cultural y social asociado al imaginario femenino.

<sup>43</sup> Juego de mesa africano formado por cavidades y semillas secas de frutos.

<sup>44</sup> El tambor fue introducido por los portugueses pero los ritmos son africanos.

<sup>45</sup> Claridade – Movimiento literario que surgió con la revista *Claridade* en 1936, fundada por Baltazar Lopes, Manuel Lopes y Jorge Barbosa y en la que colaboraron Frusoni, B.Leza, Félix Monteiro, etc. Este movimiento defiende, a través de la creación literaria, la lengua y la escritura en criollo. Retratan y contestan a algunas situaciones sociales degradantes provocadas por el régimen colonial. *Claridade* inaugura la modernidad literaria caboverdiana, verificándose una ruptura con el estilo clásico, y distanciándose de los temas sentimentales y melodramáticos, para reivindicar una escritura que se preocupa con la tierra seca y árida, el mar, la situación social precaria del caboverdiano, la explotación, el servilismo, la lejanía, la resignación y el

respecto a la literatura portuguesa y al movimiento Negritud que hervía en el continente africano.

Sociológicamente y antropológicamente, el espacio caboverdiano, a pesar de política y jurídicamente vinculado a Portugal, constituía una singularidad aprehensible, no sólo en el nivel de las relaciones sociales, sino también en el nivel cognitivo, del pensamiento. La defensa de una identidad cultural caboverdiana es una constante en la literatura caboverdiana, a veces, paradójica al querer separar Cabo Verde tanto de África como de Portugal (Europa). En este contexto, la especificidad caboverdiana es asumida *in extremis*, aislando y transformando el archipiélago en un gueto.

Es el mulato el primero que se enfrenta a las diferencias culturales de sus progenitores y es obligado a crear un mundo con una identidad cultural propia, geográficamente africana y socioculturalmente mestiza.

Por otro lado, la lengua, como elemento principal identificador de la cultura, tanto en Cabo Verde como en las comunidades emigradas, se nos presenta como uno de los sistemas socioculturales más representativos, cogiendo la realidad exterior y organizándola de una forma determinada a través de la experiencia de sus hablantes. A pesar de que los colonizadores considerasen su lengua como más importante, en Cabo Verde, a diferencia de las otras excolonias, desde su origen, el colono no consiguió imponerla totalmente. Señala Manuel Veiga (1990), estudioso y lingüista caboverdiano:

*Com efeito, em Cabo Verde, se há algo que melhor exprime a essência e os contornos da criouidade, que é a marca e suporte insubstituível da identidade (...), uma forma abrangente que fundamenta e consolida os ideais da nacionalidade, é o crioulo. (...) se*

---

espíritu evasionista, en cuanto dramas existenciales del pueblo caboverdiano. Es el punto de partida para la exaltación de la identidad caboverdiana. Entre 1936 y 1966 se editaron nueve números. Podemos diferenciar estas publicaciones en dos periodos distintos, con un intervalo de una década debido a dificultades financieras y la dispersión de los responsables entre diferentes islas. Del primer número destacan tres textos poéticos de la tradición oral en lengua crioula: "Lantuna & 2 motivos de finaçon"; del segundo, la publicación de una *morna* del sanvicentino B. Leza. En el resto de números se siguió dando privilegio a la lengua caboverdiana y al folclore como *finaçom*, *batuque*, *Tabanka*, etc. La importancia de la revista se puede apreciar en las obras primas que escribieron sus fundadores y colaboradores (*Arquipélago* de Jorge Barbosa, *Chiquinho* de Baltazar Lopes da Silva, *Chuva Braba* de Manuel Lopes) y que representan la cuna de la literatura caboverdiana.

*de repente ela deixasse de existir, a nossa sociedade, na sua grande maioria, ficaria transformada em um caos* (Veiga, 1990:58)<sup>46</sup>.

El criollo está fuertemente asociado a la formación de la sociedad caboverdiana, como sociedad, primero esclavista y luego colonialista, y que se basó en la dependencia a la superioridad de la cultura del colonizador. Por ello, la cultura de las islas y su lengua, estuvo siempre condenada a ser despreciada y reprimida. A partir del siglo XIX, el régimen colonial pretendió integrar a la población caboverdiana en la política cultural portuguesa a través del sistema educativo, por lo que los métodos violentos de la época esclavista dejaron paso a otros, no menos peligrosos, como el de la prohibición de hablar criollo, con lo que conlleva de despersonalización y enajenación cultural. Actualmente, en Cabo Verde, se habla de un bilingüismo entre el portugués, como lengua oficial, y el criollo, como lengua nacional. La mayoría de la sociedad caboverdiana habla portugués pero a pesar de la defensa del bilingüismo, la realidad es que nos encontramos en un contexto diglósico donde el portugués queda relegado a la escritura, educación y medios de comunicación.

Junto a la lengua, la música<sup>47</sup> sería otro elemento sociocultural importante, ya que ejerce una acción catalizadora de las vivencias en cuanto grupo cultural determinado, como veremos en la adaptación de *Bodas de Sangre*. Teniendo en cuenta el proceso de formación de la sociedad, las raíces musicales (incluimos tanto vocálicas como movimientos de cuerpo y danza) se pierden en el tiempo, pudiendo vislumbrar un proceso de formación que iría desde las lamentaciones árabes a los frenéticos ritmos africanos pasando por melodías portuguesas. Una amalgama rítmica que está presente en

---

<sup>46</sup> En efecto, en Cabo Verde, si hay algo que mejor expresa la esencia y los contornos de la criolidad, que es la marca y soporte insustituible de la identidad (...), una amplia forma que fundamenta y consolida los ideales de la nacionalidad, es el criollo (...) si de repente dejase de existir, nuestra sociedad, en su grande mayoría, se convertiría en un caos.

<sup>47</sup> A lo largo del periodo colonial, es decir, durante la mayor parte de la existencia de Cabo Verde, muchas canciones tradicionales de influencia africana fueron reprimidas, como el *Batuque* o el *Funaná*. Otros ritmos como la *Coladeira* o la *Morna*, por el contrario, fueron divulgados abiertamente durante el periodo colonial. Más adelante, explicaremos estos términos junto con el de *Tabanka*, la primera manifestación dramatizada sincrética en Cabo Verde.

cada puesta en escena tanto en las dramaturgias de Barlavento, como en las de Sotavento.

De la identidad cultural surgida de este *melting pot*, nace la problemática racial. A pesar de que las antiguas relaciones de propiedad y de producción permanecieron dentro del sistema de dominación colonial, la movilidad social que siempre ha existido desde la época de la esclavitud condujo a la ascensión del negro y del mulato, y a la decadencia de las clases blancas. Este hecho es de gran importancia ya que proporcionó las bases socioeconómicas y políticas de reproducción de las categorías blanco-negro-mulato y favoreció la aparición de la *caboverdianidad*, como característica distintiva en relación al colonizador. Por otro lado, facilitó el cambio de una identificación racial para una identificación social por la que el blanco pasó a ser sinónimo de rico y el negro de pobre. Con la independencia del país y el acceso a la enseñanza y a la formación, este proceso se aceleró, provocando también, un aumento de la emigración. Así pues, verificamos que desde el origen de la nación caboverdiana la emigración ha influido considerablemente en los cambios sociales y culturales, favoreciendo la ascensión económica y social del caboverdiano, permitiéndole el contacto con el *otro* y lo que ello conlleva en términos de asimilación y apertura.

Este fenómeno ha provocado que, en todas las comunidades de segunda generación caboverdianas en el extranjero, se dé una especie de doble nacionalidad cultural. Estas segundas generaciones, cuando no son blancos, sobre todo en Europa, sienten un rechazo racial que en la propia cultura caboverdiana hace décadas que quedó diluido. Al ser una minoría entre blancos, desarrollan un proceso de asimilación de la cultura afro-americana, sobre todo en lo que refiere a música, lengua y vestuario. Por otro lado, tienden a sobrevalorar su identidad cultural mestiza cuando son enfrentados a comunidades negras, sobretodo las africanas. En estos casos, el nivel de escolarización del emigrante generará una mayor o menor asimilación, *guettización* o segregación, dependiendo también, sin lugar a dudas, de la cultura racial que tenga el país de acogida.

Las comunidades caboverdianas emigrantes se convierten en sujeto y objeto de una nueva dinámica cultural. Así pues, del contacto con el *otro*, se adquieren nuevos comportamientos, actitudes y saberes que provocan un profundo cambio cultural dentro

y fuera del archipiélago. Los que se quedan, con *sôdade*, viajan, aunque no físicamente pero sí socialmente, desde el momento en que reciben dinero, objetos y otras visiones del mundo. Es importante, como veremos, al analizar la dramaturgia caboverdiana, verificar que la propia cultura popular tiene representaciones mentales contradictorias en relación a la emigración, pues hay destinos connotados con el éxito, como Europa o *Merca* (América) y otros con el sufrimiento, *caminho longe* (siempre penoso), como el de Sao Tomé. La partida es simultáneamente desestructurante, en cuanto lejanía de la tierra natal, y reestructurante, en cuanto re-arraigo afectivo y cultural desde la distancia. El emigrante caboverdiano se traslada a una sociedad industrial y urbana que banaliza los métodos artesanales que el caboverdiano lleva consigo (como la importancia de la lluvia en la vida cotidiana, la familia, etc.) Allí, por primera vez, al sentir en el *otro* la extrañeza física y cultural, se ve obligado a mirarse al espejo. Se mira como caboverdiano, rechazando ser africano y sintiéndose no europeo.

Cabo Verde, hoy en día, se encuentra inmerso en un proceso de afirmación de su identidad a través de la cultura y muy especialmente a través de las artes escénicas. El concepto de identidad nos remite, como hemos visto a esa relación tensa y utópica del *yo* y del *tú*. Afianzada en la búsqueda del mito fundador y primario que niega la diversidad y la multiplicidad, la identidad caboverdiana se actualiza constantemente negando la influencia africana, por un lado y negando, por otro lado, la parte europea, siendo incapaz de aceptar la dualidad -africana/portuguesa - en esa imagen del mito fundador.

La cultura como proceso de significación de códigos no se puede entender en este contexto como un proceso único de representación de amalgama de varias culturas, sino como una constante re-presentación y re-adaptación de los códigos por parte del emisor (diferentes en cada isla del país) y del contexto (diferentes en cada momento histórico) en que se enuncian. Consideremos esta cultura como una cultura que crea tensión y da lugar a una re-simbolización de los objetos que mantiene su memoria –como la creación musical – y tentativas de traducción – como el teatro más tradicional– que llevan a la creación de un nuevo objeto, de una nueva identidad. No debemos olvidar que la identidad nacional caboverdiana pasó a ser objeto de conocimiento científico por ser una realidad histórica.

Concluimos, pues, que el carácter peculiar de la sociedad esclavista caboverdiana y los escasos recursos de la entonces colonia permitieron que hubiera una amalgama cultural en la que contribuyó, sin duda, el número de mestizos que garantizaba la administración pública local y de otras colonias. Lo más importante sociológicamente no es el estatuto jurídico que prevaleció durante siglos –portugués, indígena, colonia, provincia de ultramar, etc. – sino la realidad vivida por los nativos de las islas.

Tengamos presentes las circunstancias de su formación, de sus tradiciones y de su riqueza patrimonial para poder aprehender toda su producción dramática y dramatúrgica sin caer en el error de juzgarla desde nuestra perspectiva eurocentrista.

### **1.3. *Mi ma bô*: el principio de alteridad en la identidad cultural caboverdiana**

*Não sou africano Não sou europeu. Sou cabo-verdiano.* Eugenio Tavares

No nos proponemos profundizar en conceptos como cultura o identidad cultural<sup>48</sup> pero no cabe duda de que nos encontramos ante un objeto de estudio en constante transformación, como consecuencia de la afirmación y la negación que conlleva una civilización marcada por el hibridismo, el mestizaje, la criollización y la interculturalidad.

Es difícil llegar a determinar con precisión el carácter de un pueblo (por intereses económicos, políticos, ideológicos, culturales, religiosos, etc.) pero creemos, y así lo sabemos por nuestra historia más reciente, que es aquello que permite que un determinado grupo de personas sientan que pertenecen a un mismo espacio, diferenciándose del *otro*. En el caso caboverdiano, ese sentimiento de unidad y de pertenencia remite al concepto de *caboverdianidad*. Un concepto difícil de definir, incluso para los propios nativos, pero que condensa todo el *ethos* del caboverdiano: la

---

<sup>48</sup> Véase: BHABHA, Homi K. (1994), *The location of culture*, London, Routledge Editions.

musicalidad, la *morabeza*<sup>49</sup>, el ser isleño, hablar criollo, ser mestizo y ser diferente del *otro*. Esta idiosincrasia tuvo siempre que enfrentarse a desafíos, siendo el más importante la emigración.

Todas las culturas derivan en una identidad determinada creando y recreando configuraciones y representaciones culturales. Son procesos útiles para la identificación de personas y grupos sociales. En el pasado, identificar culturalmente era jerarquizar en función del concepto de civilización, entendida esta como progreso y desarrollo del pensamiento científico. Actualmente, existen nuevos modelos de análisis que contemplan las identidades culturales como una sucesión de configuraciones y representaciones como actos de creación constantes. La identidad caboverdiana se asume como aquello que los diferencia de los otros y que emerge de un proceso interactivo que el individuo sufre en su realidad cotidiana con intercambios reales o simbólicos.

Por otro lado, la cultura refleja esa evolución, a pesar de los comportamientos y costumbres determinados por símbolos, valores y modelos de las que participan todos los individuos del grupo social. La cultura es plural y dinámica, manifestándose independientemente de la clase socioeconómica o del área geográfica a la que los individuos pertenecen.

El proceso de evolución sociocultural ocurrido en el archipiélago caboverdiano nos demuestra que nos encontramos ante una sociedad que se expresó de diferentes maneras y que partir de la década de los 30 del siglo XX, su especificidad empezó a separarse de la cultura del colonizador. Manuel Lopes, Jorge Barbosa y Baltasar Lopes contribuyeron a la afirmación de la identidad caboverdiana a través de la denuncia al modelo cultural colonizador y del uso del criollo como lengua literaria<sup>50</sup>. A partir de la independencia y hasta la actualidad, las diferentes manifestaciones culturales de las islas, en otro momento perseguidas por la Iglesia y las autoridades coloniales, empezaron a tener presencia. Hubo una regresión al pasado, abanderada por la defensa del origen

---

<sup>49</sup> Este término es difícil de traducir para los caboverdianos; es como *saudade* para los portugueses. En general, significa una mezcla de hospitalidad, generosidad, simpatía y gentileza.

<sup>50</sup> Ejemplo de ellos lo encontramos en el primer número de *Claridade* donde aparecen, por primera vez publicadas, manifestaciones culturales caboverdianas como el *Finaçom* y el *Batuque*.

africano-portugués -y no sólo portugués, como siempre se había hecho. La independencia provocó que las autoridades tomaran partido en la problemática de la identidad, sobre todo, a través de la lucha política, como hizo el PAIGC<sup>51</sup>.

Intentar definir el concepto de cultura ha sido siempre complejo debido a las diferentes interpretaciones, según los espacios, los tiempos, las apropiaciones y las percepciones de los grupos sociales y de los individuos a lo largo de la historia de la humanidad. La definición de cultura abarca un conjunto interrelacionado de maneras de ser, pensar, actuar y sentir más o menos formalizadas, que aprehendidas y compartidas por una sociedad, sirven para organizar y congregar sus elementos en una colectividad particular y diferente.

Así pues, podríamos decir, que la *caboverdianidad* sería el conjunto de características distintivas, espirituales, materiales, intelectuales y afectivas que caracterizan a toda la sociedad caboverdiana (dentro y fuera del archipiélago), englobando el arte, las letras, los modelos de vida, los derechos del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. La cultura no se adquiere biológicamente, sino que se hereda de generación en generación, mediante procesos de socialización de los individuos de un determinado grupo social, no pudiendo, de esta forma, decir que existe una relación directa entre raza y cultura. Sin embargo, aunque se considere la parte cultural predominante, los factores biológicos y culturales interactúan entre sí, lo que hace difícil saber cual de ellos ejerce mayor influencia sobre el otro. Así pues, será el resultado de complejos patrones de comportamiento (costumbres, usos, tradiciones, hábitos, etc.) y de un conjunto de mecanismos de control (reglas, instituciones) que orientan al caboverdiano y de los que depende para ordenar su propia conducta.

En este sentido, la cultura caboverdiana surge como un universo mental, moral y simbólico común a una pluralidad de individuos, a través del cual estos pueden comunicar, bien por el reconocimiento de lazos e intereses comunes, como por divergencias u oposiciones que siente cada uno individualmente y todos como

---

<sup>51</sup> *Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde* Actualmente, es la primera fuerza política del gobierno caboverdiano.

comunidad, entendida esta, como un grupo, una asociación, una colectividad o una sociedad.

Según Marc-Alain Maure (1992), una cultura debe ser considerada como el resultado de una adaptación a un ambiente específico. Un grupo de seres humanos, situado en un ambiente natural y cultural con determinadas características, desarrollará, según los recursos disponibles, una organización social y formas culturales específicas. Así pues, el ambiente y el paisaje no son simplemente espacios físicos donde el ser humano se encuentra, sino también, una imagen subjetiva y cultural determinada. La percepción de la naturaleza y de las características del territorio son también el resultado de la adaptación y de la producción de esa sociedad. Ese paisaje natural forma parte del dominio del símbolo (lengua, mitología, arte, etc.) de una sociedad y ofrece a sus miembros información sobre ellos mismos, sobre su lugar en la cultura y en el universo en relación a otros grupos.

Esta idea viene al encuentro de la existencia de diferentes dramaturgias marcadas por las características histórico y geográficas de cada isla, pues, la especificidad de la *caboverdianidad* (condición insular, un *ethos* diferente del referente africano, hijo de africano y europeo, excolonia, etc.) también se ve reflejada en la práctica escénica en forma de binomios recurrentes: la sequía *versus* lluvia; la isla de Santiago *versus* Sao Vicente (Francisco Fragoso con Korda Kaoberdi *versus* Joao Branco con el Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo); emigración *versus* inmigración; criollo *versus* portugués y África *versus* Europa.

Una vez aprehendidas y compartidas, las normas y valores culturales, se hace viable que un determinado número de personas forme una colectividad particular, capaz de ser reconocida y diferenciada por su especificidad. La cultura contribuye a la formación de una colectividad de forma objetiva, ya que las características que las personas tienen en común ayudan a establecer vínculos entre sus miembros. Por ello, los sistemas simbólicos resultantes de la interacción social y de la manipulación de lo cultural son una apropiación del mundo. Estos sistemas sólo tienen significado dentro de las unidades socioculturales donde nacen, suscitando, de esta forma, reacciones emocionales y comportamientos semejantes.

Las representaciones colectivas designan el contenido de la mentalidad y de la conciencia colectiva de un pueblo, puesto que son las imágenes, los símbolos y los sistemas de valores lo que implica diferentes maneras de ver el mundo. De este modo, dado que la herencia cultural forma parte de la memoria colectiva de los miembros y facilita la formación de una identidad, sea a nivel nacional, regional o local, constituye un derecho y un deber público preservarla, por el hecho de pertenecer al grupo social creador de esa identidad, a través de la carga simbólica presente en los procesos de creación de significados.

Por otro lado, el concepto de identidad cultural caboverdiana, también polémico y complejo, podríamos decir que se construye a través de la relación con los lugares, testimonios, acciones, memorias y otros elementos con los que se identifican a partir de la idea de diferenciación y alteridad, por lo tanto, es un elemento diferenciador ente el *yo* y el *tú*. Esta conciencia proporciona al caboverdiano la percepción de pertenencia a un mundo cultural y natural, afirmando su lugar, sus derechos, responsabilidades, comportamientos, creencias, expectativas y símbolos. La identidad está ligada al conocimiento y a la conciencia de la herencia cultural, pudiendo, por ello, ser definida a través de ciertos indicadores como los aspectos ligados al modo de vida, constantes sociales, lingüísticas, religiosas, tradiciones, técnicas, territorio y paisaje, que se cruzan comparativamente en su caracterización.

La identidad no existe por sí misma al margen del *otro*, será siempre necesario analizarla comparativamente, ya que la imagen que se construye del *otro* es elaborada a partir de las representaciones que se hace de sí mismo, a través de la construcción del sujeto y la restitución de un *continuum* donde las representaciones identitarias significan una comparación social y una categorización de las estrategias de diferenciación.

Por otro lado, la dimensión simbólica de la identidad, responsable por la durabilidad de las representaciones y de las prácticas de la comunidad, resulta de la relación de cada individuo en el grupo. Por lo tanto, el carácter simbólico de la *caboverdianidad* implica compartir y aceptar por parte del grupo, ya que el símbolo posee una vertiente unificadora, que posibilita la definición de los valores donde se sitúan las referencias y las prácticas grupales de forma trascendente relativamente a las decisiones subjetivas. Así

pues, hablar de identidad cultural caboverdiana implica un conjunto de principios compartidos, responsables por la organización del grupo social y por el espacio-territorio como matriz organizativa y determinante.

El problema de la identidad caboverdiana es que nos habla desde “afuera”, defendiendo la expresión de la minoría, la resistencia de esos *otros* no-occidentales, de los no centrales. No se trata, pues, de un concepto rígido e inamovible, sino que se modifica a partir de ciertos sectores como consecuencia de intercambios culturales. Son estas condiciones las que hacen progresar a la sociedad y la cultura caboverdiana hacia nuevas condiciones más adecuadas a su realidad. Cabo Verde, por su condición de excolonia africana, forma parte del discurso poscolonial y de diversidad cultural. A este respecto, afirma el sociólogo Bhabha:

*The representation of a radical rhetoric of the separation of totalized cultures that are isolated by the intertextuality of their historical locations, safe in the utopianism of the mythic memory of a single collective identity (Bhabha, 1994:34).*

La identidad cultural caboverdiana está formada por puntos de identificación creados dentro de los discursos de la historia y de la cultura. No son una esencia, sino un posicionamiento. No es una simple mezcla cultural, sino un proceso constante de afirmación y negación de significados culturales condicionados por la contaminación y la pérdida del sentido original. Todos los sistemas culturales se forman a partir de un proceso de apropiación, pérdida de estructuras originales y reestructuración, haciendo insostenible que una de las culturas (portuguesa o africanas) pueda reclamar una cierta supremacía, como se hace evidente en las adaptaciones lorquianas de Joao Branco.

Actualmente, la discusión acerca de la identidad marca el panorama cultural no sólo caboverdiano, sino de todo el continente africano. El proceso de descolonización que fue, cuanto menos, trágico, ha dejado una compleja herencia que pretende responder a las cuestiones básicas de la humanidad, quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos. Es necesario abordar este tema no tanto desde las perspectivas teóricas de la antropología y de la sociología, sino ver en su globalidad el porqué de esta discusión y cómo se refleja en el ámbito cultural, en general y en las artes escénicas, en particular.

En el África poscolonial, se puede constatar, hoy en día, un discurso dialéctico del “nosotros” y no del “yo”. Todos los procesos nacionalistas, en detrimento de los universalistas, responden a la necesidad, aún actual, de la búsqueda incesante del mito original. Como defiende Bhabha (1994), es necesario que los escritores africanos construyan, partiendo de la herencia oral, una cultura del “yo”, en lugar del “nosotros”.

Como consecuencia de los efectos de la globalización, del rechazo de prejuicios de raza que prevalecían y fundamentaban identidades cerradas y excluyentes, de la implantación de un capitalismo feroz y de la homogeneización cultural, resulta un nuevo paradigma de identidad, menos circular y más asentado en la interculturalidad que, sin duda, responde las dramaturgias que aquí analizamos como ejemplo poscolonial, transnacional e intercultural.

La búsqueda de lo esencial, autóctono y tradicional, por un lado y lo universal, por otro, les acerca más a ese mundo impuesto de globalización. Son dos polos que, siendo opuestos, viven en efectiva correlación. Sin embargo, África hace ya años que entró en la espiral de la globalización.

En este sentido, podemos aplicar a Cabo Verde el concepto que Bhabha llamó culturas *in-between* (Bhabha: 1994), donde la identidad se construye a partir de una relación con aquello que ella también excluye, el *otro*:

*It is not simply the appropriation or adaptation, is a process by which Culture demand a review of their own reference systems, standards and values, the remoteness of their usual rules or 'inherent' transformation. Ambivalence and antagonism accompany each act of cultural translation, for negotiating with the "difference of the other" reveals a radical failure of our own systems of meaning and significance (Bhabha, 1994:74-75).*

Son construcciones en un proceso inacabado, por lo que no debemos perder de vista el momento de la enunciación y el contexto político que les rodea, pues, es importante contextualizar ese momento, ya que no existe una homogeneidad cultural. Bhabha rescata la cuestión de la inexistencia de culturas cerradas y circulares, sino más bien, defiende un concepto de cultura como proceso en constante transformación donde reformulan sus tradiciones. La cultura pasa a ser una realidad mutable, un verbo y no un

sustantivo, que se reconstruye y construye en base a determinadas estrategias sociales y políticas.

Según Bhabha (1994), existen tres premisas en la construcción de identidad en las culturas de sociedades poscoloniales: el primero sería el deseo del *otro*, de lo externo; en segundo lugar, el deseo del colonizado en alcanzar la posición de superioridad del colonizador sin renunciar a su posición, y en tercer lugar, el proceso de identificación en el que se “simula” esa autenticidad pero sin dejar de estar *between* lo que se es y lo que es el *otro*.

Concluyendo, podemos decir que la identidad cultural caboverdiana se construye por inclusión y por exclusión, a través de prácticas de confirmación y de prácticas de distinción, contradicciones que nos aproximan a una lógica de espejos, de identidades sincréticas y ambivalentes entre el sustrato africano y el europeo. Actualmente, está totalmente asumido que la identidad es una realidad en constante transformación definida como el equilibrio entre la manutención de las características significativas del pasado y la evolución de estas mismas.

Así pues, la *caboverdianidad*, como imagen de sí misma, no es un resultado consciente, sino que se explica por la historia de la inserción social, reapropiada en el plano de lo afectivo. De la necesidad de preservarla, surgen las *criollizaciones* de Joao Branco, pues, no tiene otro sentido que el de permitir a todos y a cada uno en particular, una posición en relación a la comunidad que los acoge.

## 1.4. El criollo caboverdiano

*'N oiá nha terra/'N gritá nha sodade/Ninguem k'uvi'm/Nha grito perdê na vento/Nha coração tchorá. Cesária Évora.*

Cabo Verde posee una cultura propia, cuya raíz proviene de un cotidiano inscrito en un sistema sociocultural plural en el que destacan características específicas como la lengua, la música, la gastronomía, el sincretismo religioso y la tradición oral.

La lengua caboverdiana nació de una situación vivida por individuos provenientes de diferentes culturas y razas que, colocados en contacto unos con otros y lejos de sus respectivos territorios de origen, dieron lugar a una cultura y a una lengua como resultado de las vivencias sociales, de una minoría de europeos imponiéndose a una mayoría de africanos, pero ambos desterrados en el aislamiento insular.

De este modo y sin entrar en pormenores del proceso lingüístico de pidgin a protocriollo y con el uso cada vez mayor de palabras en detrimento del gesto, se fue configurando la lengua caboverdiana. Los vocablos originarios de la lengua en que se apoyó (el portugués), adaptados a los órganos articulatorios del grupo aprendiz (africano) y la formas gramaticales cada vez más complejas, dieron lugar al criollo caboverdiano.

Como refleja la propia historia de las islas, el portugués y el criollo, ocuparon en la sociedad caboverdiana espacios distintos, hecho que está en el origen del problema lingüístico actual: lengua oral/lengua escrita, lengua materna/lengua de enseñanza, lengua nacional/lengua oficial, lengua de las relaciones informales/lengua de las relaciones formales, etc. La relación que se establece entre las dos lenguas, como veremos, en los escenarios, es una relación de diglosia<sup>52</sup>. Sea como sea, la realidad es que una lengua es uno de los principales soportes de la cultura y por eso, aunque el portugués fue la primera lengua hablada (y escrita) en Cabo Verde, es el criollo el que expresa la identidad del hombre y de la mujer de estas islas, el que da forma a lo que llamamos *caboverdianidad*. Cabo Verde es un país bilingüe pero ¿sus habitantes lo son? El criollo es

---

<sup>52</sup> Término éste polémico pues la gran mayoría de lingüistas defienden la existencia de un bilingüismo absoluto en el país. En nuestra opinión y basándonos en nuestra experiencia responde más a un contexto de diglosia que de bilingüismo sobre todo porque no toda la población tiene acceso a la educación, siendo esta únicamente en portugués.

la lengua de todos los caboverdianos, incluso de los que hablan portugués. La gran mayoría de la población adquiere el criollo como lengua materna y aprende el portugués con la escolarización, cuando la hay. Esto provoca un bilingüismo subordinado en que la lengua materna interfiere en la segunda lengua, en el portugués. Cuando el nivel de escolarización es alto, puede ocurrir lo contrario, es decir, que sea la lengua portuguesa la que interfiera en el criollo, sobre todo en la escritura.

El criollo es lengua nacional en Cabo Verde, siendo el portugués la única lengua oficial. A pesar de ser un país casi bilingüe, es con el criollo como el caboverdiano expresa su identidad en todos los ámbitos socioculturales. Cabo Verde sufre una situación de diglosia permanente –aunque algunos estudiosos apunten más a un bilingüismo, hecho que no vamos a analizar en este trabajo– consecuencia histórica de la prohibición del criollo en espacios públicos y de la imposición del portugués a nivel institucional. Un ejemplo de ello lo encontramos, hoy en día, en el sistema educativo, donde sólo se imparten clases en portugués. Esta realidad traduce un prejuicio lingüístico que presupone una superioridad de la lengua europea a la hora de transmitir ciertos contenidos. De hecho, aún existe, aunque más diluido que en décadas anteriores, la percepción de que hablar o escribir en portugués es una marca de prestigio social. Durante el siglo XX fue habitual esconder el uso del criollo para no ser clasificados de ignorantes o simplemente porque estaba prohibido durante el colonialismo; un hecho habitual en las sociedades que sufrieron un choque cultural basado en las directrices del colonialismo (dominador/dominado) y que en ese querer ser el *otro* utilizan la lengua como símbolo de pertenencia.

Por otro lado, la lengua criolla adquirió gran importancia como arma política y defensora de la *caboverdianidad* en detrimento del colonialismo portugués. Hoy en día, podríamos afirmar que ser culto en Cabo Verde no es dominar el portugués, sino ser bilingüe en criollo y portugués. En el archipiélago, el criollo es el principal elemento identitario que hizo consolidar, mucho antes de la independencia de Portugal, la propia nación.

La formación de los criollos, aún obedeciendo a un origen psicológico, resulta de una necesidad previa de carácter social. Por ello presenta una simplificación significativa a

nivel morfológico y lexical, lo que determina un gran número de construcciones perifrásticas y metafóricas con las que se intenta alcanzar el sentido exacto o designar funciones que los vocablos y estructuras gramaticales corrientes no pueden expresar. La lengua portuguesa aportó el léxico y la gramática que el negro simplificó.

Encontramos dos variantes de criollo en Cabo Verde, el de las islas de Sotavento, criollo *Badiu* y el de Barlavento, criollo *Sampadjudu*. A pesar de las diferencias, existe una estructura profunda común que posibilita la intercomprensión de los hablantes de las diferentes islas. Este criollo de base portuguesa, a pesar de querer ser erradicado por las autoridades metropolitanas, se extendió por todo el mundo, en gran medida gracias el papel desempeñado por los *lançados*, primeros intérpretes y traductores de criollo:

*A língua portuguesa, que tão facilmente se generalizou no Brasil, é entre eles desprezada, e o mais é pelos portugueses que ali residem, que em vez de a fazerem generalizar, a deixam para se acostumarem ao ridículo crioulo do país (Carreira, 1986:50)<sup>53</sup>.*

El criollo moldeó tan profundamente la cosmovisión del caboverdiano que, sin esa vivencia, la sociedad hubiera perdido su sentido de pertenencia. Es realmente el soporte insustituible de la identidad caboverdiana, en la comunicación corriente y en la vivencia de costumbres rurales o ciudadanos. Recordemos que en Cabo Verde, el sentimiento para con la lengua nacional criolla fue y es mucho más fuerte que en otras excolonias que también tienen un criollo de base portuguesa. Pero, a diferencia de Cabo Verde, en estos países el portugués convive con decenas de lenguas de etnias diferentes.

El criollo, por encima de todo, representa un choque de culturas. Nació del encuentro de varias lenguas africanas con el portugués, dando lugar, en una primera fase, a un pidgin y más tarde, a una lengua. A lo largo de la historia de Cabo Verde, el criollo fue considerado un portugués mal hablado o un dialecto del portugués. Hoy en día, aunque exista un contexto de diglosia, está socialmente aceptado su estatus de lengua.

---

<sup>53</sup> La lengua portuguesa, que tan fácilmente se generalizó en Brasil, es despreciada entre ellos y entre los portugueses que allí residen, que en vez de generalizarla, la abandonan para acostumbrarse al ridículo criollo del país.

Por otro lado, debemos entender que también la lengua portuguesa forma parte de la cultura caboverdiana. No podríamos eliminar el portugués porque es a través de él que se enseña, se comunica con el exterior, se escriben los documentos oficiales y en gran medida, también, se utiliza como medio de expresión artística.

*Uma literatura africana em língua portuguesa é tão africana como se fosse escrita em ronga ou como se fosse escrita em quimbundo ou em qualquer outra das línguas ditas nacionais, que prefiro designar de vernaculares de África. (...) Temos necessariamente que ultrapassar alguns complexos, quer de superioridade quer de inferioridade (...) podendo essa literatura ter um instrumento de significação em português ou numa outra língua, porque está garantida que a instância de enunciação é exactamente a mesma. O fundamental é que nós sabemos que o universo de significação cultural é africano. (...) não me parece correcto vincular a nacionalidade literária à nacionalidade linguística. É perfeitamente possível ser-se autêntico do ponto de vista cultural, não se utilizando aquilo que, vulgarmente, se chama de língua materna (Trigo apud Barbosa, 2009:44)<sup>54</sup>.*

Así pues, tanto el portugués como el criollo son medios de expresión de la *caboverdianidad*. Está claro que el portugués tiene como ámbito de acción la oficialidad, la prensa, la televisión, la justicia, la política, mientras que el criollo está más restringido a la oralidad y a lo cotidiano. Con la implantación generalizada del ALUPEC<sup>55</sup> y la consecuente normativización, sería posible la aceptación del criollo como lengua oficial junto con el portugués. Por ahora, el criollo, como lengua materna y oral, sigue siendo utilizado en la creación de la identidad cultural, sobre todo, literaria, a la par que el portugués –que siempre lo fue. Consecuencia de esta condición de “maternidad y oralidad” y a partir, sobre todo, de la independencia, el criollo sube a los escenarios con más fuerza que nunca. Muchas obras escritas en portugués o en otras lenguas son traducidas al criollo. El teatro, como veremos en el capítulo correspondiente, revelará mejor que otra arte esta fuerza lingüística y su función sociopolítica, ya que muchas veces

---

<sup>54</sup> Una literatura en lengua portuguesa es tan africana como si estuviese escrita en ronga o como si estuviese escrita en quimbundo o en cualquier otra de las llamadas lenguas nacionales, que prefiero designar como vernáculos de África (...) Tenemos necesariamente que superar algunos complejos, de superioridad o inferioridad (...) pudiendo esa literatura tener un instrumento de significación en portugués o en otra lengua, porque está garantizado que la instancia de enunciación es exactamente la misma. Lo fundamental es que nosotros sepamos que el universo de significación es africano (...) no me parece correcto vincular la nacionalidad literaria a la nacionalidad lingüística. Es perfectamente posible ser auténtico desde el punto de vista cultural, no usando aquello que, normalmente, se llama lengua materna.

<sup>55</sup> *Alfabeto Unificado para a Escrita do Crioulo.*

los personajes populares se expresarán en criollo mientras que aquellos pertenecientes a la clase social de prestigio, lo harán en portugués.

Un ejemplo de ello lo encontramos en la pieza dramática escrita en rima *O Julgamento de Totó Montero* el escritor caboverdiano Ano Nobo, donde se hace evidente la relación diglósica del criollo, como lengua popular, y del portugués, como lengua formal y de poder:

JUIZ: O seu estado civil?

RÈU: República di Cáu-Berdi

Si tanto nu ka ganha

Nem tam pôco nu ka perdi

Basta Tuga nu lánha

OFICIAL: Senhor Dôtor Juiz, prugunta nhó

Si nhó é cassado!

REU: Mi é cassado<sup>56</sup>

El uso de las dos lenguas, como veremos, es habitual en las dramaturgias de Joao Branco, quien habitualmente presenta personajes que hablan en criollo y personajes que hablan en portugués, como reflejo de una realidad de coexistencia más que de enfrentamiento sociocultural.

### **El teatro caboverdiano: entre el bilingüismo y la diglosia**

No cabe duda que el caboverdiano, esté donde esté, utiliza el criollo como lengua identitaria siendo uno de los símbolos más importantes de la *caboverdianidad*, pues, como hemos visto, el elemento lingüístico fue el que configuró la idea de nación mucho antes de la independencia del país.

A pesar del bilingüismo que encontramos en Cabo Verde, es con la lengua materna donde el caboverdiano reafirma su identidad, ya que siempre utilizó el criollo en el

---

<sup>56</sup> JUEZ: ¿Su estado civil?/ CONDENADO: República de Cabo Verde. Tanto si ganamos como si perdemos, basta un portugués que nos maltrate/ OFICIAL: ¡El Señor Doctor Juez le ha preguntado si el señor está casado!/ CONDENADO: Estoy casado. Vid. *O Julgamento de Totó Montero* en *Fragmentos*, 5, Praia, 1988, p.31.

ámbito social, familiar y cultural mientras que el portugués estaba restringido al ámbito de la educación, legalidad y oficialidad. El bilingüismo es cada más frecuente debido al fenómeno migratorio, al acceso a la escolarización (siempre en portugués) y la globalización, aún así, muchas veces se reduce a un bilingüismo elitista que utiliza el portugués en contextos cotidianos hasta entonces reservados al criollo, como marca de estatus social y económico, y que actualmente está provocando un cierto “aportuguesamiento” del criollo, o mejor dicho, una “desciollización lingüística”.

No hay duda de que el caboverdiano utiliza tanto el criollo (lengua nacional) como el portugués (lengua oficial) en la producción cultural ya que ambas lenguas forman parte de esa identidad cultural<sup>57</sup>, como ha quedado claro en el apartado anterior.

A partir de la independencia del país, se produce un proceso de rehabilitación de las marcas identitarias entre las que está, sin duda, el uso de la lengua criolla. Como hemos visto, el criollo nació del encuentro de varias lenguas africanas con el portugués, siendo ésta última la lengua dominante. Al inicio fue simplemente un pidgin que con la ascensión social del mulato y la conquista de campos de acción que antes pertenecían exclusivamente al blanco, inició un proceso de complejidad, dando lugar una lengua consolidada que muchos insisten, aún hoy, en degradarla clasificándola de dialecto.

Tanto en Cabo Verde como en las comunidades caboverdianas en Europa o América el criollo es la primera lengua que el caboverdiano aprende hasta que entra en contacto con otras lenguas, como por ejemplo con el portugués, en el caso de Cabo Verde, con el inicio de la escolarización. Es cuanto menos “curioso” que, siendo una de las principales marcas de identidad caboverdiana, los profesores, por ley, no puedan dar sus clases en criollo, siendo éstas únicamente en portugués a lo largo de todo el sistema educativo, desde primaria hasta la universidad. De esta realidad, como es obvio, se desprenden prejuicios sociales como el hecho de considerar “cultos” a aquellos que hablan y escriben correctamente en portugués, e “ignorantes” a aquellos que tengan dificultad en hacerlo. Aunque hoy en día, esta diferencia está cada vez más diluida, aún persiste la idea de que

---

<sup>57</sup> No olvidemos que una situación análoga ocurre en Portugal entre las comunidades caboverdianas y entre los portugueses de origen caboverdiano, pues, sirva de ejemplo el hecho de que el criollo de Cabo Verde sea hoy en día la segunda lengua más hablada en Portugal.

el portugués es una lengua de prestigio en comparación con el criollo que, para muchos, es incapaz de transmitir y de expresar ciertos pensamientos e ideas más abstractas. Este fenómeno es recurrente en sociedades que se formaron o vivieron bajo el prisma de la colonización, donde el colonizado aspira al estatus del colonizador, rechazando lo propio y adoptando lo foráneo, lo del *otro*, con la finalidad de obtener prestigio social.

Por otro lado, el hecho de que el portugués represente la lengua del colonizador hizo que en los años anteriores a la independencia y sobre todo, una vez conquistada, el uso del criollo pasó a ser un símbolo de resistencia, adquiriendo el estatus que se le otorga hoy en día como el elemento más significativo de la *caboverdianidad*. Es en la producción artística donde este fenómeno queda más patente. Un ejemplo de ello lo encontramos en la práctica teatral que, como vimos, en un primer momento y tras conseguir la independencia, en las dramaturgias que se realizaban en Sotavento el criollo pasó a tener un papel primordial como símbolo de toda una ideología subversiva que por aquel entonces se llevaba a escena. Hoy en día, podemos decir que tanto el criollo como el portugués son lenguas teatrales. Se hace teatro en portugués y se hace teatro en criollo pero debemos anotar algunas apreciaciones en este sentido.

Cuando hablamos de texto dramático encontramos el uso del criollo y del portugués, dependiendo del autor, se elegirá una u otra o incluso el uso de ambas lenguas para caracterizar determinados personajes (populares, rurales, ciudadanos, emigrantes, etc.) Sin embargo, cuando hablamos de puesta en escena, sobre todo en aquellas basadas en adaptaciones o en guiones colectivos, el criollo asume un papel importantísimo, pues, es la lengua que mejor puede transmitir determinadas acciones dramáticas adscritas al cotidiano del caboverdiano. Muchas veces, la pieza original se traduce al criollo por los mismos actores durante los ensayos con el fin de otorgar al espectáculo una fuerza diferente a la que sin duda sería en portugués.

Como veremos en el capítulo siguiente, la mayoría de las dramaturgias realizadas en Sao Vicente por el GTCCPM, dirigidas por Joao Branco, pasan por una traducción de la lengua original al portugués y del portugués al criollo en el proceso de montaje del espectáculo, pues es esta lengua que el caboverdiano utiliza en la lírica, en la vida diaria,

en la expresión directa y espontánea de la realidad doméstica y cotidiana, quedando el portugués adscrito al ámbito oficial, a los media y a la política.

El criollo es sin duda la lengua de comunicación más espontánea y natural del caboverdiano y por ser la lengua que mejor traduce su personalidad y su conciencia es por lo que corona la mayoría de veces el hecho teatral, sin duda, porque es la que mejor traduce la *caboverdianidad*.

Por otro lado, y también por su condición oral, el criollo es utilizado en el teatro como herramienta para caracterizar personajes más populares, mientras que aquellos más “cultos” son representados hablando en portugués. A este respecto Ana Cordeiro, portuguesa establecida en Mindelo hace 23 años y responsable del Centro Cultural Portugués dentro de la red cultural del Instituto Camoes, afirma a colación de una adaptación de la novela *Os Dois Irmãos* de Germano de Almeida:

*Embora escrevendo em português, Germano de Almeida usa com frequência palavras ou expressões em crioulo para indicar o nível afectivo ou social dos personagens e para diferenciar lugares ou situações. Se é verdade que a vida em Cabo Verde acontece em crioulo e em português e se é verdade que em situações informais e familiares se fala numa útil, económica e criativa mistura de línguas, também é verdade que era preciso decidir em que situações e momentos se falaria crioulo ou português, e com que nível de competência linguística (...) era preciso decidir que crioulo seria falado, pois se a estória se desenrola em Santiago, os actores são de São Vicente e imitar um sotaque, quando não se pretende, pelo exagero, uma forma fácil de provocar o riso, é um trabalho sério e difícil, para ser convincente. A opção pelo crioulo de Santiago foi uma aposta arriscada, que só pôde ser ganha pelo talento e seriedade dos actores. Esse trabalho de pesquisa sobre o crioulo de Santiago estendeu-se aliás a todos os aspectos da vida rural do interior, sem contudo cair em tentações folclóricas ou etnográficas, numa, infelizmente muito frequente, visão redutora da cultura (Mindelact-Teatro em Revista, 1999:28)<sup>58</sup>.*

---

<sup>58</sup> Aún escribiendo en portugués, Germano de Almeida usa con frecuencia palabras o expresiones en criollo para indicar el nivel afectivo o social de los personajes y para diferenciar lugares o situaciones. Es verdad que la vida en Cabo Verde se desarrolla en criollo y en portugués y también es verdad que en situaciones informales y familiares se habla en una útil, económica y creativa mezcla de lenguas, también es verdad que era necesario decidir en qué situaciones y momentos se hablaría criollo o portugués, y con qué nivel de competencia lingüística (...) era necesario decidir qué criollo sería hablado, pues si la historia se desarrolla en Santiago, los actores son de Sao Vicente e imitar el acento, cuando no se pretende, por el exagero, una forma fácil de provocar la risa, es un trabajo serio y difícil, para ser convincente. La opción del criollo de Santiago fue una apuesta arriesgada, que sólo se puede ganar con talento y seriedad en los actores. Ese trabajo de búsqueda sobre el criollo de Santiago se extendió a todos los aspectos de la vida rural del interior, sin caer en las tentaciones folclóricas o etnográficas, en una, infelizmente muy frecuente, visión reductora de la cultura.

Las palabras de Ana Cordeiro, aunque adscritas a la adaptación teatral de la novela *Os Dois Irmãos* de Germano Almeida, nos sirven como ejemplo de la realidad lingüística fuera y dentro del hecho teatral. El montaje tenía escenas en criollo de Santiago, escenas en portugués (en las intervenciones de los abogados y del juez) y otras en lo que popularmente se llama *português intchâdo*, o sea, una mezcla más o menos libre de las dos lenguas. Esta diglosia dramática refleja la realidad lingüística del país en la que la lengua portuguesa es considerada una lengua más formal y el criollo, una lengua popular.

Podemos afirmar que si antes la connotación culta estaba asociada sólo al uso del portugués, hoy en día y entre los jóvenes, existe un sentimiento diferente que atribuye esa connotación intelectual y culta al uso de las dos lenguas y no únicamente al uso exclusivo del portugués. Ser culto hoy en día en Cabo Verde es dominar las dos lenguas, es decir, ser totalmente bilingüe. Esta idea no deja de ser representativa como reflejo de esa identidad cultural híbrida que es la *caboverdianidad*, pues no se puede entender sin el uso de las dos lenguas, como coexistentes y no como enfrentadas.

Hoy en día, casi todos los caboverdianos son competentes en las dos lenguas, utilizando una u otra en sus contextos correspondientes y teniendo presente que, a pesar de que la identidad cultural caboverdiana incluya ambas lenguas, la fuerza del criollo en la vida del caboverdiano es aún mucho más fuerte que el portugués, sobre todo en la oralidad, como muy bien expresa Sousa Peixeira:

*O crioulo é realmente o suporte insubstituível da identidade cabo-verdiana: na comunicação corrente, na vivência da hábitos e costumes rurais como cidadãos. Mas também numa aproximação aos ritmos tradicionais de texto, música e dança; para captação e expressão de emoções estéticas tanto no campo da poética como da narrativa (Sousa Peixeira, 2003:162)<sup>59</sup>.*

En este sentido hablamos de diglosia en Cabo Verde, no como diferenciador de estatus social, sino situacional en cuanto vehículo comunicativo.

---

<sup>59</sup> El criollo es realmente el soporte insustituible de la identidad caboverdiana: en la comunicación corriente, en la vivencia de hábitos y costumbres rurales y ciudadanos. Pero también en una aproximación a los ritmos tradicionales del texto, música y danza; para captación y expresión de emociones estéticas tanto en el campo de la poética como de la narrativa.

Actualmente, y relacionada con la dicotomía África/Europa, existen discusiones y polémicas en torno de la lengua que no dejan de ser reflexiones basadas en prejuicios lingüísticos o en lecturas políticas, según nuestro punto de vista, ya totalmente obsoletas. Es innegable que se debata el tema lingüístico ya que el uso del criollo está vetado en la enseñanza, pero no se debe extraer una lectura política o sectaria de la coexistencia de las dos lenguas en el archipiélago.

Algunos intelectuales lanzan la hipótesis de si la lengua portuguesa desapareciera del archipiélago el caboverdiano continuaría igualmente su día a día. Creemos que esta hipótesis es totalmente errónea porque anula el elemento portugués como un componente más de la cultura caboverdiana. Prescindir del portugués en Cabo Verde sería amputar completamente la cultura caboverdiana en la medida en que esta lengua europea también contribuyó, desde el siglo XV, a la formación lingüística y cultural de Cabo Verde. Sirva aquí de ejemplo, la historia de la literatura caboverdiana, en su gran mayoría escrita en portugués, y que no impidió el desarrollo de una identidad cultural caboverdiana como actualmente la entendemos. En este sentido, merece especial mención una de las novelas más importantes en toda la historia de la literatura de PALOP, *Chiquinho* escrito por Baltazar Lopes da Silva en 1947, símbolo de la *caboverdianidad* literaria y escrita en portugués.

Es decir, no sólo en criollo, sino también en portugués se puede expresar la *caboverdianidad*. No existe una relación *sine qua non* entre nacionalidad literaria y nacionalidad lingüística puesto que la lengua portuguesa es un vehículo tan válido como lo es el criollo para enunciar la realidad caboverdiana.

En cuanto al hecho teatral, podemos decir que actualmente el teatro se dice y se vive en las dos lenguas. En cuanto al texto teatral, existen piezas escritas exclusivamente en criollo como *Santo Pimpim Preto* de Ano Nobo, etc.; otras escritas sólo en portugués, como son todas las piezas de Espirito Santo da Silva; *Apocalypse Now* de Arménio Vieira, etc.; *Salon* de Mário Lúcio Sousa, etc. Y piezas escritas en las dos lenguas, generalmente, para caracterizar personajes, como es el caso del *O Egosista* o *Julgamento de Totó Montero*, ambas de Ano Nobo, *Canjana* de Jorge Martins, etc.

En cuanto a la puesta en escena de adaptaciones de textos no dramáticos o textos extranjeros, el uso de las dos lenguas indistintamente o con fines dramáticos será una constante como veremos al hablar de las *criollizaciones* de Joao Branco. Sirva, simplemente, como ejemplo la adaptación del texto de Víctor Hugo, *O Último Dia de um Condenado* estrenada el 7 de junio del 97 en el que se exhibieron simultáneamente en escena dos mundos paralelos: uno contextualizado a finales del siglo XVIII con prisioneros que hablaban portugués y otro, en los 90 del siglo XX con prisioneros caboverdianos que lo hacían en criollo. En el fondo, la pieza funciona como un enfrentamiento entre dos realidades, dos tiempos y dos lenguas.

Concluyendo, hoy en día existe una coexistencia de las dos lenguas en Cabo Verde que, como marca de identidad cultural, queda patente en la producción teatral. Las situaciones de diglosia ya no definen el estatus social (aunque podamos encontrarlo en algunos espectáculos), sino que surge como elección del propio hablante frente a un contexto de enunciación determinado. Acabemos con un breve pasaje que el estudioso teatral Mario Matos siempre contaba en relación al uso de las dos lenguas en los espectáculos caboverdianos, particularmente en aquellos que se realizaban en forma de comedia en Sao Vicente. El relato de una vivencia que viene perfectamente a colación como ejemplo de que la coexistencia de las dos lenguas:

*(...) Nos tempos em que eu actuei como colaborador em teatros e mesmo antes disso quando eu era adolescente, havia muitas passagens de crioulo e de português misturado com o inglês. Vou tentar relembrar, por exemplo, numa peça encenada em 1936, pelo Bandeira, tinha eu nove anos e assisti ao Éden Park, em que havia uma espécie de modinha, com versos deste calibre:*

*“I love you, oh yes*

*Camone of cocktail*

*Un cozinha pra li sim*

*Cuá cuá chiribiri*

*Whisky soda, whisky soda, whisky soda*

*Amanhã anda à roda on the W.C.”*

*Como vêem era interessante. Aqui em São Vicente havia estas nuances. Falava-se inglês, português e crioulo com muita facilidade* (Matos, 1996 apud Branco, 2004: 312)<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> (...) En el tiempo en que actué como colaborador en teatros e incluso antes de eso, cuando yo era adolescente, había muchas intervenciones en criollo y portugués mezclado con el inglés, por ejemplo, en una pieza montada en 1936, por Bandeira, tenía yo nueve años y fui al Éden Park, donde había una especie de *modinha*, con versos de este calibre: “*I love you, oh yes/Camone of coktail/Un cuzinha pra li sim/Cuá cuá chiribiri/Whisky sonda, whisky soda, whisky soda/Amanhã anda á roda on the W.C.*” Como observan era interesante. Aquí en Sao Vicente había estos matices. Se hablaba inglés, portugués y criollo con mucha facilidad.

## Capítulo 2

### TRADICIONES Y RITUALES: las bases de la teatralidad criolla

#### 2.1. Una historia literaria entre ritmos y leyendas

La comprensión del fenómeno literario caboverdiano y en última instancia del teatral pasa por la revisión de los aspectos que presiden su formación histórica; por las condiciones geográficas y climáticas y por la aparición de una cultura intelectual autóctona, ni europea ni africana, aliada al uso del criollo como vehículo identitario. En definitiva, por la toma de conciencia de ser caboverdiano, cambiando la estética eurocentrista por una “cabocentrista”, en la que el caboverdiano ocupa un lugar privilegiado.

En la década entre 1926 y 1935 encontramos el llamado periodo “Hesperitano”, basado en la evasión y en la búsqueda de un nuevo mito, a partir de la temática en torno a las míticas islas Hespérides de Estrabón, vinculadas a la leyenda de la Atlántida. En estos años aparecen libros de poesía como *Hespérides* de Pedro Cardoso en 1930 o *O Arquipélago* de Jorge Barbosa, en 1935. La aparición de la revista *Claridade* en 1936, influenciada por el modernismo portugués y brasileño, pretende dejar de lado la evasión y profundizar en la tierra caboverdiana. Baltasar Lopes (1907-1989), con el pseudónimo de Oslvado Alcântara, fue el mentor del movimiento *Claridade*, patriarca de las letras caboverdianas y autor de la más célebre novela nacional, *Chiquinho*<sup>61</sup>, escrita en 1947. También fue uno de los más importantes estudiosos de la cultura, antropología y sociología de las islas, como dejó patente en sus ensayo *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*, de 1956 y *O Dialecto Crioulo de Cabo Verde*, de 1957. Otros miembros del grupo claridoso fueron Manuel Lopes y António Aurélio Gonçalves<sup>62</sup> que, junto a Barbosa, son considerados los fundadores de la literatura caboverdiana, entendida como un proceso

---

<sup>61</sup> Es una novela que rescata el mito de iniciación y de aprendizaje a través de la historia de un joven que emigra de la aldea a la ciudad y de la ciudad al extranjero, concretamente, a América.

<sup>62</sup> De Manuel Lopes, destacamos *Chuva Braba*, de 1956 y *Os Flagelados do Vento Leste*, de 1969. De António Aurélio Gonçalves, *O Enterro de Candinha Sena*, de 1957 y *Noite de Vento e Biluca*, de 1977.

diferente de la portuguesa, sobre todo, por la introducción de temáticas como la emigración y la sequía.

En 1944 la revista *Certeza* continuará la línea de creación y reflexión de los claridosos, aunque acentuando la temática social en sentido neorrealista<sup>63</sup> y con presupuestos que serán continuados por dos grandes nombres de la literatura caboverdiana: el antropólogo Luis Romano, con la novela *Famintos*, de 1962 y el novelista y poeta Teixeira de Sousa con *Ilhéu de Contenda*, de 1978.

A finales de los años 50, se produce una ruptura por parte de algunos escritores vinculados al *Suplemento Cultural*, como el caso de Onésimo Silveira con su ensayo *Consciencialização na Literatura Cabo-verdiana*, de 1963, donde defiende la necesidad de que Cabo Verde dirija su mirada hacia África y deje de lado a Europa y a Brasil. Esta generación de autores entre los que también destacan Gabriel Mariano y Ovídio Martins responde a una idea de nacionalidad literaria caboverdiana, basándose en el anticolonialismo y el antievasionismo, como se revela en la obra *Gritarei, Berrarei, Matarei —Não Vou para Pasárgada* (1973), de Ovídio Martins.

En 1962, surge el grupo *Sèló*, en el que participan poetas como Oswaldo Osório, con *Caboverdianamente o Construção Meu Amor*; Mário Fonseca, con *Mon Pays est une Musique* y Arménio Vieira, con *O Eleito do Sol o No Inferno*, esta última de 2001.

Con el proceso de independencia política del país, la literatura caboverdiana adopta una vertiente más universalista entre los que destaca el mítico *Pão e Fonema* (1975) de Corsino Fortes, donde celebra el nuevo país. Entre los narradores del periodo posindependencia destaca Germano Almeida cuya obra<sup>64</sup>, mezcla de realismo, fantasía y sátira, ha traspasado las fronteras del país. Junto a Leão Lopes, dirigió los dieciocho números de la revista *Ponto e Vírgula*, entre 1983 y 1987. No podemos dejar de mencionar en este breve recorrido por la historia de la literatura caboverdiana la primera

---

<sup>63</sup> Algunos nombres que destacamos de este periodo son el de António Nunes, Arnaldo França, Orlanda Amarílis y el portugués Manuel Ferreria.

<sup>64</sup> De Germano Almeida destacamos *O Testamento do Sr. Napomuceno de Silva Araújo*, de 1991; *Os Dois Irmãos*, de 1995, *A Família Tiago*, de 1988; *Dona Pura e os Camaradas de Abril*, de 1999; *O Mar da Lajinha*, de 2004 y *Eva* de 2006.

novela escrita en criollo por Manuel Veiga, *Oju d'Agu*, de 1987, así como constatar la creciente producción en criollo caboverdiano desde la independencia hasta nuestros días.

La toma de conciencia de las realidades étnico-sociales y culturales de Cabo Verde a través de la literatura supone la ruptura con modelos europeos, principalmente con los portugueses. La ideología colonial encontraría resistencia en una intelectualidad humanista y liberal formada en el *Liceu-Seminário* y materializada en la revista *Claridade*. Una nueva estética aparece: la modernidad literaria que se sustenta en el hombre y en la tierra bajo el prisma de una nueva ética que defiende al pueblo y denuncia los males que lo corrompen.

La literatura caboverdiana es una literatura que se origina en la Literatura Tradicional considerada ésta como una

*(...) vertente popular literária que se caracterizará pelo seu aspecto quer popular, quer culto; quer oral, quanto escrito; quer individual quanto colectivo (...) a memória de gerações passadas, constantemente actualizadas no presente, partindo do texto social e agindo sobre ele (Rodrigues/Lobo, 1996:21).<sup>65</sup>*

Dentro de esta generalización, podemos encontrar elementos de naturalezas muy diversas: el cuento, la adivinanza, la leyenda, las canciones de nana y de trabajo, la *Morna*, el *Batuque*, el *Finaçon*, etc.<sup>66</sup> Como hemos visto, es importante tener presente el proceso de colonización para poder entender más tarde las diferentes estéticas teatrales entre las islas de Sotavento y las de Barlavento como núcleos productivos y en constante diálogo con las cosmovisiones del caboverdiano. Recordemos que la primera isla en ser poblada con esclavos africanos en el siglo XV fue la isla de Santiago. Sin embargo, a pesar de la prosperidad que obtuvo con el tráfico de esclavos, las decisiones de Lisboa, las sequías y los ataques piratas permitieron que gran parte de esclavos huyeran al interior como medio de supervivencia. Esos fugitivos, llamados, como vimos, *fujões* o *badius*,

---

<sup>65</sup> (...) vertiente popular que se caracterizará por su aspecto bien popular o culto; oral o escrito; individual o colectivo (...) la memoria de generaciones pasadas, constantemente actualizadas en el presente, partiendo del texto social y actuando sobre él.

<sup>66</sup> Semejantes a los caribeños que también aparecieron durante los siglos de la esclavitud. Recordemos que Cabo Verde era el punto de origen para el tráfico de esclavos hacia el resto de América, y no es por casualidad que encontremos, por ejemplo, casi calcos lingüísticos entre el criollo caboverdiano y el papiamento antillano.

consiguieron, gracias a la protección de las montañas, preservar y desarrollar una identidad propia que el mestizaje poco cambiaría. Por esta razón, las tradiciones musicales y poéticas con un marcado origen africano se mantuvieron más vivas en la isla de Santiago que en el resto del archipiélago. Es en Santiago donde encontramos las tradiciones seculares del *Batuque* y del *Finaçom*.

El *Batuque* de Santiago está formado por el canto, el *cimbó* (instrumento musical), la *tchabeta* (trapos enrollados que las mujeres, sentadas, colocan entre las piernas y hacen sonar a base de golpes compasados) y la danza. El *Finaçon* simplemente consiste en el canto de un solista acompañado de palmas. Se trata de un espectáculo musical heredado de los esclavos africanos hasta hoy en día. Es realizado únicamente por mujeres que cantan improvisando melodías que pueden criticar o alabar algún hecho o persona. Normalmente la historia tiene cierta ironía y hace referencia a experiencias conyugales, al abuso de poder o a la iniciación de las jóvenes en el amor carnal a manos de una mujer más vieja.

Mientras una de las mujeres canta la introducción o *finaçon*, el resto se sienta en círculo golpeando paños de tela que colocan entre las piernas (quizás porque en el origen, el uso del tambor delataría rápidamente este espectáculo de los esclavos traídos del continente africano). Al son de los golpes y de los cantos, una de ellas, normalmente la más vieja, baila en el centro, una danza en que progresivamente acelera el compás con las caderas hasta que entra en trance. El *Batuque* estuvo prohibido muchos siglos por esta danza lasciva. Al inicio, el ritmo es lento y cadenciado con los cantos. Después el ritmo se acelera cada vez más. Las mujeres *batucan* y responden en coro a la solista. En el momento en que el coro repite el estribillo, el coro acelera el ritmo y el acompañamiento musical también se acelera e intensifica. A este momento se le llama *tchabéta*. En el centro del círculo, una de las mujeres con la tela, esta vez, atada a la cintura, mueve la cadera suavemente y a la vez que el ritmo se acelera la danza se convierte en una serie de movimientos sensuales, considerados lascivos por muchos observadores europeos. Se cree que este momento, llamado *torno*, puede llevar al trance. Cuando el *batuque* se prolonga varias horas, un solista canta de nuevo el *finaçon*, que puede ser o no

improvisado. Las improvisaciones son muy frecuentes en las bodas o en los bautizos cuando se le dedica el *finaçon* a una persona.

El *finaçon*, siendo poco reconocido es una forma de cultura popular a través de la que se consigue obtener mucha información sobre la estructura cognitiva de transmisión de conceptos relativos a las sociedad caboverdiana. Es además, el soporte del *Batuque* en el que se caracteriza el mundo caboverdiano en sus aspectos económico, social y ambiental. *Finaderas* famosas fueron Inácia Gomes, Ana Procópio y Bibinha Cabral, llamadas también como las “sabias analfabetas”.



[http://www.fcat.es/FCAT/index.php?option=com\\_zoo&task=item&item\\_id=121&Itemid=37](http://www.fcat.es/FCAT/index.php?option=com_zoo&task=item&item_id=121&Itemid=37)

Otro de los ritmos más arraigados culturalmente es la *Morna*. En 1933, Eugénio Tavares, en su obra *Mornas e Cantigas Crioulas*, dejaría un legado valioso para el estudio de su origen y su relación psicológica con el pueblo caboverdiano. Sin duda, la *Morna* es la manifestación más vasta de la identidad caboverdiana, sobre todo, cuando utiliza el criollo:

*É um texto (composição de dança, música e poesia) com funções narrativas, líricas, descritivas e satíricas, em que se combinam formas de expressão como o diálogo, o monólogo, a reflexão e o comentário, em manifestações directas e indirectas (Rodrigues/Lobo, 1996:31)*<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Es un texto (composición de danza, música y poesía) con funciones narrativas, líricas, descriptivas y satíricas, donde se combinan formas de expresión como el diálogo, el monólogo, la reflexión y el comentario, en manifestaciones directas e indirectas.

La *Morna* cuenta historias, describe estados de alma y satiriza conductas. En un tono generalmente melancólico, hablar de esos registros cotidianos del caboverdiano que hemos analizados, de amor, de la separación de la madre, de la partida, la soledad y la tristeza que conlleva la emigración. Pero también de la alegría del reencuentro y de la extrema pobreza, que pareciendo inverosímil, provoca risa e ironía con efecto catártico. En todos los temas, alegres o tristes, se presenta un trasfondo común, la insularidad, ese mar omnipresente que separa y reúne.

La *Morna*, tanto como música y texto poético, como veremos, será de vital importancia en la aparición de un teatro nacional en Cabo Verde, por su fuerza conciliadora con el *ethos* caboverdiano y los registros del cotidiano que ella representa. Sérgio Frusoni, Eugénio Tavares, Jorge Barbosa, B. Leza y Gabriel Mariano dejaron, a principios del siglo XX, un legado poético incomparable y que aún hoy en día, sus poemas son musicalizados internacionalmente<sup>68</sup>.

Todos fueron sociólogos, antropólogos de la mundividencia caboverdiana describiendo los paradigmas (la emigración, la *saudade*, el amor a la tierra natal, la evasión, la sequía, el hambre, la mujer) de un pueblo que entre el vivir y el sobrevivir, va desafiando al destino.

### **Despedida**

*Mamá ... btóme bençôm*

*M'ti ta bá fjije na bôrde dum carvôer...*

*Fjide?... A bô Jôm?*

*Sem avisóme Primér?*

*Bocê dêsculpóme, ma m'ê fidje de Sanvncênte,*

*E êsse fêbre d'óia munde t'atacóne de repénte*

*Largá bô casa ... bô mãi já bédja...*

*Sem podé c'um plôm... sempodé c'um cêdja...*

*Pamode, d'zêm, pamode nha fidje?*

---

<sup>68</sup> Sobre todo a través de Cesária Évora, la cantante de mornas más internacional, nacida el 27 de agosto de 1941 y fallecida el 17 de diciembre de 2011. <http://www.cesaria-evora.com/>

*Cá tá faltába bô nada!*

*Tá cêrte, mamá, tâ cêrte,*

*Ma, m'há voltá um dia...*

*Se Deus quisêr! (Sérgio Frusoni, 1901-1975)<sup>69</sup>*

La isla, por su propia definición, es un lugar de dicotomía espacial que el poeta llega a personificar: abierto/cerrado; dentro/fuera; prisión/libertad. Son realidades concretas de la vivencia insular, con todo su desfile de dificultades que hacen desear la partida. Un deseo que el poeta asume en su actitud de querer partir y tener que quedarse:

*Mas, para além de todos os circunstancialismos climáticos e geográficos, pode-se, talvez, procurar uma outra causa para a sentimentalidade insular, ligada à componente étnico-cultural, que marcou, desde o início, o processo de povoamento (Rodrigues dos Santos, 1989:62).<sup>70</sup>*

Es decir, más allá del elemento geográfico, la aculturación ocurrida en el proceso histórico, cuando el negro africano lanzado en ese espacio insular fue obligado a adoptar la lengua y la cultura del colonizador, contribuyó a ese sentimiento de insularidad; y, por otro lado, el mestizaje, creando una cultura criolla, también aceleraba el proceso de aculturación, como algo que se comporta como un estigma de un ser aislado de su propia cultura y exiliado en una isla dentro de una isla.

Especial mención debemos hacer al poeta y compositor de *mornas* B. Léza (1905-1978) que revolucionó el panorama musical al introducir el “meio-tom”<sup>71</sup> en la morna tradicional.

---

<sup>69</sup> ¡Mamá! Dame tu bendición/Voy huido a bordo de un carbonero/¿Huido tú, Juan?.../¿Sin avisarme primero?/ Perdóname, pero soy hijo de Sao Vicente,/y esta fiebre de ver mundo nos ataca de repente.../ - Dejar tu casa...tu madre ya vieja.../sin poder con un *pilão*, sin poder con un cántaro.../ ¿Por qué, dime, por qué hijo mío? ¡No te faltaba nada!/ Es verdad, mamá, es verdad, pero volveré un día.../ ¡Si Dios quiere!...

<sup>70</sup> Pero, además de todas las circunstancias climáticas y geográficas, se puede, tal vez, buscar otra causa para el sentimentalismo insular, relacionado con el componente étnico-cultural, que marcó, desde el inicio, el proceso de repoblación.

<sup>71</sup> La menor/mi menor; re menor/la menor/sol menor/re menor. Estas modulaciones no existen en la música popular caboverdiana anterior a B. Leza.

**Lua nha Testemunha.**

*Bô ca tá pensá, nha cretcheu,  
Nem bô ca tâ imaginá  
C'má longe di bô M tem sofrido  
Perguntá lua na céu  
Lua, nha companheira di solidão.  
Lua, vagabunda di espaço,  
Qui ta concê tudo nha vida,  
Nha desventura.  
Êl qui tâ contòbe, nha cretcheu,  
Tudo o qu'M tem sofre  
Na ausência e na distância.  
Mundo tem rolado co mi  
Num jogo di cabra-cèga  
Sempre tâ perseguí-m  
Pa cada volta qui mundo dá  
Êl tâ trazê-m dor,  
Pá-m tchigá más pa Deus. (B. Lèza)<sup>72</sup>.*

## **El encuentro de la tradición oral y el teatro**

En este apartado solamente haremos referencia al folclore narrativo, dando especial atención al cuento (*stória*) y permitiendo, de este modo, un breve análisis antropológico de la herencia cultural que las diferentes etnias dejaron en Cabo Verde. Esta elección responde no sólo al interés por la tradición oral, sino a la contribución de estos cuentos al

---

<sup>72</sup> Tú no piensas, mi amor /ni tu imaginas/ como estando lejos de ti, he sufrido/ pregunta a la luna en el cielo/ Luna, mi compañera de soledad/ Luna, vagabunda de espacio/ quien conoce todo en mi vida/ mi desventura/ ella que te cuente, mi amor/ todo lo que he sufrido/en la ausencia y en la distancia/ El mundo ha jugado conmigo/ en un juego de gallinita ciega/ siempre persiguiéndome/ por cada vuelta que el mundo da/ me trae un sufrimiento/ para que me aproxime más a Dios.  
<http://www.youtube.com/watch?v=hQspgLUTBKA>

hecho teatral, sobre todo, como veremos, tras la independencia del país, en continuas dramatizaciones.

En este sentido, es importante reconocer las raíces étnico-culturales (europeas y africanas) que se celebran en los escenarios a través de los respectivos contenidos simbólicos, sus tabúes y supersticiones representadas en personajes como la *Capotona*, la *Catchorróna*, la *Minguarda*, la *Bitcha-Fera*, el *Lubson*, el *Massongue*, la *Canelinha* o el *Gongom*<sup>73</sup> que habitan los relatos tradicionales y que, como veremos, son referidos en las adaptaciones lorquianas.

Como cuento, nos referimos a la historia conservada en la memoria de la gente y transmitida de boca en boca a lo largo de generaciones. Se caracteriza por su valor simbólico que ayuda, en cierta medida, a evaluar las diferentes contribuciones de las culturas que formaron parte del proceso de creación de la identidad caboverdiana.

Al margen de los cuentos de inspiración religiosa, abundantes en el imaginario colectivo de Cabo Verde, encontramos cuentos o historias que funcionan con fines moralizantes o simplemente, lúdicos. Sorprendentemente estas historias son comunes a todas las islas, con pequeñas variaciones de una isla a otra y de difícil datación, ya que se pierden en la memoria de muchas generaciones. Estos cuentos constituyen un acervo importante para el estudio psicológico de los habitantes de las diferentes islas.

---

<sup>73</sup> *Catchorróna* es un perro pequeño que cuando enfurece se hace grande. Se suele encontrar en las acequias. Si es tratado con cariño, puede acompañarte a casa y no se hará grande. Pero cuando se llega a casa se tiene que entrar de espaldas y decir: "já me trouxeste a casa, agora podes ir". Después se tiene que cerrar la puerta y rezar. Sería una especie de alma en pena de imaginario cristiano. *Lubson* es el hombre lobo de nuestro imaginario. *Bitcha-Fera* es una criatura que aparece con la noche. Es un monstruo en forma de bicho feroz. *Minguarda* es la que asusta a los cobardes de noche o de día. Se come los ojos de los niños y de las chicas vírgenes. De "min" en criollo "yo" y "guarda". El medio día y la medianoche son horas de "minguarda", de protegerme a mí mismo. Normalmente a esa hora la gente se santigua. *Canelinha* de "canela" en portugués, el hueso de la pierna. Por extensión, es un esqueleto que sale por la noche. Normalmente aparece sin cabeza y con sólo una pierna, camina dando saltos en línea recta, coge a los desprevenidos en la noche, haciéndoles enloquecer y quitándoles el habla. En Brasil corresponde al "Saci". *Capotona*. Es un gigante que lleva capote, con una sola pierna anda equilibrándose con el peso de una enorme cadena. Quien oye la cadena por la noche puede enloquecer o morir de un ataque. Tiene unas uñas gigantes y no tiene rótula, lo que limita sus movimientos. El *Massongue* es un ser maligno asociado a los masones que estuvieron muy presentes a lo largo de la historia del archipiélago. *Gongom* es el rey de la fealdad, maligno y que se esconde en una taza de azúcar. Puede presentarse con un ave de rapiña o un pájaro nocturno. Persigue a los que trasnochan, a los que salen a deshoras de viaje o van en busca de aventuras, principalmente, amorosas, o a aquellos que abandonan la casa paterna durante la noche. (Espírito Santo da Silva *apud* Branco, 2004: 377).

En lo que refiere a la intención moralizante, resulta de la lucha entre el Bien y el Mal, estando el pueblo siempre al lado del Bien. Esta actitud no es más que un medio para eliminar las frustraciones del cotidiano de un pueblo, silenciado por condicionalismos y que busca, en todo momento, una cierta compensación.

La técnica empleada se resume a un narrador que utiliza las repeticiones, la perífrasis y la imagen concreta para dar relieve al contenido. Para ello, en cada locución, lo hace a la *dubâ stória*, un proceso que consiste en que cada uno que cuenta la historia en momentos diferentes de enunciación, añadirá pequeños cambios manteniendo esencialmente la temática. En Cabo Verde encontramos tres ciclos de cuentos que tienen como objetivo moralizar y divertir al mismo tiempo:

El ciclo de la *Velha Má e Feiticeira*, una simbiosis entre el personaje de la bruja y de la madrastra con una gran aceptación popular.

El ciclo de la *Mãe d'Água* que correspondería al mito europeo de la Sirena y al mito africano de Iemanjá. En él encontramos *La Sirena*, *Nha Maria Peixe Cabalo* y *Nha Mari Condon* como representantes de esta literatura popular caboverdiana.

Y por último, el ciclo del *Lobo e Chibinho*, sin duda el más significativo por su masiva difusión no sólo entre las islas, sino también entre las comunidades caboverdianas en el extranjero. La historia tiene siempre como contexto una situación de sequía y pobreza. El hambre desencadena todas las acciones de los personajes que intentarán por todos los medios sobrevivir. El protagonista de este ciclo es *Ti Lobo*, que pasa por mil y unas desventuras siendo víctima de las artimañas de su sobrino, *Chibinho*, representante de la astucia. *Ti Lobo* aparece siempre como torpe, bonachón e ignorante cuyo objetivo constante es comer, comer y comer.

En este ciclo, observamos a lo largo de generaciones y en las diferentes islas que tanto *Ti Lobo* como *Chibinho* son personajes imprescindibles que siempre aparecen en escena, acompañados normalmente por *Ti Ganga*, *Cabra*, las *Cabritinhas*, etc. Pero, haciendo alusión a la *dubâ stória*, el narrador podrá incorporar más personajes siendo también común la contaminación con personajes del ciclo de *Mãe d'Água*, como *Maria Condão* o *Nha Maria Peixe Cabalo*.

## 2.2. Los tránsitos vitales: nacimiento, boda y muerte



*O Guarda-Cabeça*, António Firmino (2003)

Para este capítulo dedicado a las costumbres y a los ritos, nos hemos basado en informaciones recogidas en entrevistas personales y en la obra de Lopes Filho (1995) con el fin de poder analizar su presencia en las adaptaciones de los textos lorquianos, sobretudo, en *Bodas de Sangre*.

El caboverdiano profesa la religión católica pero admite la existencia de hechizos y prácticas malignas. Y para prevenirse de ello, desarrolla una serie de actividades que se desprenden de la religión o de la magia. Con las prácticas religiosas, suplica o expresa un deseo que espera que sea cumplido con esperanza, y con las prácticas mágicas, intenta manipular las fuerzas malignas, forzando a la Naturaleza a intervenir en esos momentos difíciles. Sin embargo, al contrario de lo que podríamos pensar, muchas de las supersticiones no tienen un origen africano, sino europeo, llevadas por los colonos blancos y que aún podemos encontrar en Europa: como lanzar un puñado de tierra al ataúd, encender velas a santos, mandar decir misas para el descanso eterno, etc.

Por otro lado, constatamos que la religión cristiana y el paganismo animista-fetichista tienen un papel relevante, como por ejemplo la incorporación de la figura del *massongue* en la *criollización* de *La casa de Bernarda Alba* o el ritual de *bênção* en *Bodas*

*de Sangre*. Las ceremonias de nacimiento, boda y muerte están influenciadas por prácticas africanas: las *praxes* que anteceden al pedido de boda, el *batuque* del día del enlace o los tiros de escopeta para anunciar la virginidad de la novia (tal y como aún se hace entre Mandingas, Fulas y otros). Son prácticas de origen africano y con influencias del cristianismo

*(... ) resquícios de usos e costumes de povos animistas, trazidos pelos escravos, e práticas europeias, vindas com os portugueses, num fabuloso sincretismo (Carreira,1983:435).<sup>74</sup>*

Costumbres que se traducen en una identidad con cinco siglos de interpenetración y en un conjunto de valores individualizados, de tradiciones y de reglas de convivencia entre africanos y europeos.

### **El *guarda-cabeça*: el nacimiento**

Antes del nacimiento, todo un mundo de creencias y supersticiones rodea a la mujer embarazada. Entre varias prohibiciones encontramos las que se relacionan directamente con la muerte, como la visualización de un cadáver, el luto o la asistencia a funerales. Son escenas emotivas que pueden provocar el nacimiento del bebé muerto o que la sangre de la mujer se hiele.

El embarazo está acompañado por un miedo continuo a la muerte durante el parto porque se cree que las fuerzas portadoras del mal pueden apoderarse de cuerpos frágiles. Por eso se toman medidas de protección a través de rituales que forman parte del cotidiano caboverdiano.

Durante el parto, será la partera quien se encarga no sólo del momento del nacimiento, sino de todo el simbolismo que conlleva el alejar las fuerzas sobrenaturales. En Cabo Verde, el parto afecta a todo el grupo social del que la mujer forma parte. Pueden asistir mujeres, amigas o vecinas siempre que éstas sean madres. Es un momento en que la alegría y el horror se enfrentan cara a cara.

---

<sup>74</sup> (...) resquícios de usos y costumbres de pueblos animistas, traídos por los esclavos, y prácticas europeas, traídas por los portugueses, en un fabuloso sincretismo.

En relación con la placenta y el cordón umbilical se articula un mundo de simbolismos y supersticiones. La placenta, en cuanto sea expulsada, se debe enterrar en un lugar escondido de la habitación, normalmente bajo tierra y hacia arriba, así protegerá de las intemperies y de los enemigos. También se entierra el cordón umbilical pero antes se debe introducir en la boca del bebé para que chupe algunas gotas de sangre. Después deberá lavarse con orina para enterrarlo limpio.

A partir de aquí, el momento del nacimiento representa el corte simbólico entre la madre y la criatura. El hecho de haber un alto índice de mortalidad en la primera semana de vida, sobre todo de sexo masculino, originó una creencia en poderes sobrenaturales. De todos los rituales vamos sólo a comentar uno que es común en todas las islas, tanto en el ámbito rural como ciudadano. Es la ceremonia del *guarda-cabeça* o *noite de sete* que marca el fin del aislamiento de la criatura y de la madre y restablece la relación normal con su comunidad. Un vigilia que tiene como objetivo alejar a las brujas y las entidades maléficas.

Siete días después del parto, se celebra una ceremonia que realmente empieza en el momento en que la partera corta el cordón umbilical y coloca las tijeras abiertas en cruz debajo de la almohada. En esa noche, siete días después del nacimiento, se reúnen en casa, comen, beben y se preparan para el *barulho* -ruido de tambores, pitos y cencerros- que deberán tocar con las doce campanadas para espantar a las brujas. La criatura debe ser vestida con la *saia de baixo* que la madre ha llevado puesta durante los siete días después del parto. Con ello, se cree que las brujas no podrán “comerla”. A media noche, dos *peessoas de coragem* saldrán de la casa y, cada uno por un lado de la casa, echará ceniza de la hoguera que ha estado encendida durante toda la ceremonia. A partir de este momento se considerará pasada la inminencia del peligro ya que las brujas perderán el poder sobre la vida del recién nacido.

### **Las nupcias criollas**

La boda también es un rito de paso de un estado a otro y al asumirse como institución también se reviste de prejuicios sobre la *posse* y la virginidad.

La petición de mano será realizada por dos mensajeros, siempre hombres amigos del padre del novio y que irán a casa de la novia. Ella no puede estar presente y por ello, fingirá estar haciendo tareas domésticas hasta que sea llamada a la reunión. La petición de mano es un marco importante pero también un rito ya que a partir de ese momento, los novios que se encontraban a escondidas podrán hacerlo libremente. La elección de la fecha de boda sólo tendrá tres restricciones: no se realizará en época de mucho trabajo agrícola en las zonas rurales, no será en viernes santo ni durante la Cuaresma y no será en agosto porque *Agosto traz desgosto*.

Respecto de los preparativos, una semana antes, los familiares más cercanos se reunirán en casa de la novia para preparar el *xerém da festa*. *Xerém* es un plato de maíz que, más allá del su valor como alimento, tiene un valor simbólico en la cultura caboverdiana, la capacidad de la resistencia al hambre. Veremos cómo es un elemento que habitualmente aparece en los textos dramáticos ya que hace parte de la problemática de las sequías y del hambre, *leitmotiv* de la literatura y del hecho teatral en Cabo Verde, desde siempre.

Incluso en las comunidades caboverdianas de Holanda, EEUU, Portugal, Luxemburgo, etc. la preparación del maíz, el *cotchir*, es un acto presente en todas las comunidades de caboverdianos y conlleva todo un ritual de acciones: se debe mojar equilibradamente con agua, *cotchir* el maíz con un *pilão* -una especie de mortero grande- a ritmo cadenciado, cantando y acompañados de gestos verticales para soplar y separar el salvado (*farelo*). Un vez *cotchido*, se seca al sol y se guarda para la preparación del *xerém* o de la *cachupa*, el plato típico del país.

La *casa de la boda* se señala con una bandera blanca colocada en la puerta de la casa o cerca, encima de un árbol. Es el punto de encuentro donde se llevarán las bandejas de comida, los regalos, etc. Cada padrino deberá llevar siete bandejas envueltas en manteles blancos y adornadas con flores. El transporte de las bandejas también es un ritual. Cada padrino será acompañado por siete personas, en fila india y dirigidos por un hombre, el único que llevará un mantel colorido. Cuando se avista la casa, el padrino lanzará un petardo que será respondido con otro tirado en la *casa da boda*.

Otro lugar importante en la boda es la llamada *casa do toldo* donde se prepara la cama nupcial y que será obligatoriamente diferente de la casa donde vivirán los novios ya que puede atraer fuerzas malignas. Normalmente es un cuarto cedido por vecinos o amigos de los novios. La cama se adorna con flores de papel, pañuelos, dulces y una botella de *grogue*, el aguardiente de caña de azúcar típico de Cabo Verde.

A las *boqueiras*, dos mujeres de confianza, les compete todo lo que tiene que ver con la novia. Vestirla, arreglarla e informar de todo lo relativo a su virginidad. Si es virgen, deberá llevar una guirnalda de flores en capullo; si no lo es, pero sólo ha tenido relaciones con el futuro novio, la guirnalda será de flores abiertas y si ya es madre, no podrá llevar velo ni guirnalda.

El día de la boda, antes de ir a la iglesia, los novios deberán, en ayuno, pedir perdón a los padres por la ofensas que hayan podido hacerles y pedir su bendición. Una vez acabada la ceremonia eclesíástica se dirigen hacia la *casa da boda* montados a caballo, burros, mulas o yeguas blancas. Avanzan en fila india hasta la puerta de la casa donde se le exhortará a cumplir con los deberes de mujer casada. Lo mismo que en la iglesia pero ahora se hace en criollo.

Existe un dicho popular en Cabo Verde y que ejemplifica muy bien la psicología del criollo: *o lugar da mulher é em casa e o homem na rua*. Por ello, la novia entra en casa y el novio finge que va entrar pero se da la vuelta y anda unos metros, repite esta escena tres veces y a la tercera vez, finalmente entra en casa y ocupa el lugar al lado de la novia que ya deseaba su llegada.

Durante el banquete, se siguen los rituales con la tarta nupcial siempre de tres pisos y cada uno destinado a unos participantes. Habrá dos banquetes, uno en casa de la novia y otro, al que se irá después, en casa del novio. Llegado el momento, los novios, ayudados por las *boqueiras* se retirarán a la *casa do toldo* y el resto de participantes esperarán por la *resposta* de la virginidad de la novia.

En el caso de repuesta afirmativa, el novio lanzará un petardo. Si es negativo, situación que se denomina *falta de resposta*, el novio deberá comunicarlo públicamente a

través de señales como salir del cuarto con el pantalón subido sólo en una pierna hasta la rodilla, o prohibirá la entrada de las *boqueiras* a la hora marcada.

En el caso de una viuda, los rituales son diferentes. El pretendiente deberá ofrecerle un regalo blanco seguido de seis objetos más. Después de la ceremonia no habrá fiesta y se dirigirán a casa para realizar el ritual de *amarração* que tiene como objetivo “amarrar” el difunto marido para que su alma no les persiga toda la vida. Los novios deben sentarse en la cama del difunto y llorar sentidamente, luego, el marido acuchillará la almohada con fuerza como símbolo de aniquilación.

### **Hora di bai**

La muerte representa un esfuerzo colectivo de cohesión del grupo social. De este modo, los ritos fúnebres parecen reflejar dos reacciones antagónicas por parte de los vivos: abandonar al fallecido a su suerte y retenerlo o llamarlo de vuelta a la comunidad.

En todas las sociedades, la muerte es una experiencia perturbadora y desestructurante. El papel de los rituales de muerte es, precisamente, restablecer el orden social, absorber la ruptura del cotidiano que la muerte provoca y reordenar la vida social.

A través de los rituales, la muerte física está dissociada de la muerte social, en un intento de controlar el carácter imprevisible, de naturaleza biológica, del cese de la vida. La muerte, controlada socialmente a través de los procesos consagrados en la lógica ritual, se convierte en esencial para la reproducción de la vida.

La *boa morte* tiene un origen “natural” y ocurre cuando en individuo ya ha cumplido su destino en la tierra. Es, en cierta medida, esperada. Este tipo de muerte apela a la solidaridad y la cohesión del grupo, y permite velar por el alma del difunto a través de rituales apropiados que obedecen a normas propias y socialmente definidas. Así se asegura el camino del difunto en el más allá, al mismo tiempo que garantiza el bien estar de la comunidad de que forma parte.

El *além* (más allá) es un mundo ucrónico y especialmente indefinido. Los aspectos de peligrosidad en la relación entre vivos y muertos surgen, cuando el umbral no ha sido

debidamente atravesado. La gestión de la muerte no se limita a aspectos simbólicos, sino que se extiende a toda la vida social. Esta perspectiva apunta hacia la necesidad de analizar todas las sociedades y las culturas de una forma sistemática y dinámica que ilustre líneas de continuidad bajo diversos ángulos pero que, al mismo tiempo, contemple los procesos de ruptura y los mecanismos de reajuste. La muerte provoca respuestas psicológicas y emocionales pero, más allá de eso, afecta a todas las áreas de la vida social.

La solidaridad que encontramos en varios aspectos de la vida caboverdiana se puede extender también a la muerte. Por ejemplo, en la isla de Santiago, a través de asociaciones, de carácter mutualista y tradicionalmente adscritas a la *Tabanka*, encontramos esta idea de entreayuda solidaria.

La muerte durante las sequías, en Cabo Verde, es una *má morte* ya que representa una ruptura del equilibrio que afecta al tejido social. Es un tema recurrente en todos los géneros literarios y musicales del archipiélago. Si eso pasa, es precisamente porque esta experiencia colectiva es marcante y permanece en la memoria de los caboverdianos.

En cualquier caso, buena o mala muerte, la cosmovisión del caboverdiano se traduce en diferentes rituales:

Cuando el moribundo está casi a punto de morir, deberá estar acompañado del *curioso*, ya que no siempre puede haber un sacerdote. El *curioso* es un hombre mayor y respetado por la comunidad. Amigos y familiares se concentran alrededor de la cama para la petición de perdones. Uno por uno, mientras el *curioso* reza dirán:

*(nombre de la persona) se algum dia te fiz mal ou te ofendi em qualquer coisa, peço-te perdão pela face de Cristo, e peço-te que recebas o meu perdão também, se não consegues falar com a boca fá-lo com o coração* (Sousa Peixeira, 2003:117).<sup>75</sup>

Cuando muere, los familiares deben salir gritando y llorando a la calle para alertar al resto de personas de lo sucedido, lo que se denomina *guisa* o *tchoro*. Los ojos del difunto deben cerrarse para que no reconozca el camino de vuelta y deberá ser lavado con

---

<sup>75</sup> Se algún día te ofendí en cualquier cosa, te pido perdón por la cara de Cristo, y también te pido que recibas mi perdón, si no puedes hablar con la boca hazlo con el corazón.

infusiones de hierbas aromáticas (reminiscencia judía). A partir de ahí, dará comienzo el lloro de las *carpiderias* o *choradeiras* que acompañarán al féretro hasta el cementerio donde dos amigos o vecinos deben haber escavado la tierra para la colocación del cuerpo.

Tras el funeral se realiza el *tempo de nojo* (tiempo de asco) que durará unos días, una semana o un mes dependiendo de las posibilidades económicas de la familia. Este periodo va desde la colocación de un altar en casa el día del fallecimiento hasta que se quite, normalmente a los siete días. El altar consiste en una esterilla, normalmente tejida con hojas secas de bananero, donde se sentarán los familiares para recibir los pésames ofreciendo siempre comida y bebida a los visitantes. Al séptimo día, el *curioso* quitará el altar, apagará la vela y retirará el paño con el que se envolvió un crucifijo para lavarlo con agua corriente, creyendo así, que se lavarán todos los pecados del difunto.

Estos tres ritos están presentes en las muchas de las dramaturgias realizadas por João Branco. Lo que nos interesa es que medida aparecen en las “criollizaciones” de Lorca o si por el contrario, Branco opta por mantener la tradición española, supeditando la ritualidad caboverdiana.

## *Capítulo 3*

### TEATRO DE CABO VERDE

#### 3.1. Antropología teatral: Tabanka, Santaninhas y Kolá San Jon

##### 3.1.1. La tradición Nagô -Gegé

En este capítulo nos proponemos justificar la rentabilidad interpretativa que lo "parateatral" proporciona a lo teatral, como veremos al analizar las adaptaciones de Lorca en Cabo Verde. Para ello, comparamos tres espectáculos-rituales: la Tabanka, el Candomblé y el Vudú. La finalidad de esta comparación entre tres casos de herencia africana (con la diferencia de que en los dos últimos sí existe una conciencia de haber sido legado histórico de otras culturas africanas y en el caso de Cabo Verde no) no es otra que, en primer lugar, la descripción de la primera manifestación teatral consciente de la historia del archipiélago; y, en segundo, la afirmación y la defensa de que también en muchas dramaturgias actuales caboverdianas, la presencia de la herencia africana se hace patente sobre el escenario.

Cabo Verde se encuentra en el centro de un triángulo que se extiende desde el sur de Brasil hasta las Antillas y que tiene su vértice principal en la región noroeste de Nigeria, en concreto entre las poblaciones Yoruba y Ewe, cultura que es conocida como los Nagô -Gegé<sup>76</sup>. En el ritual de la Tabanka, como en el Candomblé y en Vudú, se da una profunda simplicidad trágica que les otorga un cariz primigenio, una idea de principio que se cumple con el sacrificio.

Antropólogos como Arthur Ramos, Alfred Métraux, Melville Herskovits y Roger Bastide han reconocido sin duda alguna que el *Candomblé* de Salvador de Bahía, el *Vudú* de Haití, el *Batuque* de Porto Alegre (Brasil), el *Xangó* de Recife (Brasil) y la *Santería* de Cuba y muchos más ritos afro-americanos forman parte de una compleja expresión mítico-ritualista. Podemos ampliar esta lista con la expresión teatral más antigua de Cabo Verde, la Tabanka, que sigue vigente hoy en día en todo el país, sobre todo en la isla de

---

<sup>76</sup>Consideramos, pues, pertinente, analizar las semejanzas y las diferencias entre estos territorios, sobre todo, con Brasil, por su relación histórica con Cabo Verde.

Santiago, donde se han podido salvaguardar más los rituales africanos por las condiciones socio-económicas y por el papel desempeñado por los *badiu* (campesinos del interior de la isla de Santiago) en lo que respecta a la preservación de manifestaciones teatrales de origen africana.

La *Tabanka* se representa desde la época de la esclavitud y es, sin duda, el primer fenómeno consciente de teatralización genuinamente caboverdiano.

El fenómeno del sincretismo religioso ha sido estudiado sobretodo en Brasil. Con el objetivo de describir, sin querer realizar un estudio antropológico exhaustivo, las categorías histórico-antropológicas de determinadas manifestaciones como la *Tabanka* caboverdiana, abordaremos algunas cuestiones a partir de premisas metodológicas de R. Bastide como la que a continuación citamos:

*O sincretismo nunca é simplesmente uma equivalência de termos de justaposição mecânica (...), é sempre elaboração de um sistema (...) existe uma dialéctica intensamente viva, um forte refluxo e refluxo de influências entre a situação social do negr, de um lado, e suas crenças e instituições religiosas, de outro (Bastide, 1983:12).<sup>77</sup>*

A pesar de la proximidad de las islas de Cabo Verde, apenas 500 Km., con la costa de Senegal, el archipiélago presenta una realidad única y diferente del resto de culturas de África continental.

Podríamos trazar varias analogías tanto con Brasil, por tener el mismo agente colonizador; como con las Antillas, por su insularidad. Sin embargo, en Cabo Verde, a diferencia de estos otros territorios la inexistencia de grandes latifundios hizo que el mestizaje erradicase casi por completo los vestigios africanos y no permitiese la insurgencia del racismo, al contrario de los que sucedió en Brasil, donde las grandes plantaciones crearon una estructura vertical –frente a la horizontal caboverdiana– que salvaguardó las tradiciones de las clases más bajas, de los negros esclavos, y que al mismo tiempo originó la aparición del racismo. En Cabo Verde, fue del *funco* (cabaña de los esclavos) y no del *sobrado* (casa colonial), de donde emergió la nueva cultura sincrética. En este sentido debemos entender la *Tabanka*, como una manifestación teatral basada en

---

<sup>77</sup> El sincretismo nunca es simplemente una equivalencia de términos en yuxtaposición mecánica (...) es siempre elaboración de un sistema (...) existe una dialéctica intensamente viva, un fuerte movimiento de influencias entre la situación social del negro, de un lado, y sus creencias e instituciones religiosas, de otro.

una estructura de hermandad católico-portuguesa con infiltraciones negro africanas. Hecho que conduce, sin duda, a una reelaboración cultural.

En África y en Brasil existían congregaciones secretas con su propio rey pero que por diferentes motivos, no pudiendo ser mantenidas, pasaron a formar parte de asociaciones católicas manteniendo algo de su forma original. Varios elementos de la Tabanka los podemos encontrar en el Candomblé de Brasil, como por ejemplo: la práctica de una misa; en los entes de los rituales del Candomblé de Salvador de Bahía; en las “congadas” (coronación del rey del Congo); una especie de autos populares, manifestaciones de calle que encontramos también en la Tabanka; en el uso de tambores y caracolas como instrumentos musicales o en el vestuario de coronas de flores en la cabeza de las reinas.

La Tabanka caboverdiana nos lleva a la gran familia de ritos yorubas, pero en realidad, “*rinvia ai culti misterici di morte e resurrezione*” (Sobrero, 1998: 244); a los cultos de normalización de la crisis, y es ahí donde reside su vertiente más *parateatral*, en esa misma recuperación de lo “antes perdido”, desequilibrado o robado. El modo como la sociedad que lo vive, representa u organiza, hace de ella una realidad universal y autóctona al mismo tiempo. En ella se atiende tanto a una realidad totalizadora como al microcosmos cultural e individual de una determinada civilización.

La cultura Yoruba y Ewe influyó en gran medida el mundo afro-americano, sin embargo, en Cabo Verde, tenemos una formación diferente: no se puede hablar de encuentro entre culturas como podemos hacerlo en Brasil, se trata simplemente del encuentro entre individuos. Veinte mil africanos más o menos vivían en Santiago en la mitad del siglo XVI, provenientes de grupos étnicos muy diversos, tenían religiones diferentes, diferentes tipos de organización social, costumbres y ritos diferentes. Ningún grupo tenía fuerza suficiente para prevalecer por encima de los otros, y mucho menos el del colonizador europeo, mucho menor en número al de los esclavos que traían de la costa africana. En Brasil se podían “exportar” o “reconstruir” las naciones africanas, en las islas de Cabo Verde, lo máximo que se podía hacer era ser solidarios por la miseria que desde el inicio afectó a las islas. El hecho de que en Brasil la fase pidgin no ocurra tan marcadamente responde a esa simplificación, a esa reducción y renuncia de la propia

cultura, tanto las más simples como las más ricas (como los Wolof y su religión islámica). En la vida cotidiana se fundieron elementos, acciones y señas culturales elementales, algunas de origen portugués, otras de las diferentes etnias, teniendo en cuenta que la gran parte del material místico-ritual procedía del mundo yoruba.

La siguiente fase en la formación de la cultura caboverdiana, es decir, de la cultura criolla, como así misma se designa, debió empezar muy pronto y se fue formando al mismo tiempo que la clase mulata iba dominando los espacios socioculturales de las islas. Un proceso en el que la esclavitud comercial dejaba paso a la esclavitud doméstica.

La evidente insularidad, la agreste naturaleza, las sequías, el hambre, las esclavitud, la huida hacia el interior de las islas, el aislamiento y en general, la miseria que siempre se vivió fueron dando forma a una nueva sociedad basada en la esclavitud, a una nueva cultura. Y es aquí donde se encuentra la especificidad de la cultura caboverdiana dentro de las culturas africanas de la *diáspora*.

El Candomblé brasileño o el Vudú haitiano son “fragmentos” de África, transportados al nuevo mundo. El caso de Cabo Verde es diferente, por detrás del caboverdiano no está África, está, simplemente, el propio caboverdiano. La religión tradicional caboverdiana no es la religión yoruba escondida tras parámetros católicos como ocurre en otras culturas afro-americanas pero no podemos entenderla sin tener en cuenta las religiones de los pueblos guineanos. Cuando se pone en reflexión la continuidad de la cultura yoruba en el mundo afro-americano nos referimos a la función política y económica que la sociedad yoruba ya tenía en África y en cómo y porqué tenía tal facilidad para adaptarse a la religión católica<sup>78</sup>. En todos los pueblos de Guinea, la sensación religiosa es, en primer lugar, una sensación difusa de la trascendencia, se revela como un sentimiento de unidad de la energía vital, lo que los yorubas llaman *Ashé* (*axé* en portugués). Los hombres no son nada sin los *axés*. *Axé* es un fluido, es la sangre, es el foco del universo. Aún hoy en portugués de Brasil se dice *muito axé*, como augurio de buena suerte y buena salud.

---

<sup>78</sup> La religión yoruba parece ser más explícita y sistemática que otras culturas-religiones sudanesas como es el caso del Dogon, con un discurso mucho más misterioso y confuso.

El sentimiento religioso, como apunta Sobrero (Sobrero, 1998: 247), coincide con la sensación unitaria de la vida y es válido tanto para los pueblos bantús como para los sudaneses. El acto de la creación es un acto involuntario a través del cual la fuerza vital que inunda el mundo se transforma en una fuerza operante, que no siendo negativa ni positiva, a menudo parece estar despojada de sentimientos. El dios creador –*Gla* entre los Bambara, *Amma* entre los Dgono, *Roog* entre los Serer, *Olorum* entre los yorubas– es una entidad indeterminada y lejana.

Todas las cosmologías del área sudanesa-guineana son dominadas, muy a menudo, por la angustia de saber que el desorden puede proceder de la misma creación. A pesar de este aspecto más o menos en común, podemos encontrar diferencias entre el mundo sudanés y el bantú del occidente africano. En la tradición bantú la visión del mundo está revestida por un sentido religioso que difícilmente se separa de la vida. En cambio en la tradición sudanesa, en particular, en la tradición yoruba, el sentimiento religioso asume una relativa autonomía, el mundo de los dioses se distingue del de los hombres y de la naturaleza. Y podría ser que esta relativa autonomía es la que llevó a que la cultura yoruba prevaleciera sobre otras culturas africanas. Los yorubas podrían llevarse los propios muertos, sus divinidades, etc. A diferencia del vitalismo bantú, la tradición nagô - gegé podía “encontrarse” con el catolicismo popular.

La religiosidad africana se llena de otras presencias: los *Orisxás* de los Yoruba<sup>79</sup>, los *Vodu* de los Fon (uno de los más consistentes grupos de lengua ewe) o los *Boshum* de los Ashanti. Son las divinidades del culto haitiano o del Candomblé, las divinidades que en otras áreas del sincretismo afro-americano se llaman *Santos* o simplemente *Ángeles*. No

---

<sup>79</sup> Es difícil decir cuántos son los *orixás* yorubas o las correspondientes divinidades ewe: señores de todos los elementos entre el cielo y la tierra, todos los fenómenos de la naturaleza, ordenadores de la naturaleza, progenitores míticos, etc. De la primera pareja de la teogonía yoruba nacen *Aganjú* y principalmente *Yemanjá*, madre de los peces, señora del agua; y de Yemanjá nace *Xangò*, la divinidad más adorada por el pueblo Yoruba, progenitor y *orixá* del mismo pueblo yoruba, dios de la tempestad, de los relámpagos y de los truenos. En orden de importancia, veamos algunas de las divinidades yorubas: *Ifa*, divinidad del destino y de la adivinación; *Exú* (*Legba* entre los Ewe), del que hablaremos más adelante; *Ogum* (*Gu* entre los Ewe), dios de la guerra, del fuego y del hierro como *Xangó* (*Sorbo* entre los Ewe), gran cazador e inventor de las armas, señor de un sociedad secreta masculina; *Shankpanna* o *Omólú* (temido entre los Ewe con el nombre de *Sagbatá*), el dios de la tierra, el que puede enviar carestías, pestes, invasión de moscas; y *Osseny*, señora de la naturaleza salvaje y de los locos no domesticados.

son seres intermediarios entre los dioses y los hombres. Son mucho más: deben restablecer el orden que la creación destruyó.

Con la diáspora de la esclavitud, muchos *orixás* fueron olvidados, otros nuevos se crearon de la nada, otros, como *Xangó*, tuvieron más suerte y están presentes siempre en el Candomblé y en la Macumba. Muchos fueron venerados en el imaginario de los santos católicos, por ejemplo, *Xangó* muchas veces aparece como San Juan Bautista, *Ogum* como San Jorge o San Miguel, *Yemanjá* muchas veces adviene como La Asunción, la Virgen del Rosario, la Virgen de Gracia, Santa Ana o Trinidad.

Un destino particular tuvo *Exú*. En el panteón youba, *Exú*<sup>80</sup> ocupa un puesto privilegiado. Algunos *orixás* son exclusivos de un área, de una ciudad o de un subgrupo lingüístico, otros desaparecieron pero ningún culto podría dejar fuera a *Exù*. Tiene una doble naturaleza divina y diabólica. En Cabo Verde como en Haití, todos tienen dos ángeles custodios, y según su comportamiento estará bajo la protección de su *ôje bô* o de su *ôje mau*. Según Sobrado (1998,253), en los casos en que la influencia católica ha sido más decisiva, o mejor dicho, la influencia yoruba ha sido menor, *Exù-Legba* se rescribe como adversario de Dios y su culto es secreto y peligroso; por el contrario, allí donde la influencia católica ha sido menos, *Exù* es el mensajero, el guardián, el santo del panteón católico.

Y esta transformación ambivalente es válida también, aunque con matices, en el contexto caboverdiano y en concreto en la Tabanka, aquí *Exù* se ha transformado en demonio, pero ha mantenido su ambigüedad. En general, el caboverdiano, se resiste a utilizar el nombre de demonio utilizando para ello eufemismos y metáforas, pero cuando es inevitable usa el término *xuxu*. La presencia de *xuxu* en la Tabanka no nos deja dudas acerca de su origen: asume la forma fálica, tiene un comportamiento lascivo gastando

---

<sup>80</sup> Como el griego Hermes es el mensajero de los otros *orixàs*, su intérprete. *Exù-Legba* es el primer *orixàs* al que se recurre en los ritos yoruba, ewe, candomblé y vudú. *Exú* es el portador de la energía vital, de la potencia, de ahí su representación como un hombre sentado con un gran falo. Pero, al mismo tiempo, puede ser portador de la muerte, de la impotencia, de la esterilidad y de la locura. *Exù-Legba* se ha transformado en el diablo, en Salvador de Bahía y en Río de Janeiro; en el ángel Gabriel, en Recife; San Pedro o San Antonio, en Porto Alegre, en San Pedro o el diablo, en Cuba o en San Pedro o San Antonio, en Haití. En realidad, es en esta ambigüedad constante entre demonio y santo donde se encuentra el sentido originario de *Exù*, el dios que separa y el que une.

bromas con un trasfondo sexual. Su séquito en la Tabanka se configura con charlatanes, embusteros, etc.

Que el *xuxu* de la tradición *badiu* de la isla de Santiago se emparenta con el *Exù* yoruba, no hay duda. Como veremos en el siguiente apartado, en la Tabanka aparece la señal de la cruz como dos líneas que se interceden: la encrucijada, el caos, el encuentro de la diferencia. El hierro forma parte de los instrumentos simbólicos de *Exù* por ello en la Tabanka y en general entre los caboverdianos del medio rural existe toda una aversión a los objetos de hierro<sup>81</sup>.

### 3.1.2. La Tabanka

Hablar de análisis teatral constituye una tarea compleja que se complica al hablar de historia teatral. Muchas veces se confunde la historia del texto dramático con la historia del teatro y no debemos olvidar que la historia del teatro es la historia del espectáculo teatral. El teatro vive de la relación única y tridimensional –creador, obra y público– del sentir colectivo en un espacio común, una conexión vivida en directo. Y es aquí donde comienzan los obstáculos y las dificultades originadas principalmente por la ausencia de documentación que confirmen su existencia y nos den alguna información para poder comprender la forma y las razones de ser de ese mismo teatro.



<http://patrimonium-cv.blogspot.com.es/2011/06/Tabanka-tradicao-corre-o-risco-de.html>

---

<sup>81</sup> En todas las religiones sudanesas existe un dios que llega del exterior y trae el arte de fundir los metales, en definitiva, de propiciar la guerra. Aún todavía en el folclore de Nigeria se sacrifica un gallo cuando se adquiere un coche o una moto.

Por la falta de documentación, tuvimos que realizar una búsqueda a través de referencias en otro tipo de bibliografía, como Boletines Oficiales, revistas culturales, periódicos antiguos y referencias de personas más mayores que dejaron algún testimonio escrito, como fue el caso de Mario Matos<sup>82</sup>, gran conocedor del teatro caboverdiano o en entrevistas con Francisco Fragoso, fundador de Korda Kaoberdi. El antropólogo Mesquitela Lima afirma:

*Houve de facto um encontro em que a interpenetração de valores africanos e europeus predisuseram o homem cabo-verdiano, o Crioulo, a uma atitude universalista perante o mundo e perante as outras culturas. Mas quando falo de universalista terei de acrescentar também regionalismo que leva a absorver e adaptar-se. O cabo-verdiano adapta e adapta-se. Se recebe no seu seio estranhos, estes integram-se, se emigra, molda-se. É um cidadão do mundo (Lima apud Branco, 2004: 68).<sup>83</sup>*

Por lo que refiere a esos “extraños”, como veremos, hubo casos paradigmáticos de colonos que tuvieron una fuerte participación en eventos teatrales y que acabarían por amoldarse a una cultura en formación más que imponer la suya, como era habitual en el código colonial.

El teatro acompañó todo este proceso de caracterización del hombre caboverdiano, particularmente con la presencia y implantación de manifestaciones culturales que podremos llamar *parateatrales* (danzas tradicionales, sincretismo religioso y tradiciones populares orales), fenómenos con un alto contenido de teatralidad. Grotowski usaba el término *parateatro* para clasificar un teatro con participación activa del público, un poco como lo que sucede en las procesiones religiosas, romerías, serenatas y en la Tabanka.

*Tabanka, originariamente, significava “povoação”, nomeadamente entre as tribus da Guiné; as conveniências do Tráfico condicionaram a evolução do termo, adquirindo o*

---

<sup>82</sup> Mário Matos, natural de Mindelo 1927-2002. Dedicado al deporte, a la radio, al cine y al teatro dejó como legado para la historia del teatro caboverdiano escritos sobre los orígenes del teatro en Cabo Verde.

<sup>83</sup> Hubo, de hecho, un encuentro donde la interpenetración de valores africanos y europeos predispusieron al hombre caboverdiano, al criollo, a una actitud universalista ante el mundo y ante las otras culturas. Pero cuando hablo de universalista tendré que añadir también regionalismo que le lleva a absorber y a adaptarse. El caboverdiano adopta y se adapta. Si recibe en su seno extraños, estos se integran, se emigra, se amolda. Es un ciudadano del mundo.

*significado de “clã” e, por fim, de um conjunto de festejos característicos da Tabanka primitiva (Félix Monteiro en Claridade, 1948:16).<sup>84</sup>*

La Tabanka será, probablemente, el primer acto consciente de teatralización genuinamente caboverdiano de la historia del teatro en Cabo Verde, junto a las representaciones que los eclesiásticos practicaban como forma de evangelización del africano. Los estudiosos y antropólogos José Semedo, Maria Turano y Hopffer Almada apuntan en este sentido:

*O cortejo da Tabanka é determinado por três ações ritualizadas, que poderíamos chamar “dramáticas”, cujos tempos salientes são o roubo do símbolo do Santo, a procura e o encontro. Produzem-se, desta maneira, três unidades dramáticas: a perda (do símbolo), isto é, a quebra dum equilíbrio; a procura, isto é, a tentativa de retomar e recuperar a ordem violada e o equilíbrio perdido (a transgressão); e o encontro, isto é, a resolução final com a recomposição da ordem violada (Semedo y Turano, 1997:68).<sup>85</sup>*

La Tabanka es su complejo enredo con reglas, normas y personajes claramente definidos<sup>86</sup>. Tiene dos espacios: un enorme edificio escénico, que contempla el teatro en lugar cerrado (las ceremonias en la capilla) y el teatro de calle. Como cualquier pieza teatral, representa un arte donde todos los personajes realizan una acción, es decir, en la Tabanka se vive en la dialéctica entre la acción y el carácter. Existe desde los tiempos de los esclavos en las islas de Santiago y de Maio

Tabanka también es una asociación de entreayuda y una manifestación de carácter místico-religioso con música (cánticos, sonidos de caracolas y un determinado ritmo de tambor), danzas y desfile. Como otras manifestaciones que se desarrollan en las islas en las que aparece el tambor, los festejos de la Tabanka son entre mayo y junio para celebrar

---

<sup>84</sup> Tabanka, originariamente, significaba “población”, sobre todo entre las tribus de Guiné; las conveniencias del tráfico condicionaron la evolución del término, adquiriendo el significado de “clan” y, por fin, el de un conjunto de festejos característicos de la Tabanka primitiva. Léanse, también, las notas 27 y 28.

<sup>85</sup> El cortejo de la Tabanka es determinado por tres acciones ritualizadas, que podríamos llamar “dramáticas”, cuyos tiempos más importantes son el robo del símbolo del Santo, la búsqueda y el encuentro. Se producen, así, tres unidades dramáticas: la pérdida (del símbolo), es decir, la ruptura del equilibrio; la búsqueda, es decir, el intento de retomar y recuperar el orden violado y el equilibrio perdido (la transgresión); y el encuentro, es decir, la resolución final con la recomposición del orden violado.

<sup>86</sup> El Rey de la Tabanka, el Gobernador de la Tabanka, el Rey e la Corte o 2º Comandante, la Reina (no necesariamente casada con el Rey), el Rey del Campo o 3º Comandante, el Comandante Militar, el Maestro, las “Pombinhas” (Palomitas), la Hija de Santo y varias figuras cómicas como el Verdugo, el Ladrón, el Gato, el Carabesso, la Bestia, o figuras de la jerarquía social, como son las entidades eclesiásticas y técnicos de salud (particularmente enfermeras) y finalmente, los Miembros Rasos o los “Bazados” que constituyen la base de la pirámide de la Tabanka.

las fiestas religiosas juninas. Pero hay que tener en cuenta que no es sólo música, sino una vida social que se entrelaza en el día a día.

Se trata de un complejo ritual, tabú para los que a ella no pertenecen. En la Tabanka se representa toda una estructura social y militar que representa la vida real colonial y que ha llegado hasta nuestros días: rey, reina, cautivos, juez, carceleros, ladrones, etc. Es una mezcla de música, culto y sociedad paralela, con rígidas reglas propias.

Cada Tabanka tiene un ritmo de tambor característico que la individualiza y personaliza. Hay por lo menos cuatro variantes de ritmo muy conocidas: la variante de la Tabanka da Várzea, la de Achada Grande, la de Achada de Santo António (ciudad de Praia) y la variante de Chã de Tanque (Santa Catarina). Las caracolas y los pitidos complementan la parte de percusión mientras que las melodías son cantadas en coro, por las *Cativas* y *Filhas-de-Santo*:



<http://nhatterra2005.blogspot.com.es/2007/06/Tabanka-ka-ta-mori.html>

La definición general de Tabanka sería una asociación de socorros mutuos. El nombre de Tabanka tiene origen en tribus de Guinea que fueron llevadas a Cabo Verde para poblar las islas en la época de los descubrimientos. Tabanka en lengua criolla de Guiné-Bissau aún hoy significa agrupación poblacional.

La descripción más antigua la obtenemos de Senna Barcellos que dice:

*O tal costume era reunirem-se os pretos e entre eles havia governadores, guises e outras autoridades representadas por certos figurões, passando pelos povoados próximos, uns*

*a cavalo e outros a pé, mascarados e falando o dialecto crioulo dos negros da Guiné, ou empregando frases soltas, para não serem compreendidos (Barcelos apud Gonçalves, 2006:29).*<sup>87</sup>

. También Armando Napoleão Fernandes ofrece una resumida pero completa idea de la Tabanka y sus rituales:

*Congregação de associados (negros de santo) de auxílio mútuo, principalmente para o enterro, em caso de morte de um dos associados, e para festejar os santos devotos – Santa Cruz, Santo António o San Pedro –organizando-se marchas trinfaes com acompanhamento de tambores, ao som de cornetas de búzios (...) cada um contribue com o que pode, havendo subsídios das multas, das bandeiras roubadas e vendidas a estranhos, pagando esses mais abalos ainda (gasájho); quebrâ bandeja é o acto de tocar qualquer objecto (conta, adornos, roupas) de um dos d’associação (negro ou escrava) ficando-se sujeito a uma multa que se debucha se paga (Napoleão F. apud Gonçalves, 2006:30).*<sup>88</sup>

Reprimida desde siempre por las autoridades portuguesas, la más antigua referencia de prohibición que se conoce es una Carta Regia del 15 de octubre de 1723 que recomendaba la prohibición de ese teatro de calle de esclavos en las fiestas de San Juan. A principios del siglo XX, se registran varias leyes de prohibición, lo que no condujo a su desaparición, sino que, por el contrario, intensificó su carácter oculto hasta hoy en día. El carácter de “organización” de la Tabanka sería, según algunos autores, la razón de estas prohibiciones y de la preocupación de las autoridades.

En la Tabanka se mezclan significaciones de organización social, rituales de origen africano y festejos de la religión cristiana, a la que se otorga una función práctica y útil: la ayuda entre los miembros. En su organización, la Tabanka cuenta con una jerarquía donde se encuentran representadas las autoridades, diferentes clases sociales y varios sectores de la organización social. Por ejemplo, está el *Rei* ayudado por un *Conselheiro*

---

<sup>87</sup> Tal costumbre era que los negros se reunían y entre ellos había gobernadores, *guises* y otras autoridades representadas por ciertas figuras, pasando por los poblados próximos, unos a caballo y otros a pie, disfrazados y hablando el dialecto criollo de los negros de Guiné, o empleando frases sueltas, para que no se les entendiera.

<sup>88</sup> Congregación de asociados (negros de santo) de auxilio mutuo, principalmente para el entierro, en caso de muerte de uno de los asociados, y para celebrar los santos devotos - Santa Cruz, Santo António o San Pedro - organizándose marchas triunfales con acompañamiento de tambores, al son de cornetas de caracolas (...) cada uno contribuye con lo que puede, habiendo subsidios para las multas, las banderas robadas y vendidas a extraños, pagando esos robos (*gasájho*); *quebrâ bandeja* es el acto de robar cualquier objeto (cuentas, adornos, ropa) de uno de los de la asociación (negro o esclavo), obligándole así a pagar una multa.

(ambos elegidos por su conducta ejemplar entre los asociados); la *Rainha* (que no tiene porqué se la esposa del Rey) y que tiene a sus órdenes las llamadas *mandoras*, *cativas* y *filhas-de-Santo* (doncellas). La Tabanka representa varios sectores: el de la justicia, el militar y el de la salud, es decir, todo lo que existe en una sociedad organizada tiene en la Tabanka un correspondiente en sentido figurado.

Tiene una sede llamada *capela* y un *terreiro* (espacio abierto) para danzas y rituales. Los símbolos de esta manifestación son: el *Santo*, que es una bandera blanca con una cruz roja en el centro, y las *varas*, que son palos de membrillero con una cinta roja en la punta.

En Santiago, tradicionalmente, las representaciones de Tabanka empiezan el 3 de mayo, día de la Santa Cruz. Algunos estudiosos apuntan esta fecha como herencia portuguesa por ser época de romerías; otros, sin embargo, defienden la teoría de un origen colonial, ya que en ese día los esclavos gozaban de ciertas libertades por parte de los señores.

Tres días antes de la singular fiesta, bajo la orden de la *rainha* se iniciaba la preparación del *xerém-de-festa*. Se preparaba en el *pilão* y se machacaba rítmicamente con un palo para reducirlo a granulado que se serviría en bandejas, purificadas y consagradas. En el *pilão* trabajan tres mujeres o chicas, cada una con su *pau-de-pilão* que manejan con habilidad con movimientos graciosos y fuertes, tres golpes en dos tiempos, al compás de los tambores. El *xerém* y las *filhas-de-santo* son preparadas para la divinidad. Las dos operaciones están tan ligadas simbólicamente, pues, a tener relaciones sexuales con alguna de ellas se le llama *quebrar bandeja* (partir la bandeja), como a cualquier profanación de los objetos sagrados de la Tabanka.



Preparación del xerém <http://comidadocaco.blogspot.com.es/2009/07/almofariz-ou-pilao.html>

En el periodo que precede a la fiesta muchas chicas e incluso mujeres casadas, se preparaban para acoger al santo absteniéndose de cualquier práctica sexual. Las familias se sentían orgullosas que las propias hijas participaran en la ceremonia y que se mantuvieran vírgenes para recibir al santo. Tener una hija que ha sido poseída por la divinidad significaba que la familia tendría un destino feliz. Muchas familias llevaban a las hijas de quince o dieciséis años a la sede de la Tabanka, a la *capela*, para que durmieran y comieran allí, evitando caer en la tentación y siendo custodiadas por hombres transformados en inofensivos eunucos. En el caso de caer, eran automáticamente multadas o expulsadas de la asociación.

El día del *Santo*, que es la primera actividad, se desarrolla la acción en múltiples escenarios: la misa (que a veces puede ser sólo una procesión) y el llamado *roubo do Santo* en la *capela da Corte*. El primer día de Tabanka, se iza y después del *roubo*, la bandera permanecerá a media asta en la capilla.

El *Ladrão*, habitualmente acompañado por dos mujeres, rompe la puerta y lleva cabo el *Roubo*. El *Santo*, o sea, la bandera, se lleva a otra localidad, para venderla a otra persona, en principio desconocida, pero que en realidad todos conocen ya que el comprador pertenece a la Tabanka y se le conoce como la *Rainha de Agasalho*, encargado de supervisar la alimentación de los oficiales y los cautivos que duermen en su casa y guardan el *Santo roubado*, de ahí su nombre.

Siete días (según las normas de cada Tabanka) después del robo, empieza el desfile para ir a buscar el *Santo* y recuperarlo de las manos del comprador. Este desfile, con escenarios múltiples en la calle, es el más espectacular, pues, está presente toda la jerarquía de la Tabanka. En primer lugar, cogidos por el *Carrasco* (verdugo) van los *Ladrões* que deben indicar el camino de la casa donde se encuentra el *Santo*. Detrás de ellos, va el *Comandante*, los *Soldados*, el *Rei*, el *Governador* y la *Rainha*, acompañada por las *Filhas de Santo* y figuras alegóricas que representan algún pormenor de la ciudad o de la misma congregación de la Tabanka. En último lugar, van los *Tamboreiros*, los *Corneteiros* (que hacen sonar caracolas) y las *Cativas* que son las que cantan.

El desfile, muchas veces, hace un largo recorrido ya que los *Ladrões* pueden indicar un camino equivocado para despistar. Cuando llegan al lugar, se desarrolla toda una serie de rituales que tiene como escenario principal la Capela da *Corte* y que son acompañados por los tambores y cantos, las salvas.



<http://nhatterra2005.blogspot.com.es/2008/07/tabanka-sau-rua.html>

La comida que se consume durante todos los días del espectáculo, es decir, durante el *Reinado*, obedece a un ritual; el lenguaje utilizado durante ese tiempo, en ciertos códigos, es humorístico. Además, en esos días teóricamente debería haber abstinencia sexual aunque hace muchos años que no se practica.

Actualmente, las fiestas y rituales de la Tabanka continúan existiendo tal y como lo hemos descrito aunque está perdiendo fuerza y muchos de los rituales corren el riesgo de desaparecer. Quizás, debido al carácter específico de la Tabanka no se ha transformado en un espectáculo de escenario como sí ha ocurrido con el Batuque. La Tabanka no escapa a la modernidad y por ello, la finalidad y los objetivos de su origen en la época de la esclavitud, van desapareciendo porque ya no tiene sentido ni utilidad práctica. Para sobrevivir, la Tabanka necesita un gran apoyo financiero, histórico y científico para preservar su existencia.

## África Simplificada

Del punto de vista etnográfico, la Tabanka hace parte del complejo ritual nagô-gegé (Sobrero, 1998: 261). Hoy en día, como hemos dicho, ha perdido fuerza social aunque se pueden ver desfiles de Tabanka para otras ocasiones con la bandera de Amílcar Cabral<sup>89</sup> en entierros, los llamados *cortar o nojo* (cortar el asco) o en bodas. El mundo de la Tabanka tiene que ver sin duda con el mundo *badiu*<sup>90</sup> que, tras la represión en los años cincuenta y sesenta, se retomó más como una manifestación parateatral, o como ellos dicen *pâ inglês ojâ* ( para que el extranjero lo vea), perdiendo muchas veces la esencia de la Tabanka original.

A pesar de que Tabanka es un término africano y originariamente indica una población, un lugar cerrado y un espacio protegido, en las islas se empezó a usar con el sentido de *stock* de esclavos de un mismo origen. En el interior de las islas de Santiago y Fogo, vivían los negros liberados o los fugitivos, allí se escondían y contarían pequeñas capillas de veneración situadas alrededor de cabañas. La Tabanka era la comunidad que se reunía en este espacio y celebraba los ritos en ese mismo espacio. Hoy en día, el término es utilizado en dos sentidos, para indicar la asociación o para el espectáculo ritualístico en sí.

Pocos estudiosos<sup>91</sup> han relacionado la Tabanka con los rituales afro-americanos, como el Vudú de Haití o el Candomblé brasileño. Retomando este análisis, podemos decir que la diferencia respecto a estos espectáculos-rituales, es que en ellos sí existe una conciencia de haber sido legado histórico de otras culturas africanas y en el caso de Cabo

---

<sup>89</sup> Amílcar Cabral (Bafatá, 1921 - Conakry, 1973) Político de Guinea-Bissau. Educado en Lisboa, fue miembro fundador del Centro de Estudios Africanos en 1948 y secretario general del Partido Africano para la Independencia de Guinea y Cabo Verde en 1956. Junto a Agostinho Neto, y a lo largo de la década de 1960, dirigió la guerra de liberación contra Portugal. Avanzando hacia la independencia, en 1972 creó la Asamblea Nacional del Pueblo Guineano, pero fue asesinado en Conakry el 20 de enero de 1973.

<sup>90</sup> *Badiu* también es criollo (*kriol*) pero un criollo cerrado en sí mismo, temeroso, poco interesado en la presencia del otro. *Badius* son llamados los habitantes del área más tradicional de Santiago, pero encontramos el término en varias islas. Los mismos caboverdianos usan el término *badiu* en sentido despectivo, *badiu* es ser testarudo, es tener un carácter introvertido, es hablar criollo cerrado y no haber salido nunca de la tierra natal.

<sup>91</sup> A. Sobrado (1998), C. McMahon (2002, 2004).

Verde, no es así. En primer lugar, la Tabanka –aunque en una perspectiva geográfica pueda parecer extraño – parece menos africana. En los ritos de Haití o de Brasil se apela constantemente a los dioses de la costa africana, se invoca a África como sede de la fuerza vital de los *Orixàs*, tierra de los muertos. La gran parte de la ritualidad del Candomblé o del Vudú evoca este sentimiento de separación, de éxodo. El negro brasileño se siente en el extranjero durante mucho tiempo, intenta de cualquier forma volver a África, construyendo así leyendas y motivos apocalípticos. El *quilombo* brasileño era, en primer lugar, una pequeña África.

La africanización de la tierra del exilio, o si se prefiere, el Candomblé como una porción de África no existe en la Tabanka: África como término y como referencia cultural, casi no aparece. No porque no esté presente, sino simplemente, porque en el ambiente *badiu* no se cuestiona. Cabo Verde es *nha terra*, las islas son la propia patria por lo que no existe la percepción de vivir en el exilio. La oposición entre sagrado y profano no pasa por la oposición de África y no-África como ocurre en Brasil o en Haití: lo sagrado habita en las islas.

En segundo lugar, respecto a los ritos afro-americanos, la tradición de la Tabanka y las representaciones que contiene son mucho más simples. En los ritos afro-americanos es aún posible hablar de diferentes naciones, de nagô, gegé, angolas, congos, y dentro de ellas existen subtipos, por ejemplo, el Candomblé nace del encuentro de la tradición yoruba y el mundo católico, pero del encuentro del Candomblé con la tradición bantú, nace la Macumba carioca y del encuentro con el espiritismo y la magia nacen la Umbanda y la Quimbanda. Los distintos ritos pueden coexistir. En Cabo Verde no hay nada de eso. Por cuanto la memoria de los campesinos pueda decir sobre este antiguo espectáculo, sobre la cantidad de participantes y sobre cómo tocaban los tambores, al final, es una sola manifestación, se reduce a sus personajes y a sus acciones. El proceso de simplificación viene a través de diferentes mecanismos.

Un tercer rasgo distintivo sería que el negro brasileño o caribeño siempre ha sabido diferenciar el culto católico y el culto africano; Cabo Verde podía sustituir sin dificultad los Santos por los Orixàs.

El caso caboverdiano es diferente, la tradición Nagô -Gegé ha sido simplificada y por eso mismo ha podido conciliarse con la tradición católica, hecho que no ha pasado en América. En Cabo Verde, la religión es una sola, el resto es considerado magia. La historia particular de las islas debe haber contribuido a la creación de una especie de máquina potentísima de mezclar los elementos europeos y los africanos.

### Los Personajes y la Herencia Yoruba

El carácter misterioso de la asociación se evidencia a partir de la jerarquía tradicional. A la cabeza de la Tabanka está el *Rei*, que en el Vudú haitiano es el *Hungan* y en la cultura brasileña es, habitualmente, el *Pai de Santo*, traducción literal del *babalorishá* yoruba. Frecuentemente era nombrado por el rey antecesor, algunas veces, por los representantes más importantes de la Tabanka y otras, por los que más saben de cuestiones religiosas. En esta manifestación, como es obvio, el *Rei* es el más respetado porque era el que más podía conocer los secretos del rito. Es el que empieza a tocar el tambor, el que levanta las dos varas sagradas y dirige el espectáculo. Cuando se habla de Tabanka aún hoy en día, los campesinos piensan en el *Rei* como la persona que cura, que aleja los malos espíritus y al que, más allá de las ceremonias, en la vida cotidiana, se le atribuye capacidad mágica, poder y justicia. A diferencia de un maestro de ceremonias, la figura del *Rei* no está únicamente relacionada con los momentos rituales.



<http://nhattera2005.blogspot.com.es/2007/06/Tabanka-ka-ta-mori.html>

Al lado del *Rei*, está la *Rainha* (que como hemos dicho no tiene que ser su esposa), la *Mãe de Santo* brasileña, la *mambo* o *maman-loa* del vudú o la *ialorishá* yoruba. La reina

debe ser una mujer mayor, su tarea será guiar a las figuras femeninas en los diferentes escenarios y rituales de la Tabanka. Es la que organiza la preparación de la comida de las divinidades, dirige los cantos y el trabajo de las mujeres. En el momento principal del espectáculo, en le Batuque, es incluso profeta y la que baila con más vigor.

En la distribución de los papeles de la Tabanka, la variable sexual parece decisiva. Son los hombres los que deben decir cómo y dónde se realiza la ceremonia-espectáculo, dirigir el desfile y la gran parte de los rituales. Pero cuando se trata de “ver”, es decir, de acoger (ser poseída) a la divinidad, las mujeres asumen un papel principal.

Parece que en la Tabanka, como en el candomblé, la división sexual de los roles se explica a partir de la idea de “dar” y “recibir”: los *badiu* hablaban de la noche del sacrificio, la noche del *furta e dá-me*, la noche de coger para dar.

La mujer no puede nunca tocar el tambor y no puede sacrificar, tampoco guardar o tocar los objetos sagrados o la bandera de la Tabanka. La mujer debe demostrar su disponibilidad, mantenerse pura, cantar, bailar, preparar la *cachupa* de los días de representación. La sucesiva distribución de las tareas en la organización responde a este criterio. Las mujeres (*filhas de santo, cautivas, mandoras*) sin embargo, preparan el camino de los dioses

Los hombres se ocupan de la organización de la asociación, del control de sus miembros, de la ceremonia hasta el momento del sacrificio. Son figuras masculinas como el juez de la Tabanka, quienes imponen las penas y las multas, y quienes conducen a la prisión (preparada en la sede de la Tabanka).

La Tabanka se mueve entre dos colores, el rojo de la sangre del sacrificio y el blanco que inunda todo. El blanco como símbolo de la disponibilidad, de la virginidad, el color sobre el que todo puede ser escrito. Blanco será el chivo que preparan y blancos serán los vestidos en toda la representación.

Las ceremonias de iniciación a la Tabanka no son tan complejas como las que acompañan los ritos afro-americanos. Cada uno tiene su puesto, su rol y su función, entre los hombres: el rey, el maestro de ceremonias, el tesorero, el juez, los oficiales y los

soldados; entre las mujeres: la reina, la profetisa, las hijas de santo, las prisioneras y las que tocan los instrumentos. Detrás de ellas, los campesinos, llegados de las aldeas de la zona con ofrendas (un poco de pan y una gallina). A los lados del desfile, se mueven otros personajes, normalmente cómicos que representan muchas veces el mundo al revés (*karabess*) y que tienen total impunidad ya que todo lo que hacen debe ser interpretado al contrario; el *zagace* y el *falcone*, padre e hijo con unas larguísimas uñas que intentan robar todo lo que pueden. También, a los lados del cortejo, se lleva un pedazo de leña tallada, conocido como *Saramanà*, *Lucifer* o *Trementina*<sup>92</sup>, al que se dirigen frases de naturaleza erótica, más o menos obscenas. Otros personajes son el *carrasco* (verdugo) enmascarado con cuernos de macho cabrío, el *doido* (loco), la *besta* (bestia), y a menudo, se puede ver el *panaro-di-rê*, el falo real, esculpido en madera.

El primer escenario de la Tabanka es la calle, donde tiene lugar el desfile con la bandera de la asociación con los símbolos del santo, el rey, la reina (con el rostro cubierto), los oficiales de la Tabanka, las hijas de santo que avanzan a ritmo de danza acompañadas por estos extraños personajes que acabamos de enumerar y que se dispersan en el desfile. Entran en casa insultando y pidiendo comida y bebida, asustando y/o divirtiendo a los habitantes con su aspecto nauseabundo y repelente que les confieren los complementos que llevan, como orinales, huesos de animales muertos, plumas de patos y excrementos de burro.

## El Último Rito

La Tabanka dramatiza este encuentro entre la vida posible y el caos. Los campesinos caboverdianos están habituados a sentirse cercados por el caos y el mal. El gran artífice de las desgracias humanas y naturales es sin duda *Exú*, pero cotidianamente, al lado de éste, actúan otras figuras menores, fantasmas conocidos por todos los *badiu*. No son muertos vivientes, son espíritus que pertenecen al mundo de los muertos y que pueden conducir a la muerte: *Gon-Gon*, entendido no como una única presencia, sino una familia

---

<sup>92</sup> Podríamos encontrar una similitud de estos personajes que desfilan marginalmente en el cortejo y los diferentes *Orixás* africanos. Un estudio etnográfico más apurado confirmaría probablemente esta hipótesis, por lo menos por lo que respecta al origen africano de *Trementina* (*Osseny*, señora de todo aquello que es salvaje) y *Saramanà* (*Omólú*, portador de las carestías y las enfermedades).

de “presencias”. Los *Gon-Gon* son muchos, así como muchos son los *Egungun* brasileños y muchos son en Haití (de origen ewe) pero su objetivo es único y claro: acabar con la vida y el equilibrio del mundo de los vivos.

Los *Gon-Gon* más habituales en el imaginario caboverdiano<sup>93</sup> son la *Capotona* que tiene la propiedad de mutar de tamaño, de crecer y de menguar, de alargarse y estrecharse; la *Canelinha*, considerado por los campesinos como el fantasma más feroz. Es un espectro sin cabeza y con una sola pierna, con la característica de avanzar saltando en línea recta; la *Catchorróna* de naturaleza canina y muchos otros fantasmas que en las diferentes islas asumen nombres diferentes e identidades más o menos confusas y el *Massongue* espíritu maligno procedente del “masón” y al que volveremos en el análisis de la *criollización* de Lorca.

Pese a estas variantes geográficas<sup>94</sup>, todos los *badiu* les atribuyen a estos personajes características comunes, por ejemplo, todos ellos viven en lugares oscuros, al lado de los cementerios, en grutas, aparecen como sombras y parecen el horas críticas, es decir, en las *horas minguadas*: a mediodía o a medianoche. A menudo, como los personajes de las religiones africanas (y no sólo) que traspasan los límites de la vida y de la muerte, cojean y caminan mal, ocasionan disturbios y acaban con la tranquilidad de la gente. Algunos, como la *Catchorróna* consiguen secar las fuentes, se llevan a los niños recién nacidos, los hieren, les chupan la sangre haciéndoles perder la capacidad del habla y volviéndolos locos. A veces, los campesinos hablan de las acciones de los *Xuxu*, otras veces dicen que son los *Gon-Gon*; ambos se confunden, y no es por casualidad que una de las figuras más interesantes del folclore brasileño sea el *Exù-Egun*, señor de los muertos que no ha encontrado la paz.

Con intervalos entre días, la fiesta se alarga hasta el mes de junio. Los tambores son custodiados en la sede de la Tabanka, considerados instrumentos misteriosos, casi

---

<sup>93</sup> Véase nota nº 73.

<sup>94</sup> Como vemos, no es difícil encontrar otros referentes en el folclore negro americano. En Brasil podemos encontrar también la *crece-e-mingua* (la *Capotona* caboverdiana), en le folclore haitiano, el *Ti-Jean-piede-secco* que salta sobre una única pierna y que cuando captura a alguien tiene el poder de hacerle caminar para tras, doblándole los brazos hacia la espalda; un personaje entre *Canelinha* y *ka-rabess'*.

animados por su fuerza universal. Tocar el tambor significa imitar el ritmo de la vida, entrar en otra dimensión como si se tratase del corazón del mundo. El tambor empieza a sonar lentamente con batidas distanciadas pero que se pueden oír de lejos. Es como si sonara el pulso de la vida, desde lo profundo de ella misma. Quien siente el tocar del tambor, se trate de hombre o santo, no puede no responder. Así, si alguien sintiese el ritmo del tambor y no entrase en el ritmo de la vida, está destinado a la muerte, como si no tuviera fuerza para reaccionar.

Al final de la ceremonia, los dioses se comerán el *xerém* y poseerán a las jóvenes. Es en este momento, antes del sacrificio, cuando el *rei da Tabanka* invoca a *Exù*, levantando en forma de cruz las “varas sagradas”. Cruzar las varas tiene el mismo significado que tocar el tambor: *Exù* en este caso es simplemente la fuerza, la vida, la posibilidad de hacer transcurrir la vida.

Una vez acabada esta fase, se inicia el sacrificio. La preparación del *xerém* y de las *filhas-de-santo* son cosas de mujeres; los tambores, levantar la varas y el sacrificio, son cosas de hombres. Con las primeras, se invita al santo, con las segundas, se le obliga. La escena se desarrolla en la noche de San Juan.

El animal más habitual es el carnero pero también podemos encontrar un gallo o un animal más grande que represente la fuerza vital (como por ejemplo el toro en el vudú). El animal es seleccionado por los más viejos y es alimentado, lavado y limpiado en los días precedentes. Esa noche, el animal es transportado al son de los tambores al *terreiro* y se coloca en el medio, entre las mujeres y los hombres que bailan, cantan y beben *grogue* (aguardiente de caña de azúcar), acompañando el ritmo con golpes sobre el cuerpo y sobre la frente. Se baila a ritmo de *sobar* y *colar*, se baila *coladeira*<sup>95</sup>, acercándose y alejándose con las *umbigadas*<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> *Coladeira* es un ritmo musical tradicional de Cabo Verde. Una especie de morna rápida normalmente con letras que stirizan a alguien y con un alto contenido erótico. Volveremos a estos ritmos en el análisis de *La Casa de Bernarda Alba* montado en Cabo Verde.

<sup>96</sup> Danza que consiste en juntar los ombligos de la pareja que baila. También existente en Angola, donde se llama *semba* que significa ombligo em quimbundo. Hay teorías que defiende el término *semba* como origen de la samba actual brasileña llevada por los esclavos africanos a América.



<http://demo.phpmyvideo.com/search/Batuque/>

El animal es llevado al centro mientras los hombres y mujeres bailan alrededor y le hacen partícipe de la fiesta. Le ofrecen aguardiente para beber y hasta que no lo haga no será sacrificado, al igual que ocurre en el vudú haitiano.

La fiesta del solsticio de junio es la fiesta central de la Tabanka ya que es el momento crucial para que el santo asuma el papel del más temido y amado de los *orixás*, el *Xangó*, progenitor y protector del pueblo, dios de la tempestad. Una vez sacrificado, los hombres y mujeres continúan bailando alrededor de él, lo tocan repetidamente, se tumban sobre el cadáver y continúan bebiendo *grogue*. El ritual llega a su punto álgido y más secreto: se dice el juramento: *Si'm contâ, nhôr Dês, nhô matâ'm* (si lo cuento, Señor Mío, mátame). El desfile, ahora, gira en torno de la víctima sacrificada. El palo sagrado, llamado *mastro*, ya está preparado. La primera operación consiste en revestirlo de ramas verdes, operación dirigida por el *mestre-de-cerimônia*, que con la boca llena de aguardiente saca el *mastro* de la *capela*, orientándolo de modo a que no pueda girarse sobre sí mismo en el interior del espacio sagrado. A continuación, se inicia un desfile diferente del que hemos visto al inicio del ritual, ahora las chicas, hombres y mujeres bailan y tocan la *txabéta* en último lugar del cortejo; la *rainha* u otra mujer entona versos monotónicos y el coro los repite al unísono: *colá na mim, pa-me podê colá na bó!* (Pégate a mí para que pueda pegarme a ti). El desfile, ahora, sigue al *mastro*, se baila toda la noche con movimientos sexuales. Los hombres y las mujeres se agarran al palo, lo montan hasta alcanzar un estado próximo al trance. La Tabanka se aleja de la *capela* y se dirige al campo aún por sembrar.

Al final, se regresa a la *capela*, se excava un agujero con la *ferramenta de Ogum* (instrumentos de hierro sagrados) y se riega abundantemente con aguardiente. Los hombres y las mujeres, bailando al son de los tambores, colocan el palo en posición horizontal e intentan meterlo en el agujero. Será al tercer empujón cuando conseguirán enterrar el palo en el agujero. En todo momento habrá una persona encargada de echar aguardiente a la base del palo. Todos se sienten poseídos por un extraño entusiasmo que llega a su punto álgido cuando el palo se levanta triunfalmente. Se repite el rito de la creación, la tierra vuelve a ser fertilizada. Se aleja del caos, de las fuerzas del mal y de la muerte.

No debemos olvidar que actualmente se han perdido algunos de los ritos de la Tabanka, dependiendo de la zona; y que las descripciones más detalladas que han sido escritas o contadas a lo largo de la historia de Cabo Verde han sido reprimidas por la censura portuguesa.

Podríamos concluir que el ritual de la Tabanka, oriundo de la isla de Santiago, fue la primera forma para teatral de Cabo Verde. Una manifestación que se sitúa entre el universo sagrado (misas, rezos y procesiones) y lo profano (danzas, cantos, sensualidad y alcoholismo), una manifestación popular y festiva representada en época sagrada. Podríamos decir que es una sociedad ritualista de entreaayuda comunitaria que gira alrededor del principio de la vida y que tiene como principal objetivo ironizar y criticar el poder colonial. El ciclo de las fiestas empieza el 3 de mayo, por ser este el día en que los señores durante la época colonial concedían ciertas libertades a los esclavos. Las celebraciones, más allá de las ceremonias religiosas, implican aspectos cómicos a cargo de personajes que provocan risa con payasadas.

La Tabanka es, por excelencia, un fenómeno sincrético en el que los elementos de la cultura africana y europea, particularmente portuguesa, están interrelacionados, siendo, en última instancia, el reflejo del sincretismo de la propia sociedad caboverdiana. La forma exterior de la Tabanka (desfile de calle) se presenta como una manifestación cultural africana ya que contiene elementos musicales y coreográficos. Por otro lado, las organización pertenece al imaginario cultural portugués. La Tabanka posee una estructura mucho más compleja de lo que parece vista desde fuera, complejidad que reside en una

estructura que se revela como una cofradía laica destinada a varias funciones, religiosas, espectaculares, de socorro mutuo, etc.

### 3.1.3. Santaninhas y Conakri

Son fiestas tradicionales que tiene lugar en la isla de Brava durante el verano. Se trata de una manifestación teatral con personajes, enredo y escenario totalmente definidos y asumidos por la comunidad, generación tras generación. El tema del enredo, como no podía ser otro, es la emigración. Se dramatiza la salida de los naturales de Brava hacia el extranjero, sobre todo, hacia EEUU en los barcos balleneros. Por ello, gran parte de la dramatización se lleva a cabo en un barco atracado en el puerto marítimo preparado para zarpar. Los personajes también pertenecen al mundo marítimo: comandante, tripulación, vendedores, policías, enfermeros, etc.

Se cuenta la historia del día de partida del emigrante, mostrando la entrada en el barco, la ceremonia de despedida, las peripecias del viaje (tempestades, mareos, naufragios, etc.) y la llegada al extranjero, a esa *terra longe*. Por otro lado, los que se quedan en tierra también representan la tristeza y el sufrimiento que les provoca la ida de los seres queridos.

Esta manifestación teatral se representa en diferentes poblaciones de la isla de Brava sin apenas variaciones desde el siglo XIX, existiendo bastante homogeneidad en lo que refiere a enredo, personajes, escenario y público.

Las representaciones más importantes son las de Mato Grande<sup>97</sup> y Baleia, llamada Festa de Santaninha; y la de Furna, llamada Festa Conakri.

Se trata de un verdadero teatro de calle que celebra la emigración, *leitmotiv* de la dramaturgia caboverdiana en particular y de la cultura, en general. Se representa el viaje de los hijos de *Djabraba*, la acogida en la tierra lejana y las *saudades* de la familia que se queda en la isla caboverdiana.

---

<sup>97</sup> Video de la representación de 2008: primera parte, <http://www.youtube.com/watch?v=58dwVjZFYC4> y segunda parte, <http://www.youtube.com/watch?v=xxdr2wsZGc8&feature=relmfu>

Los personajes, aunque nos recuerdan, en cierta medida, a los personajes vistos en la Tabanka de la isla de Santiago no poseen la jerarquización sociológica que tiene esa festividad. El comandante es uno de los personajes principales de esta representación, acompañado por los otros miembros de la jerarquía marina militar, como el capitán, los marineros, etc. Hay guardias, jueces, enfermeros, carteros, vendedores callejeros de prensa, cocineras, etc. Todos ellos representan simbólicamente el tipo de servicios que el emigrante encontrará en su destino, en esa *terra longe*. Entre los embarcados encontramos varias tipologías: los borrachos, los locos, los emigrantes, los enfermos, los *saudosistas*, los miedosos, las doncellas y los caballeros. Los personajes son representados, cada año, por los más viejos, asumiendo aquellas tareas que confieren mayor responsabilidad en la representación.



<http://www1.umassd.edu/specialprograms/caboverde/bravap.htm>

En cuanto al escenario, se reduce a un barco de cemento, construido en el local donde se realiza la representación, simulando estar en una orilla, con la proa hacia el mar. Está totalmente decorado con velas, mástil y otros objetos de navegación. El enredo es un viaje que empieza al final de la tarde con todos actores/participantes vestidos de blanco desfilando al son de tambores. Recorren la aldea despidiéndose de la familia y amigos. Muchos pasajeros lloran por tener que irse a *terra longe* y no poder quedarse. Se anuncian los destinos a los que pretenden llegar en un tono humorístico e incluso despectivo. Todos los destinos son connotados con referencias sexuales. Un vez acabado el desfile, y siempre al son de los tambores, se inicia la admisión de los pasajeros en el barco, no todos los que iniciaron el desfile entrarán en el barco, a lo largo del cortejo en la calle, a algunos se les ha colocado un pañuelo en el brazo, lo que significa que tendrán

que pagar una multa o contribuir con alguna cosa. Otros han sido encarcelados y sólo podrán ser liberados si ofrecen algo para la fiesta.

Una vez que han entrado todos los que deben entrar, se inicia el viaje, se izan las velas y se recoge el ancla. Y comienza aquí la representación de un viaje con mareos, vómitos, tempestades, etc. hasta llegar al naufragio, punto álgido de la trama. En este momento, los pasajeros empiezan a entrar en pánico, gritando frases como estas: *“vamos perder os nossos filhos!, Não sabemos onde estamos! Estamos no Lapacabelo! Não, estamos em Bridjimauta!”* (Branco, 2004:131). Al mismo tiempo, una señora grita dentro del barco: *“rapica o tambor! Rapica o tambor!”* (Branco, 2004: 131), incitándoles a que toquen más intensamente para crear mayor suspense en la escena del naufragio. Un detalle curioso es que los tambores no dejan de oírse en toda la representación, incluso, ya en el barco, simulan el motor de la embarcación. Finalmente consiguen atracar el barco y regresan a la aldea bailando en un nuevo desfile. Vuelven al punto de partida y todo acaba en una gran fiesta. La parte representada en el barco, tiene una duración media de dos horas y la festividad dura un día completo, pues al regresar a la aldea, las representaciones continúan: se montan puestos simulando servicios como el tribunal, la frontera, la guardia, correos, restaurantes destinados a la recogida de fondos para la fiesta, etc.

Las fiestas de Santaninha y de Conakri contienen un desfile, un enredo concreto, personajes definidos, efectos sonoros, escenografía al aire libre y un vestuario riguroso. Teniendo en cuenta todo ello, podríamos decir que la Tabanka de Santiago respondería más al concepto de *parateatro*, mientras que Santaninha o Conakri, desde el punto de vista teatral, representaría la primera manifestación de teatro de calle en la historia escénica de Cabo Verde.

### **3.1.4. El kolá San Jon**

La fiesta en honor a San Juan Bautista o Colá San Jon se celebra el 24 de junio, como parte integrante de las fiestas juninas. Es una de las principales fiestas populares en las islas de Barlavento - Santo Antão, S. Vicente, S. Nicolau, en Brava. En todas ellas, tiene las

mismas características, sin embargo, en la isla de Brava<sup>98</sup>, la fiesta posee características distintivas y originales. Tanto en Barlavento como en la isla de Brava, son manifestaciones y rituales populares resultantes del sincretismo religioso del que forman parte tambores, pitos, cánticos de solistas y coros.

El día de San Juan todos se engalanan para ir a la *Ribeira de Julião*, en Sao Vicente, a pocos kilómetros de Mindelo. Los tocadores se presentan uniformados rigurosamente (traje blanco, galones, gorra militar). Otros participantes, también uniformados, empuñando las banderas, con pitos en la boca, marcan el paso. Las mujeres se visten con pañuelos a la cintura y la cabeza. Todos se adornan con collares de maíz, *midje ilióde* y de cacahuetes, *mancarra*, adornados con papelitos multicolores, Ya referimos el valor simbólico que el maíz posee en la cultura caboverdiana.

Una de las manifestaciones más significativas y que también se mantiene en las comunidades caboverdianas del extranjero es la situación del viaje, representada a través de barquitos que ondean al son del tambor. Los participantes se cuelgan los barcos, a modo de chaleco, y mientras simulan el movimiento de las olas, mujeres y hombres *colam* en una fiesta que se prolonga toda la noche.



<http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/127403.html>

---

<sup>98</sup> En la isla de Brava, el *Kolá San Jon* no presenta umbigada y los caballos bailan al son del tambor mientras el jinete lleva la bandera con la imagen de San Juan Bautista.

De ahí el nombre de Kolá San Jon que significa literalmente “pegar San Juan” ya que *colar* significa en portugués y en criollo “pegar” o “juntar” y en este baile los hombres y las mujeres se acercan uno frente al otro, varias veces repetidamente, haciendo coincidir las caderas de ambos y uniendo los ombligos de los dos. Debido a estos pequeños golpes con los ombligos de uno y otro, la danza también recibe el nombre de *umbigada*.



<http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/127403.html>

El Kolá San Jon tiene dos símbolos: el rosario hecho con maíz e intercalado con papelitos de colores que se cuelgan en el cuello; un navío hecho de madera o de otro material, con dos mástiles y con una largura que oscila entre un metro y un metro y medio. En el fondo, estos dos elementos son los que mayor carga simbólica poseen: el rosario con lo sagrado y el navío con el viaje, transportando a la danza el ansia de emigrar a *terra longe*. Como veremos en el análisis de las “criollización” de *La Casa de Bernarda Alba*, la aparición del Kolá San Jon refuerza la idea constante de huida, de querer salir de la isla /de la casa de Bernarda, que tanto oprime.

## 3.2. El teatro a través de la historia de Cabo Verde.

### 3.2.1 Antes de la Independencia de Cabo Verde

*Se o teatro é um fenómeno que se desenvolve entre o espaço do presente e o do imaginário, hoje penso que o imaginário era nesse tempo o espaço em que me sentia livre e solto para libertar as minhas ânsias, quem sabe se à procura de o que não via dentro dos estreitos horizontes da minha ilha (Pereira, 2010:8).*

El teatro caboverdiano remonta a la época colonial, sobre todo el teatro de raíz popular y religiosa, vinculado a los rituales de trabajo y a los rituales sagrados, oriundo del teatro medieval portugués y del teatro africano, a través del papel del Griot<sup>99</sup>. De esta simbiosis de representaciones surgirá, más tarde, la comedia popular caboverdiana.

Para hablar de teatro en Cabo Verde debemos hacerlo desde una perspectiva que abarque ciertas manifestaciones lúdicas y escénicas. La iglesia, a su vez, siempre se apoyó en el teatro para cristianizar y adoctrinar. En el siglo de las luces, y como reflejo del ideal de ciudadanía y fraternidad, Portugal dio un impulso al teatro en las islas, con ayuda de la imprenta y la implantación del sistema escolar. Como consecuencia de ello, surgen los clubes masónicos que tendrán un gran impacto en el imaginario sociocultural caboverdiano.

En los siglos XVI, XVII y XVIII, la sociedad caboverdiana contaba con una serie de teatralizaciones y espectáculos bastante significativos. La antigua sociedad católica, criolla, esclavista y mercantil, era realmente quien teatralizaba momentos de la vida cotidiana donde vida y teatro se complementaban. Había un aprecio excesivo por la escenificación pública y ritual sobre todo como demostración de poder y prestigio (en ropas, maquillajes, etc.) a la par de las grandes metrópolis europeas. Probablemente, el ritual más dramatizado era el de la muerte. Por ejemplo, en *Riberia Grande*, la primera isla descubierta, los colonos y comerciantes preparaban su funeral pormenorizadamente:

---

<sup>99</sup> Actualmente proceden de Mali, Gambia, Guinea y Senegal. Son identificados con la sabiduría popular y acompañan sus historias con el *kora*, instrumento musical de cuerda típico del oeste africano con 21 cuerdas (las 7 primeras para historias del pasado, otras 7 el presente y las últimas 7 el futuro). *Griot* es una palabra que posiblemente venga de la portuguesa *criado* adaptada al francés *guiriot* / *guirot*. Son contadores de historias sobre todo de África occidental. Sería el referente del "trovador" africano encargado de conservar la memoria colectiva de una etnia o comunidad.

actores principales, canciones, plañideras, ropas, recorrido del féretro, etc. Junto a estas dramatizaciones existía también un teatro social de los pobres: la *Tabanka*<sup>100</sup>, siendo la primera manifestación dramatizada consciente en Cabo Verde. En el siglo XVIII, periodo de auge del teatro de los Gremios y de las Asociaciones Recreativas, el centro neurálgico se encuentra en Praia, actual capital del país, donde destacan el Teatro Maria Pia de Sabóia, inaugurado en 1863 y el mítico Teatro Africano, de 1868 y que perduraría hasta mediados del siglo pasado. Durante este periodo que va desde la Monarquía Liberal hasta la República, el teatro vive entre el modelo local y los clásicos europeos, entre la identidad y la universalidad, una tensión característica de la pequeña burguesía en territorios colonizados.

El panorama que presentaba Cabo Verde durante el periodo colonial es de escasez en lo que respecta a la creación dramática. La mayor parte de representaciones provenían de la metrópoli, de Portugal, muchas de ellas, por mandato colonial. La creación nacional es prácticamente ausente y cuando existe, es de muy baja calidad, resumiéndose a pequeños guiones dramatizados sin apenas preparación.

*No nosso tempo não havia um teatro cabo-verdiano. Nós fazíamos um pouco de tudo: comédias portuguesas, comédias francesas traduzidas para português, uma ou outra peça de estilo cabo-verdiano, como por exemplo a peça de Dante Mariano que escreveu nos anos 50 e poucos, muito interessante sobre um tema cabo-verdiano. (...) Fora disso, nada se fez que pudesse caracterizar um teatro cabo-verdiano. Eu julgo que isso só veio a aparecer muito mais tarde, já nos nossos dias (Matos apud Barbosa, 2009: 59).*<sup>101</sup>

Durante el periodo áureo de las letras caboverdianas, los años *claridosos*, prácticamente no encontramos referentes dramáticos que respondan a los cánones instituidos por la revista *Claridade* como sí se llevó a cabo en la poesía y en narrativa, donde encontramos varias perspectivas: realismo, pesimismo, intelectualización del discurso caboverdiano, denuncia de injusticias y análisis del microcosmos insular. Todo este proceso literario y sociológico no llegó a afectar en lo más mínimo al teatro.

<sup>100</sup> Véase apartado 3.1. sobre antropología teatral.

<sup>101</sup> En nuestro tiempo no había un teatro caboverdiano. Hacíamos un poco de todo: comedias portuguesas, comedias francesas traducidas al portugués, una u otra pieza de estilo caboverdiano, como por ejemplo, la pieza de Dante Mariano que se escribió en los años 50, muy interesante sobre un tema caboverdiano (...) Fuera de eso, nada se hizo que pudiera caracterizar un teatro caboverdiano. Yo creo que eso sólo apareció mucho más tarde, ya en nuestro días.

A lo largo de la historia se ha escrito mucho sobre las posibles causas de esta “sequía” en la creación dramática nacional durante el periodo anterior a la independencia. Estudiosos caboverdianos como Luis Romano justificaron esta ausencia de dramaturgia nacional por ser el portugués la lengua dominante y no la *língua da terra*:

*O aprendizado da língua-dominante tem reflexos sociais importantes, na mira de um determinado prestígio e status de vida ambiente. E foi essa barreira que suscitou o desenvolvimento de uma arte poderosa de comunicação, dentro do seio do povo caboverdiano. Referimo-nos ao teatro em Cabo Verde, de raízes e expressão nativas, que não teve o desenvolvimento merecido, já que isso representava uma arma de cultura em posição de resistência, que certamente teria consciencializado a massa popular oprimida de então e esclarecido sua situação dependente. Podemos afirmar que em épocas passadas não se registaram notícias de encenações genuinamente cabo-verdianas, utilizando a linguagem e os motivos da terra plenamente (Romano en Jornal Terra Nova, 1979:2).<sup>102</sup>*

Pero esta realidad era una constante y no impidió que en poesía o narrativa se pudiera tempranamente hablar de una verdadera, madura y eficaz historia literaria. El problema debía ser otro, quizás por la misma naturaleza del hecho teatral ya que la no-existencia de producción dramática en criollo no imposibilitó la puesta en escena de adaptaciones en esa misma lengua.

El dramaturgo santiagueño, al que más tarde dedicaremos unas páginas, Francisco Fragoso, creador del primer grupo de teatro nacional en Cabo Verde, analiza las causas de la inexistencia de un teatro caboverdiano hasta la aparición del grupo que él mismo dirigió señalando como motivo único y principal la estrategia política por parte de las autoridades coloniales de tener controlada la producción teatral a través de la censura y la prohibición de manifestaciones culturales populares, ya que éstas podrían representar una peligro para el poder colonial.

*Tratando-se com efeito, dum país, vivendo sob o domínio colonial, a arte cénica (e, por extensão obviamente as demais outras formas culturais e artísticas), dado a(s) sua(s) força(s) de impacto, poder de persuasão e capacidade de resistência, nunca poderia(m)*

---

<sup>102</sup> El aprendizaje de la lengua dominante tiene reflejos sociales importantes, con el objetivo de un determinado prestigio y estatus de vida ambiente. Y esa fue la barrera que suscitó el desarrollo de un arte poderoso de comunicación, dentro del seno del pueblo caboverdiano. Nos referimos al teatro en Cabo Verde, de raíces y expresión nativas, que no tuvo el desarrollo merecido, ya que solo representaba un arma cultural en posición de resistencia, que ciertamente habría consciencializado a la masa popular oprimida de entonces y aclarado su situación dependiente. Podemos afirmar que en épocas pasadas no se registraron noticias de montajes genuinamente caboverdianos, utilizando el lenguaje y los motivos de la tierra plenamente.

*ser permitida(s) ou, pior ainda, fomentada(s). Aliás, pelo contrário, contrariá-la(s), reduzindo-a(s) ao nada era a hipótese que se impunha institucionalizar (que, aliás, vigorou com grande e espantosa eficácia) por consentânea, obviamente com a política de dominação e imposição vigentes. E infelizmente, sabemos todos que, na verdade, foi, com efeito, o que aconteceu e, com a agravante, ainda, de havermos sido colonizados pelo país que bem sabemos (sem desprimor e, não desfazendo) – Portugal -, onde a arte em apreço – o teatro – passou, de facto, por vicissitudes das mais incríveis como bem nos dá conta a sua história e os seus estudiosos (Kwame Kondé en *Jornal Artiletra*, 2003:14).<sup>103</sup>*

Con la llegada del Estado Novo de Salazar, la capital del teatro se traslada a la isla de Sao Vicente. Grupos de teatro como los Sokols<sup>104</sup>, Troupe Cénica (expedicionarios) o el Grupo Amarante juegan un papel primordial en el desarrollo del teatro que giraba alrededor del gran teatro que marcó toda una época (desde los años treinta a los cincuenta), el teatro Éden Park<sup>105</sup>. A pesar de la represión portuguesa, destacaron dramaturgos y actores, como por ejemplo Sérgio Frusoni; João Cleofas con el teatro radiofónico, en Sao Vicente o João Pirolito y Prazeres Pires, en Praia, que, a través del elemento cómico, consiguieron escapar de la censura.

---

<sup>103</sup> Tratándose efectivamente de un país que ha vivido bajo dominio colonial, el arte escénico ( y por extensión), obviamente, las otras formas culturales y artísticas, dada su(s) fuerza(s) de impacto, poder de persuasión y capacidad de resistencia, nunca podría(n) ser permitida(s) o, aún peor, fomentada(s). Al contrario, ir en su contra, reduciéndola(s) a nada era la posibilidad que se pretendía institucionalizar ( y que, además, estuvo en vigor con una gran y espantosa eficacia) por ser coherente, obviamente, con la política de dominación e imposición vigentes. Y desgraciadamente, todos sabemos que, en realidad, fue lo que realmente pasó, y aún más con el agravante de haber sido colonizados por el que país que bien sabemos (sin ser descortés) Portugal-, donde el arte en aprecio - el teatro, pasó, de hecho, por vicisitudes increíbles como bien dan cuenta su historia y sus estudiosos.

<sup>104</sup> El 25 de noviembre de 1932 nace la organización Sokol's de Cabo Verde, también llamados *Os Falcões de Cabo Verde*. Se trataba de una organización de índole social inspirada en una congénere checa (*falcão* es en portugués la traducción del término eslavo *sokol*) y que promovía diferentes actividades culturales entre los jóvenes. Esta asociación llegó a tener más de dos mil miembros, casi el 20 % de la población de Mindelo. Más allá de la organización de eventos culturales, *procuravam inculcar nos seus membros os valores cívicos e democráticos que eram imagem de marca da organização mãe da Checoslováquia* (Branco, 2004: 98). Los *Falcões de Cabo Verde* no pertenecían a ningún partido político. Querían crear un ciudadano ideal, tanto físicamente como psicológicamente en cuanto a valores se refiere. *Era uma associação que fugia ao figurino fascista* (Nobre de Oliveira, 1988:464). En 1934 se crea el *Grupo Cénico Sokol*. Los espectáculos que montaba se hacían en gran medida a imagen de la entonces conocida Revista Portuguesa, un teatro de variedades en lengua portuguesa. Se montaba un espectáculo por año y normalmente el estreno era en verano, con una, dos o tres representaciones, según la aceptación del público. El último espectáculo fue en 1938 ya que en julio del 39 la organización fue censurada y consecuentemente prohibida por decreto del gobierno colonial, dado el peligro que representaba esta organización sociocultural en relación a la *Mocidade Portuguesa* del régimen fascista.

<sup>105</sup> Véase el anexo 3.

Antes de la aparición de una dramaturgia propiamente nacional con Francisco Fragoso, la historia escénica de Cabo Verde pasaba por un “trágico” recorrido que iba desde la revista portuguesa, muchas veces representada por militares; pequeñas dramatizaciones en los clubes de elite o deportivos y por representaciones basadas en textos bíblicos dentro de comunidades o asociaciones religiosas. Habría que esperar hasta la década del 60 y 70 del pasado siglo para ver alguna producción de mejor calidad pero al margen de algunas pequeñas incursiones<sup>106</sup>, el resto de producciones dramáticas se hacían siguiendo los cánones del teatro de revista portugués, dando lugar a un teatro de comedia de costumbres con crítica social donde lo popular, la lucha anticolonialista, el hambre y la emigración eran los temas más recurrentes por ser los que inquietaban al artista y al público. En concreto, estas dos últimas, como veremos más adelante, son dos *leitmotiv* no sólo de la producción artística, sino también de la mundividencia del ser caboverdiano.

A partir de la independencia del país, y más concretamente de la Revolución de los Claveles del 74, asistimos a una nueva etapa histórica y cultural en la que se dio el pistoletazo de salida a la búsqueda de la identidad a través de la cultura y ahora sí, a través de las artes escénicas. Con la independencia, la cultura tradicional criolla podía manifestarse libremente, en criollo y con connotaciones políticas, en otros tiempos censuradas. El componente político será recurrente en la afirmación de la identidad caboverdiana.

Asistimos en esta época a una explosión de iniciativas teatrales como movilización política que llevan al escenario la lengua criolla y elementos de la cultura popular. Destacan de este periodo, el Teatro Experimental Rubom Manel, el Grupo Juventude

---

<sup>106</sup> *Um egoísta* (196?) de Ano Nobo, una comedia en verso y en criollo sobre temas populares y locales de la isla de Santiago que destaca por su riqueza en la trama y en la construcción de los personajes. *Terra de Sôdade* de Jaime Figueiredo, más que un texto específicamente dramático es un guión para la puesta en escena, ya que contiene más anotaciones escénicas que réplicas. Trata sobre la emigración a América, la *saudade* y las costumbres cotidianas de la isla de Brava. *Gorgómitas* (1974), de Donald Macedo, es una comedia de equívocos que retrata la realidad de la isla de Brava. Dividida en tres partes y escrita en criollo de esa misma isla, retrata la vida de un personaje llegado de la capital y que al entrar en el mundo campesino, humilde e interno de la isla, se cree superior por su procedencia citadina. *A Peçonha*, de Eugénio Tavares, es un drama en verso compuesto por dos actos y con ocho personajes. En esta realizó una dura crítica al poder colonial así como describió la realidad de la isla de Santo Antao.

Africana Amílcar Cabral (JAAC), OTACA y Korda Kaoberdi. Ya en los años 90 del siglo pasado, se retoma la actividad teatral como consecuencia del final de la etapa revolucionaria y es João Branco quien, en Mindelo, liderará el panorama teatral hasta la actualidad, otorgándole un estatuto profesional a través de la innovación y la formación.

Ahora bien, el panorama visto hasta ahora cambia drásticamente si atendemos al concepto de *parateatro*, diferente del espectáculo de escenario único, unidireccional y para un público, normalmente, burgués y elitista. Existían, como hemos visto en este mismo capítulo, representaciones del pueblo con una alto índice dramático que venían haciéndose desde el tiempo de la esclavitud y que congregaban a toda una comunidad en espacios cerrados y/o al aire libre, en lengua nacional y con una gran carga simbólica y ritualista: la *Tabanka* de la isla de Santiago, las fiestas de *Santaninhas* y *Conakri* de la isla de Brava y la tradición del *Colá Sanjon* en la isla de Santo Antao y Sao Vicente, festividades normalmente realizadas en el periodo en que son celebrados los llamados Santos Populares (San Antonio, San Juan y San Pedro) y que contienen una estructura dramática básica: personajes, trama y puesta en escena.

El abandono y la continua miseria provocada por las sequías y el hambre facilitaron mucho más la creación de una sociedad mestiza, simbiótica en sus costumbres, en la piel, en la lengua, en la música, en la religión y en general en la cosmovisión del caboverdiano. Igualmente habrá contribuido al desarrollo de un talento innato para la representación y el gusto por las artes escénicas que acompaña al caboverdiano dentro y fuera de su país natal.

Durante el periodo colonial, hasta el momento de la independencia de Cabo Verde y el fin de la dictadura portuguesa, en Cabo Verde se asistía paralelamente a incursiones teatrales, unas autóctonas, otras exportadas y adaptadas al contexto social del archipiélago. La aparición de los primeros edificios teatrales del país dieron paso a las cada vez más asiduas representaciones de espectáculos de variedades, con cortas piezas teatrales intercaladas por momentos musicales e inspiradas en el teatro de revista portugués que los soldados representaban en el archipiélago. Este teatro de revista evolucionó a un nuevo estilo dramático, la comedia urbana criolla que, manteniendo como base la estructura de revista, fue poco a poco llenándose de elementos autóctonos

de la sociedad criolla, cada vez más consciente de su identidad como caboverdiano frente al africano o al europeo. La toma de una cierta conciencia política, fue aumentando a medida que la crisis política se acentuaba y encontró en el teatro radiofónico una valiosa contribución en manos de Sergio Frusoni y de Nhô Djunga.

El caboverdiano tiene en sus genes culturales la necesidad de representarse; de buscarse en un escenario, en su tierra natal o lejos de ella; de atravesar un proceso catártico que le ayude a entenderse a él mismo en relación a la miseria, al *otro* y a la injusticia humana o divina. En fin, a ser el actor de sus propios sueños y miedos.

### 3.2.2. Espacios teatrales del pasado

En la segunda mitad del siglo XIX, aparecen en la escena caboverdiana las llamadas sociedades recreativas que tendrían un papel primordial en el desarrollo cultural en Cabo Verde. Ejemplo del apogeo de estos clubes de elites lo tenemos en Praia, actual capital del país. Entre 1853 y 1892 aproximadamente se fundaron trece asociaciones recreativas y culturales:

*Grémio Promotor de Cabo Verde, Sociedade Gabinete Recreativa Club Uniao, Associação Literária Grémio Cabo-verdiano y Sociedade Recreativa Praiense; no Mindelo estabeleceram-se: Sociedade Recreativa Fraternidade, Filarmónica de Artistas Mindelenses, Club Liso-Bristânico, Club Mindelo e Grémio Recreativo do Mindelo (Branco, 2004:78).*

Únicamente tres asociaciones estaban dedicadas exclusivamente a las artes escénicas, *Sociedade Dramática do Teatro Africano; Sociedade Igualdade y Sociedade Dramática do Teatro D. Maria Pia de Sabóia*, en homenaje a la esposa del rey portugués D. Luis I.

Como se puede verificar, este tipo de asociación respondía a una necesidad por parte de la población, especialmente de las señoras, que según cuentan las crónicas, se deleitaban con las representaciones de los propios socios del club, todos ellos aficionados y hombres.

Es curioso, dentro del contexto que analizamos, que al primer teatro caboverdiano, el *Dona Maria Pia de Sabóia* le surgiera una competencia en la misma calle

donde se ubicaba, la *Sociedade Dramática do Teatro Africano*. No podían ser más opuestos, el primero homenajear a la reina, el segundo marcando una posición, no se sabe con seguridad si política o simplemente geográfica. La designación de Teatro Africano podría deberse a:

*Uma simples referência geográfica como indicar um posicionamento político, para vincar que era um grupo da terra, um grupo “africano”, no sentido de ser constituído por pessoas residentes em África, ainda que os seus membros fossem de origem europeia. Fosse porque fosse, o Africano teve mais êxito que o Dona Maria Pia Sabóia (Nobre de Oliveira, 1988:88).<sup>107</sup>*

El Teatro Africano fue inaugurado el día 1 de enero de 1868 con *o drama em dois actos, “Nobreza e Alma”, a comédia em um acto, “O Diabo Atrás da Porta” e a cena cômica musical, O Amor e o Dinheiro* (Branco, 2004:84). En el Boletín Oficial n.º11 de 1902, se hace alusión a la división interna del Teatro Africano donde se confirma que estaba constituido por un patio de butacas con capacidad para ciento diez personas además de los camarotes. El dramaturgo e investigador Francisco Fragoso considera que el teatro fue construido a imagen y semejanza del Cine-Teatro Politeama de Lisboa:

*(...) era um teatro com um mínimo de condições e nível. O contexto de então também permitia que o regime vigente criasse estruturas nas colónias com o nome de Africano, porquanto havia uma certa abertura (Fragoso, 2000:55).<sup>108</sup>*

En 1873, tras la euforia del inicio, el Teatro Africano entró en crisis, con menos de un tercio de los socios pagando las cuotas. También en ese mismo año se acabó la aventura del Teatro Dona Maria Pia de Sabóia. João Nobre Oliveira hace una breve descripción de algunos de los espectáculos ocurridos durante los últimos años del siglo XIX:

*Recuperado e sem rival, no dia 6 de Janeiro de 1877 eram representadas quatro comédias pelos sargentos dos Caçadores nº1 e, neste mesmo mês de Janeiro, realizava-se um Baile de Máscaras. Em 1881, o Teatro Africano realiza uma récita, cujas receitas se destinavam às vítimas das cheias de Santo Antão. Para esse espectáculo Guilherme*

---

<sup>107</sup> Una simple referencia geográfica como indicar una posición política, para hacer hincapié en que era un grupo de la tierra, un grupo “africano”, en el sentido de ser constituido por personas residentes en África, aunque sus miembros fueran de origen europeo. Fuese por lo que fuese, el Africano tuvo más éxito que el Dona Maria Pia Sabóia.

<sup>108</sup> (...) era un teatro con un mínimo de condiciones y nivel. El contexto de entonces también permitía que el régimen vigente crease estructuras en las colonias con el nombre de Africano, ya que había una cierta apertura.

*Dantas escreveu o poema Depois da Tempestade, que foi recitado. E não foram só os amadores locais que ali actuaram. Segundo o Jornal das Colónias ficamos a saber que uma companhia lírica vinda da Austrália, a bordo de um barco inglês, escalou na Praia e que esta companhia, composta por uma família, representou no Teatro Africano, tendo se registado uma enchente, de gente entusiasmada (Nobre de Oliveira, 1988:89).<sup>109</sup>*

Sin embargo, era evidente la decadencia definitiva del Teatro Africano, ya que sólo tendremos noticia de un espectáculo, en 1897, casi quince años después de la última referencia.

Entre 1901 y 1903, una grave crisis asoló el país debido a las terribles sequías y hambres que causaron la muerte a cerca de 20.000 personas. No eran tiempos para actividades lúdicas y los espacios teatrales fueron utilizados para acciones beneméritas, pasando a ser propiedad de varias empresas privadas que abandonaban los proyectos por falta de medios económicos. A partir de 1909 empezó a anunciarse una gran novedad: *Teatro Africano Cinematographo. Domingos e quintas-feiras às 9 horas da noite. Em todas as sessões estreia uma fita. A bilheteira abre às 7 horas da noite* (Branco, 2004:88). Pero ni siquiera la novedad cinematográfica conseguiría alterar el destino final del Teatro Africano, aunque resistió más de lo predecible, casi 50 años, dadas las circunstancias de miseria que inundaban la sociedad caboverdiana. En 1940, ya en época salazarista, pasó a ser el Cine-Teatro Virginia Vitorino. Y años más tarde, el edificio se puso en venta en concurso público con la condición de que sólo podría ser utilizado para espectáculos cinematográficos o teatrales. Pero el inmueble entró en ruinas y fue su final ya tan inminente. Aún así, podríamos aventurar que no fue del todo negativo, ya que tras demoler el edificio, se construyó el Cine-Teatro Municipal de Praia, inaugurado el 28 de mayo de 1956. La funcionalidad escénica que tuvo el legendario Teatro Africano dejaba paso a un espacio casi exclusivamente cinematográfico y raramente se volvieron a representar piezas teatrales.

---

<sup>109</sup> Recuperado y sin rival, el día 6 de enero de 1877 se representaban cuatro comedias por los sargentos de los Cazadores nº 1 y, en ese mismo mes de enero, se realizaba un baile de máscaras. En 1881, el Teatro Africano realiza un recital cuyos ingresos se destinaban a las víctimas de las inundaciones de Santo Antao. Para ese espectáculo Guilherme Dantas escribió el poema *Depois da Tempestade*, que fue recitado. Y no actuaron allí los aficionados locales, según A través del *Jornal das Colónias* supimos que una compañía procedente de Australia, abordo de un barco inglés, hizo escala en Praia y que esta compañía, formada por una familia, representó en el Teatro Africano, habiéndose registrado una marea de gente entusiasmada.

En el otro lado del país, lejos de Praia y del recuerdo del Teatro Africano, nos encontramos, ochenta años después del despertar teatral del país, en la ciudad de Mindelo, el otro polo neurálgico de la cultura caboverdiana de antes y ahora.

En los años 80 del siglo XIX, Sao Vicente era un punto de encuentro no sólo de caboverdianos procedentes de otras islas, sino de gentes de todo el mundo. En 1852 se inaugura el primer depósito de carbón que otorgaría al Porto Grande de Mindelo el estatus de uno de los puertos más importantes del mundo. Además de la presencia de los nacionales, había gente de casi todos los continentes. Un ejemplo de ello, lo tenemos en las representaciones consulares que allí tenían países como Alemania, Bélgica, Brasil, Dinamarca, Estados Unidos, Italia, Noruega, Países Bajos, Rusia, Suecia, Turquía o Uruguay. En Mindelo, se verifica que *o lazer é, sem dúvida, uma das forças da cultura local (...)* *As elites locais criam os seus espaços reservados de diversão com a preocupação evidente de se demarcar do povo* (Correia Leão e Silva, 2000:129).

La ciudad de Mindelo con toda esa efervescencia social, no se quedó atrás en la creación de clubes y asociaciones recreativas orientadas a la música, danza y al deporte, dado el número de ingleses afincados en la isla. Con la introducción del fútbol y su rápida popularización, los clubes deportivos se impusieron en la primera mitad del siglo XX, frente a los cerrados y elitistas clubes de finales del siglo XIX. Fue en este contexto social que nacieron clubes como el *Club Sportivo Mindelense*, el *Club Sportivo Derby*, la *Associação Académica do Mindelo*, el *Grémio Desportivo Amarante* o el *Grémio Sportivo Castilho*. Fue, sobre todo, en estos tres últimos, que una nueva corriente dramática nacería en Cabo Verde:

*Um teatro eminentemente popular, brejeiro, provocador e malicioso, que marcaria durante várias décadas consecutivas a vida cultural da cidade do Mindelo. S. Vicente, pela sua génese e enquanto complexo social diverso e flutuante, funcionará com um caldo nutritivo para o fenómeno urbano da comédia teatral* (Branco, 2004:94).<sup>110</sup>

Un acontecimiento marcará la historia del teatro mindelense: la creación del Cine-Teatro Éden Park, en 1922. La idea de este proyecto vino del funcionario en telégrafos

---

<sup>110</sup> Un teatro eminentemente popular, pícaro, provocador y malicioso, que marcaría durante varias décadas consecutivas la vida cultural de la ciudad de Mindelo. Sao Vicente, por su génesis y como complejo social diverso y fluctuante, funcionará como un caldo nutritivo para el fenómeno urbano de la comedia teatral.

inglés César Marques da Silva. Mário Matos, nacido en 1927 fue testigo y actor de las representaciones en el Éden Park:

*Cerca dos anos trinta inúmeras peças teatrais foram levadas à cena no Éden Park (...) era um enorme edifício com uma grande salão contendo um palco relativamente desafogado, com cabines para os artistas, ribalta, incluindo espaço para uma orquestra e a inevitável abertura para o “ponto”, abertura essa camuflada com uma espécie de cúpula arredondada (Matos, 1997:32).<sup>111</sup>*

El Éden Park iba poco a poco transformándose en un espacio de referencia para los artistas caboverdianos, fuesen músicos, bailarines o actores. Pero no era el único espacio donde se hacía teatro, aunque sí el más prestigioso. Muchos grupos, antes de llegar al Éden Park, pasaban por otros lugares de la geografía cultural mindelense:

*Um pouco por todo o lado apareciam pequenos grupos cénicos, muito modestos, nascidos no seio de associações populares que, utilizando espaços também modestos, à sua maneira, fizeram teatro em salas acanhadas, tais como as de Nhô Fula, Nhô José de Canda, nas salas dos clubes Derbi e Castilho, no Jacó e em outros locais. Lembro-me perfeitamente de um desses grupos, vou citá-lo como exemplo, que existia no monte e chamado Grupo Juvenil. Este grupo levou à cena vários pequenos espectáculos teatrais com revistas e comédias e declamações que foram muito interessantes e que mostraram, de facto, a forma como o mindelense encara com muita realidade e com muito respeito as coisas que dizem respeito ao teatro (Branco, 2004:97).<sup>112</sup>*

Hoy en día, este mítico espacio de la cultura caboverdiana espera ser demolido en el centro de Mindelo.

---

<sup>111</sup> Cerca de los años treinta, numerosas piezas teatrales se representaron en el Éden Park (...) era un enorme edificio com un gran salón que tenía un escenario realmente desahogado, con cabinas para los artistas, batería, incluyendo espacio para una orquestra y la inevitable abertura para el apuntador”, abertura esa, camuflada con una especie de cúpula redondeada.

<sup>112</sup> Un poco por todos los lados aparecían pequeños grupos de teatro, muy modestos, nacidos en el seno de asociaciones populares que, utilizando espacios también modestos a su manera, hicieron teatro en pequeñas salas, tales como las del señor Fula, señor José de Canda, en las salas de los clubes Derbi y Castilho, en el Jacó y en otros locales. Recuerdo perfectamente uno de esos grupos, voy a citarlo como ejemplo, venía del monte y se llamaba Grupo Juvenil. Este grupo llevó a escena varios pequeños espectáculos teatrales con revistas y comedias y declamaciones que fueron muy interesantes y que mostraron, enseñaron, de hecho, la forma como el mindelense encara com mucha realidad y com mucho respeto la cosas que tienen que ver com el teatro.

### 2.2.3. Teatro Radiofónico

*Toda a luta de libertação é, acima de tudo, um acto de cultura.*

Mesquitela Lima

En los años sesenta y setenta estaba de moda el teatro radiofónico. Procedentes de Portugal, había una enorme difusión de telenovelas de la Radio Difusión Portuguesa que marcó varias generaciones de caboverdianos. Cabo Verde pasaba por unos años de cada vez mayor agitación social debido, sobre todo, a la implícita y explícita represión, cada vez mayor, por parte de las autoridades coloniales, consecuencia directa de la toma de conciencia del caboverdiano sobre los abusos, la injusticia y la propia identidad del isleño.

Es en este contexto tan delicado cuando aparecen dos figuras que marcarán la memoria cultural del sanvincentino y abrirán las puertas a toda una corriente de pensamiento cultural que cada vez “jugaba” más con la represión de la censura. Sérgio Frusoni y João Cleofas Martins, más conocido como Nhô Djunga. Ambos fueron los artífices de este teatro radiofónico que se ganó más de una represalia por parte de la PIDE ( la policía política fascista portuguesa), concretamente Sergio Frusoni fue al que la censura más llamó la atención. Los dos retransmitían<sup>113</sup> sus crónicas y sus tramas dramáticas a través de la Rádio Barlavento, semanalmente, entre 1957 y 1960.

*Por un lado, Frusoni rescata o dia-a-dia, mexendo e remexendo no quotidiano da cidadezinha do Mindelo: coisas miúdas, jocosas, pedaços de zombarias, facécias, troça, pilhéria, bisbilhotando, satirizando, rindo, farfalhando, parodiando na linha humorística de uma tradição velha como a do próprio homem social; por otro lado, Nhô Djunga flecte para zonas mais complexas e que implicavam com problemas de carácter geral, interessando à política, à administração, à vida do cidadão, ao Arquipélago inteiro (Ferreria, 1985:133).<sup>114</sup>*

Nhô Djunga tenía buenas relaciones con las autoridades pero siempre sin perder ese carácter irónico y eufemístico que le caracterizaba. Sólo más tarde, la PIDE iría entender el significado de esas ironías. Un ejemplo de su estética oral la tenemos en

<sup>113</sup> Se ponían altavoces en la plaza principal de Mindelo para que se oyera este teatro radiofónico.

<sup>114</sup> (...) el día a día, moviendo y removiendo en el cotidiano de la pequeña ciudad de Mindelo: cosas sin importancia, graciosas, fragmentos de burlas, chistes, gracias, mofas, chismorreando, satirizando, riendo, exagerando, parodiando en la línea humorística de una vieja tradición como la del mismo hombre social”, Nhô Djunga “se desvía para zonas más complejas y que implicaban con problemas de carácter general, interesando a la política, a la administración, a la vida del ciudadano, a todo el Archipiélago.

algunas de sus piezas, *Roupa de Pipi e Bom Senso*; *Quêl Degrau de Scada* o *Quêl Rádio de Praça Nova*.

Otras producciones más “cuidadas”, como por ejemplo las del ya mencionado Nhô Djunga, dejaron huella en la historia del teatro caboverdiano. Nos referimos a su obra *Roupa de Pipi e Bom Senso* escrita entre 1957 y 1960 que se trata de una pieza de teatro radiofónico que presenta una cierta “seriedad” dramática bastante diferente de lo que se hacía o se había hecho en el panorama teatral caboverdiano. La pieza en sí es una crítica al colonialismo portugués, a la pasividad del pueblo caboverdiano ante la injusticia, donde se hace evidente el anhelo por la independencia de Cabo Verde:

ROUPA – Amor à casa, Bom Senso. Amor à casa, e também um pouquinho de diplomacia. Mas...cá entre nós, Bom Senso. Não digas nada porque o nosso Cabo é muito bom rapazinho...muito inteligente...mas ele é um tanto...um tanto chaleira, como se diz cá no Povoado. Com duas palmadinhas nas costas e um pãozinho de mistura tem-se tudo dele. (Lima, 2004:32).<sup>115</sup>

Djunga usaba con gran habilidad el eufemismo, así por ejemplo, en los diálogos de *Roupa do Pipi e Bom Senso*, defendía la independencia de los *Cinco* (referencia a las colonias portuguesas), aconsejando a la *madrasta* (Portugal) a actuar con sentido común, pues con la situación de revolución en que se encontraba *Gui* (Guiné-Bissau) era inminente el desenlace, la independencia. Y que la *madrasta*, guiada por el *Senhor Rei de Lisboa, quel outro pateta que stá lá* (Salazar) y apoyado por el *Piduca* (PIDE) sólo pensaba en defender un imperio que estaba podrido de raíz.

Además de la ironía y el eufemismo antes señalados, otra de las innovaciones de Djunga era el tipo de lengua que usaba en sus piezas, una especie de portugués mal hablado con algunas expresiones del criollo local haciéndose pasar por un analfabeto que mal puede comunicar en portugués.

Sérgio Frusoni fue perseguido por la PIDE, en los archivos policiales aparecía como “persona incómoda”. Quizás el hecho de pertenecer clandestinamente al PAIGC (Partido

---

<sup>115</sup> ROPA: Amor a la casa, Bom Senso. Amor a la casa, y también un poquito de diplomacia. Pero... entre nosotros, Bom Senso. No digas nada porque nuestro Cabo es muy buen chico... muy inteligente... pero él es un tanto... un tanto .. Tetera, como se dice aquí en el Poblado. Con dos palmaditas en la espalda y un panecito de mezcla se tiene todo de él.

Africano para la Independencia de Guinea y Cabo Verde) no le ayudaba mucho en su enemistad con las autoridades. Por otro lado, el hecho de escribir en criollo le permitía muchas veces escapar de la censura, que a menudo no llegaba a entender el verdadero sentido de las críticas. Sus piezas eran una especie de *sketches* que casi fotografiaban la vida cotidiana de Sao Vicente:

*Os seus retratos não são retocados, como o faria um político ou um cronista panegírico, mas antes apresentam-se com a frieza e a crueza do acontecer efectivo, do real objectivo* (Lima, 1992:42).<sup>116</sup>

Sérgio Frusoni y João Cleofas Martins marcaron una época en la cultura caboverdiana y en la memoria dramática de quienes vibraban con el sueño de la libertad.

### 3.2.4. Por una Independencia Escénica

Una nación poscolonial, como es el caso de Cabo Verde, emerge pensando en ese sitio, en su historia y la incertidumbre de un futuro que se presenta abierto. Esta condición colonial a la que Cabo Verde estaba subyugado constituyó un obstáculo cada vez mayor a la propagación de la *caboverdianidad*. Teniendo la absoluta certeza de la existencia de una identidad cultural propia, asumirla, significaba reivindicar la independencia nacional.

Es importante analizar la forma en que la independencia fue asumida por los agentes teatrales caboverdianos. La reivindicación de la independencia caracterizaba, en los años setenta, una parte substancial de la producción literaria, sobre todo, en poesía pero también, en menor medida, en el teatro. Una vez conseguida, el teatro debería encontrar un nuevo terreno y es a partir de este desafío que el teatro en Cabo Verde sufre una significativa revolución en términos de innovación, frecuencia, temáticas y dramaturgos.

En los años setenta, Cabo Verde era un hervidero de nuevas ideas. De las cenizas del colonialismo portugués se intentaba edificar una identidad que reflejase el pasado complejo de su existencia, entre África y Europa. Se luchaba no sólo por una

---

<sup>116</sup> Sus retratos no son retocados, como lo haría un político o un cronista panegírico, sino más bien se presentan con la frialdad y la crueldad del acontecer efectivo, de lo real objetivo

independencia del colonialismo, sino también del eurocentrismo. Será en esta lucha por la “descolonización ideológica” donde dramaturgos como Francisco Fragoso, entran en el panorama escénico caboverdiano.

A partir de la proclamación de la República de Cabo Verde independiente, la producción dramática caboverdiana se encuentra ante una situación diferente del tiempo colonial. El régimen colonial, necesitando simplemente un grupo reducido de intelectuales en las islas, no le interesaba la alfabetización y la escolarización de toda la sociedad caboverdiana y en menor grado, la toma de conciencia cultural caboverdiana, es decir, la asunción de la *caboverdianidad*.

La abertura definitiva a los fundamentos de la cultura caboverdiana, gracias a la conquista de la independencia, originó una auténtica explosión en la evolución de formas tradicionales de expresión cultural. El rescate del elemento africano -danza y música- incrementó considerablemente. Como consecuencia de ello, se revitalizaron las manifestaciones caboverdianas de cariz tradicional como la Tabanka, el Batuque, las historias tradicionales orales y uso sistemático del criollo como lengua escénica.

Esta eclosión teatral estará presente a partir de los años 70 sobre todo en las islas de Fogo, Santo Antao, Sao Vicente y Santiago, concretamente, en esta última, será donde a partir de la independencia nacional, el grupo *Korda Kaoberdi* dará inicio a toda una dramaturgia santiagueña basada en el teatro político, histórico y antropológico, volcado en la defensa de un identidad cultural caboverdiana con una gran presencia del elemento africano.

Al mismo tiempo, aparecía otro grupo, *Rubon Manel*<sup>117</sup>, dirigido por Horácio Santos, que en 1979 regresó a Cabo Verde después de haber vivido en Mozambique, donde participó en los montajes de *O Dia Seguinte* del portugués Francisco Rebelo y en *Sobre el Daño que Hace el Tabaco* de Tchekov. También llevó a escena la obra *Spingarda di Tareza Carrar*, una adaptación criolla de *Los Fusiles de la Señora Carrar* de Brecht, donde la acción se trasladaba de Andalucía a Cabo Verde.

---

<sup>117</sup> El nombre se le dio en memoria del lugar donde en 1910-1911 tuvo lugar una revolución popular.

Admitimos que la puesta en escena de piezas como estas viene al encuentro de un teatro que pretende ser, sobre todo, un medio de reivindicación política y de educación. Sin embargo, aún es evidente la falta de textos dramáticos caboverdianos para llevarlos a escena, por lo que la poesía, es utilizada como base para la creación del teatro, como una forma de romper con el formato europeo predominante en el época colonial, donde teníamos temáticas heredadas de la cultura portuguesa, con gran influencia de la revista.

Con la conquista de la independencia en el setenta y cinco, encontramos una dramaturgia versada en la lucha anticolonial, en la represión y en la esclavitud, dejando paso a temáticas “africanizantes”, en un intento de definir la identidad caboverdiana bajo parámetros africanos en oposición a los europeos, sobre todo, en la isla de Santiago con el ya mencionado grupo *Korda Kaoberdi*, dirigido por Francisco Fragoso.

Será a partir de los años 80 donde encontramos el punto de inflexión hacia una dramaturgia centrada cada vez más en el “yo” y no en el “nosotros/nación”. Las nuevas creaciones se basan en nuevos paradigmas cuyos protagonistas son el individuo y su cotidiano. Se pasa de la lucha política al retrato social y a las tradiciones, es decir, del ámbito nacional al ámbito personal y familiar. El héroe se convierte en hombre de carne y hueso con sus dramas personales -infidelidad, amor, hijos bastardos, emigración, etc.- dejando atrás el colectivo llamado nación.

Así pues, si en los 70 teníamos dramas históricos de denuncia y exaltación de la identidad nacional caboverdiana, con ese cambio introspectivo, llegamos a los años 90 con un nuevo paradigma centrado en el “yo”. Son los años en que se inician las primeras *criollizaciones* de João Branco, donde la dramaturgia intenta negociar una nueva identidad caboverdiana re-inventada y re-construida. Los años 90 representan el nacimiento del teatro moderno en Cabo Verde. Podríamos decir que supuso el pistoletazo de salida para una creación teatral más madura, profesional, cuantitativa y experimental, potenciada por el *Concurso Nacional de Obra escrita de Teatro* que la Asociación de Escritores Caboverdianos organizó en 1998. Aunque en los años 70 y 80 ya existían diferencias temáticas y técnicas en cada isla, es a partir de los 90 cuando estas diferencias son cada vez más marcadas entre las islas de Sotavento y Barlavento. En esta década encontramos textos menos realistas y más simbólicos que tratan temas bajo la óptica del

absurdo o de lo onírico, siempre interesados en el *yo* individual y dejando atrás temas históricos políticos y moralizantes.

El panorama cambia radicalmente a partir de esta década. No es por casualidad que se reconozca en el hombre y en la mujer caboverdianos una gran habilidad para adaptarse bien a las situaciones adversas, lo que, en estos años se hace patente en el teatro. En el escenario como en la vida, los caboverdianos no desisten fácilmente gracias a su espíritu de sacrificio y empeño<sup>118</sup>. A partir del año 2000, encontramos una gran producción dramática en términos de calidad y cantidad. Se asiste a una revolución en géneros y temas, en fin, a un nuevo teatro a través del que podemos definir las directrices de lo que es ser hoy caboverdiano.

La aparición de la Asociación Mindelact ha representado en estos últimos veinte años un núcleo esencial para el desarrollo del teatro caboverdiano que no ha dejado a parte al público caboverdianos cada vez más sediento de espectáculos y con una visión artística más compleja. En el nivel geográfico, distinguimos en este periodo dos focos de creación artística representada por diferentes dramaturgias: Santiago, donde los temas épicos, nacionalistas, históricos y tradicionales-africanos tienen una mayor relevancia; y Mindelo, con temas relacionados con las costumbre locales, por un lado, y con temas más universales y cosmopolitas, por el otro. El discurso del “nosotros” de Santiago pasa a ser “yo” en Mindelo y ambos discursos forman parte de un mismo teatro nacional. Así pues, también el texto dramático bebe de estos dos presupuestos, unos preocupados por el elemento social e ideológico y otros preocupados no sólo con el individuo, sino con el teatro en su modernidad, poeticidad y plasticidad. De este modo, se asiste a la construcción de un discurso del “yo” en el Cabo Verde del siglo XXI.

---

<sup>118</sup>El teatro continúa hoy en día siendo esencialmente no profesional, más por razones demográficas y económicas que por falta de “profesionalismo” de los participantes en el hecho teatral.

### 3.2.4.1. Korda Kaoberdi: Africanizando en Santiago

*Todo o teatro é político, ainda que não trate de temas especificamente políticos. Dizer “Teatro político” é um pleonasma, como seria dizer “homem humano”. Augusto Boal*

El grupo escénico Korda Kaoberdi fue fundado en 1975 en un barrio periférico de Praia, Achada de Santo Antonio, por Francisco Fragoso, Kuame Kondé, como él se hacía llamar usando su nombre de guerra.

*(...) um grupo de jovens trabalhadores (na sua maioria) e estudantes, todos elementos que nunca haviam antes pisado um palco e, por conseguinte, virgens do mínimo indispensável de formação e informação acerca da arte cénica, em geral, nomeadamente no atinente á sua técnica, potencialidade e alcance respectivos (Kondé, 1980:9).<sup>119</sup>*

Además de su vasto repertorio en los escenarios, *Korda Kaoberdi*<sup>120</sup> también se preocupó con la conciencialización de la importancia del teatro, lo que le llevó a publicar tres números de *Cadernos Korda kaoberdi*<sup>121</sup>, donde teorizaba sobre el teatro con varios autores internacionales, destacando Bertolt Brecht.

Francisco Fragoso, cirujano de profesión, es considerado el padre del teatro caboverdiano<sup>122</sup>. Comprometido desde joven con la lucha política trasladará ese cariz revolucionario al teatro que escribió y montó durante el periodo de la independencia. Para él, el teatro debía representar una lucha social y política, reforzando de esta forma, la identidad cultural caboverdiana. El artista sólo se puede realizar integrándose en la comunidad a la que pertenece:

---

<sup>119</sup> Un grupo de jóvenes trabajadores (en su mayoría) y estudiantes que nunca habían pisado antes un escenario y, por lo tanto, vírgenes del mínimo indispensable de formación e información acerca del arte escénico, en general, sobre todo en lo que respecta a su técnica, potencialidad y alcance respectivos.

<sup>120</sup> Korda Kaoberdi significa en criollo “Despierta Cabo Verde”. Realmente, el nombre proviene de la colección de poesía con el mismo título que fue publicada en el 74 por Francisco Fragoso, bajo el seudónimo de Kwame Kondé.

<sup>121</sup> Destacamos el tercer cuaderno totalmente dedicado a la formación del actor y que sirvió como manual.

<sup>122</sup> Le fue otorgado en 2000 el Premio de Mérito Teatral por iniciativa de la Asociación Mindelact.

*(...) o mero acto isolado de apresentar espectáculos não só não é suficiente como é outrossim sinónimo de grande traição à nobre causa que incumbe e impede sobre a arte cénica como actividade cultural e, que é, acima de tudo, de formar as consciências humanas, despertando-lhes o senso crítico nesta demandada dialéctica da transformação do mundo (Kondé, 1980:5).*<sup>123</sup>

Influenciado en gran medida por Brecht y el teatro político del brasileño Augusto Boal<sup>124</sup>, siempre defendió un *teatro-protesta* que oscilaba entre la lucha política y la revalorización de las tradiciones africanas como germen de la identidad cultural caboverdiana:

*Fazendo teatro, o Povo vai ver e vai ultrapassar aquelas ideias da era colonial (...) educar o povo porque achamos que o teatro tem uma função pedagógica, sobretudo numa sociedade como a nossa em transformação onde é preciso construir a nova via (Kondé, 1980:27).*<sup>125</sup>

Este posicionamiento condujo, sobre todo a partir de 1993, cuando aparece el GTCCPM – Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo, a la aparición de duras críticas hacia las dramaturgias llevadas a cabo, en la isla de Sao Vicente, bajo la dirección de João Branco y que se alejaban de los presupuestos de un teatro político:

*Arriscaria mesmo a dizer que não existe teatro em São Vicente, isto porque não há uma consciência por parte daqueles que dizem fazer teatro (...) se este existe, ele está doente; envenenado por aquilo que qualquer arte rejeita -a mentira, a falsidade, a presunção, pelo facto de ninguém partilhar aquilo que sente ou pelo menos aquilo que diz sentir (Lima Duarte, 2008:7).*<sup>126</sup>

Su visión teatral, enraizada en las tradiciones populares de las islas con gran contenido africano lleva a Fragoso a oponerse a un teatro que reivindica una puesta en

---

<sup>123</sup> El mero hecho aislado de presentar espectáculos no sólo no es suficiente como es sinónimo de gran traición a la noble causa que incumbe al arte escénico como actividad cultural que es, por encima de todo, de formar conciencias humanas, despertándoles el sentido crítico en esta demandada dialéctica de la transformación del mundo.

<sup>124</sup> Augusto Boal desarrolló una teoría teatral en la que vinculaba el teatro al pueblo y la libertad de éste como estado necesario para que se lleve a cabo el hecho teatral.

<sup>125</sup> Haciendo teatro, el pueblo va a ver y a superar aquellas ideas de la era colonial (...) educar al pueblo porque creemos que el teatro tiene una función pedagógica, sobre todo en una sociedad como la nuestra, en transformación donde es necesario construir la nueva vía.

<sup>126</sup> Incluso me arriesgaría a decir que no existe teatro en Sao Vicente, esto porque no hay una conciencia por parte de aquellos que dicen que hacen teatro (...) si existe, está enfermo; envenenado por aquello que cualquier arte rechaza - la mentira, la falsedad, la presunción, por el hecho de que nadie comparta lo que siente, o por lo menos dice que siente.

escena mucho más cosmopolita y universal como reinención de la identidad cultural caboverdiana, como concepto conciliador de la parte europea y africana que la originaron:

*Um património cultural válido susceptível de fornecer todo o arsenal de base para o arrancar dum teatro genuinamente popular e autenticamente cabo-verdiano, na perspectiva dos caminhos trilhados sociologicamente tanto pelo teatro universal como pelo teatro negro-africano a que nos inserimos* (Kondé, 1980:32).<sup>127</sup>

En efecto, para Fragoso, sólo existe una idea de teatro, aquella que unía a Cabo Verde con las tradiciones africanas dejando fuera cualquier elemento europeo integrador, a excepción de la lengua portuguesa que no excluye como lengua performativa al lado del criollo.

El grupo escénico *Korda Kaoberdi* tenía como núcleo permanente, su creador, Francisco Fragoso (Kwame Kondé), Tchim Tabari<sup>128</sup>, famosa por el conocimiento del folclore santiagueño (en Tabanka, Batuque y Funaná), el compositor y músico Djirga<sup>129</sup>, y el bailarín Daniel Rocha<sup>130</sup>. Hacían un teatro anti-colonialista en el que intentaban plasmar el sufrimiento vivido bajo dominio portugués. Era un teatro en el que el texto/ palabra estaba supeditado a la música y a la danza, usando frecuentemente estrategias nada tradicionales, como la improvisación y la presencia de los actores entre el público.

*O teatro juntamente com a música faz uma coisa só. Porque o teatro tem que ter música para poder ser compreendido* (Kondé, 1980:27).<sup>131</sup>

Las primeras representaciones realizadas a partir del veintisiete de mayo de 1976 tuvieron lugar en el que había sido el mítico Teatro Africano, y que ahora se llamaba Teatro Municipal de Praia. Desde el setenta y seis al ochenta y dos, año en que Francisco

---

<sup>127</sup> Un patrimonio cultural válido susceptible de proporcionar todo un arsenal de base para el arranque de un teatro genuinamente popular y auténticamente caboverdiano, en la perspectiva de los caminos ya recorridos, sociológicamente tanto por el teatro universal como por el teatro negro-africano en el que nos incluimos.

<sup>128</sup> Conocida batucadeira, Cipriana Tavares (1922-2003) fue enviada a Angola durante 20 años por las autoridades coloniales. Fue la primera en trasladar el Batuque del *terreiro* al escenario.

<sup>129</sup> Gregório Xavier Pinto, músico caboverdiano y carpintero de profesión.

<sup>130</sup> Se formó en la escuela artística de Dakar (Senegal), Mudra, bajo la dirección de Germaine Acogny. En 1998, fue seleccionado por la coreógrafa portuguesa Clara Andermatt.

<sup>131</sup> El teatro junto con la música forman un todo. Porque el teatro tiene que tener música para poder ser comprendido.

Fragoso se trasladaría a vivir a Lisboa hasta la fecha de hoy. Llevó a escena un gran número de representaciones que marcaron un antes y un después en la historia dramática del archipiélago, potenciando la formación teatral de sus integrantes, aprovechando las manifestaciones culturales y formas musicales de la isla de Santiago otorgando una mayor relevancia a la coreografía y comulgando con corrientes teatrales del momento como el teatro campesino<sup>132</sup>, el teatro épico o el teatro negro-africano.

*Depois de uma certa reflexão chegamos à conclusão que seria recorrendo aos nossos valores culturais, ou seja, àquilo a que podemos chamar a proto-história do Teatro em Cabo Verde. Isto é, ver se na realidade o nosso património cultural tinha algo que pudesse servir ao Teatro e, na realidade, nós temos (...)* (Kondé, 1980:25).<sup>133</sup>

Kwame Kondé quiso dejar constancia de su manifiesto dramático en tres *Cadernos Korda kaoberdi* donde analiza lo que él llama *Exercícios Dramáticos* y de donde podemos extraer los principales ejes sobre los que construyó, a su forma, un teatro nacional: defensa férrea de las tradiciones africanas como materia prima de su puesta en escena, haciendo alusión continuamente al ideal político y cultural defendido por Amílcar Cabral; y ausencia de la temática de la emigración que como hemos apuntado es un *leitmotiv* de las artes escénicas en Cabo Verde y de la cultura de las islas, en general. Esta ausencia está directamente relacionada con la realidad y la historia sociocultural de la isla de Santiago, donde el grupo Korda Kaoberdi desarrolló todo su trabajo dramático. Esta isla, como hemos visto, fue la primera en ser poblada por los portugueses, allí nació el criollo, primero como *pidgin* y luego como lengua. También fue allí donde muchos *rabelados* huyeron al interior de la isla para salvaguardar su libertad y su cosmovisión como africanos y/o como caboverdianos. Existe un cierto orgullo “africano” en esta isla que no existe en las demás, obviamente, porque el resto de islas fueron colonizadas y pobladas ya por mestizos hablando lengua criolla. Este “orgullo” no permite, psicológicamente hablando, emigrar (a no ser en épocas históricas donde hambre y sequía mataban a gran parte de los habitantes). Aún sintiendo la necesidad de hacerlo, prevalece la unión a la tierra y a ese *crioulo fundo*.

<sup>132</sup> Ejemplo de ello lo tenemos en dos obras de Boal que Fragoso puso en escena: *As Duas Caras do Patrão* y *O Soldado Raso*.

<sup>133</sup> Después de una cierta reflexión, llegamos a la conclusión de que sería recurriendo a nuestro valores culturales, o sea, a aquello a lo que podemos llamar proto-historia del Teatro en Cabo Verde. Es decir, ver si, en realidad, nuestro patrimonio cultural tenía algo que pudiese servir al Teatro y en realidad lo tenemos.

Fragoso defendía dos tipos de teatro nacional, uno “universal” y otro “genuinamente cabo-verdiano”, es decir, dos estéticas diferentes con objetivos claramente diferenciados. El primero, versado en un teatro político-revolucionario y el segundo, en el uso de las tradiciones africanas frente a las europeas y siempre al servicio del hecho teatral. Es en este sentido, en el que Frago se aleja de otras dramaturgias nacionales, defendiendo ese componente africano como transmisor único de identidad caboverdiana. En nuestra opinión, a identidad cultural y social de Cabo Verde se construyó a partir del enfrentamiento entre el elemento europeo y el africano, mayoritariamente. Defender la ausencia de uno de ellos sería siempre una lectura manipulada al servicio de una determinada posición política.

Otro de los aspectos estructurantes de la dramaturgia de Francisco Frago es la importancia que defiende en el uso del criollo. De esta forma, sólo colocará en escena diálogos en portugués cuando el texto original sea una traducción o el texto sea completamente en portugués. Por ejemplo, obras como *Pretu Toma Tom*, *Stória dum Pobo* o *Rai di Tabanka* eran en criollo porque representaban, usando su terminología, un teatro “genuinamente cabo-verdiano<sup>134</sup>”; sin embargo, otras piezas, con temáticas más políticas, eran en portugués, representado ese “teatro universal”. De esta manera, la lengua está al servicio, una vez más, de la lucha política, ya que no existiría en ningún momento una identificación con ese público popular y campesino que Frago defendía. No buscaba retratar la realidad caboverdiana, sino una realidad que él llamaba “universal” cuando en realidad se refería a una realidad específica económica y social como la que encontramos en esos años en África o en América Latina.

Un ejemplo de esta dramaturgia es la obra *Rai di Tabanka*<sup>135</sup> de 1980. Es una obra política e ideológica basada en un texto poético que denuncia la represión colonial y que

---

<sup>134</sup> En entrevista personal, Francisco Frago nos confiesa que aboga por el uso del criollo en el escenario pero por otro lado condena rotundamente la traducción que Branco hace de los clásicos universales al criollo.

<sup>135</sup> Como dato curioso y significativo en 1982 fue llevada a Mindelo, isla de Sao Vicente y allí tuvo muy mala recepción, lo que supuso una de las peores experiencias del grupo Korda Kaoberdi. La razones fueron varias, la principal, motivada por la rivalidad aún presente entre las dos islas, incluso a nivel dramático; por otro lado, el público estaba poco habituado al experimentalismo teatral y por último, por ser una manifestación típica y mucho más arraigada en la cultura del santiagueño. Meses antes de la mala

adopta una forma dramática tradicional -la Tabanka- de la isla de Santiago, para prestar servicio a la comunidad, más que al teatro en sí mismo. La obra, como señala el autor en uno de sus *Cadernos de Exercícios Dramáticos*, se plantea a partir de dos tradiciones orales, el *Finaçon* y el *Koledji* por ser manifestaciones:

*(...) puras e sublimes do nosso povo (...) evocando os heróis populares, servindo-se de palavras e expressões do autêntico espaço da nossa terra (Kondé, 1980: 23).<sup>136</sup>*

En la obra, el rey narra en primera persona su lucha por la libertad como esclavo africano. Pero no habla un “yo”, sino un “nosotros”, como colectivo social y nacional, en un intento de buscar la identidad nacional a través de las tradiciones:

*Mi rai di Tabanka, fidjul'tera,*

*Figju'l natureza: nha destino,*

*Na mei di pobo, na tiatru'l mundo*

*Pa tempo kontra ku tempo ( Kondé, 1979/80:50).<sup>137</sup>*

Se caracteriza por una casi ausencia de enredo dialogado, donde destaca la expresión escénica y coreográfica con ritmo sincopado y sincronizado, utilizando la tan en boga, en esa altura, técnica de la cámara lenta. La historia contada en primera persona por el rey no busca empatizar con el público, sino hacerle pensar para que llegue a la conclusión de que la realidad puede ser cambiada.

*O teatro hoje, tal qual eu o represento e o pratico não se pode contentar de produzir no espectador um efeito puramente artístico, isto é, estético e fortemente corado de sentimentalismo. Ele tem para missão intervir de maneira activa no curso dos acontecimentos. E preenche essa missão mostrando a história no seu desenrolamento. (...) A missão do teatro dos nossos dias não pode, todavia, consistir somente em relatar os acontecimentos históricos tomados tais quais. Ele deve tirar destes acontecimentos lições válidas para o presente, ter um valor de advertência mostrando relações políticas e sociais fundamentalmente verdadeiras, e tentar assim, na medida das nossas forças*

---

experiencia en Mindelo, la pieza fue recibida con entusiasmo por la crítica y el público en el Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica de Oporto.

<sup>136</sup> Puras y sublimes de nuestro pueblo (...) evocando a los héroes populares, sirviéndose de palabras y expresiones del auténtico espacio de nuestra tierra.

<sup>137</sup> Yo rey de Tabanka, hijo de la tierra /Hijo de la naturaleza: mi destino/En el medio del pueblo, en el teatro del mundo/Para que el tiempo se encuentre con el tiempo.

*intervir no curso da história. Não concebamos o teatro unicamente como espelho da época, mas como um meio de a transformar. (...)Fornecer ao público uma filosofia da história precisa, fundada sobre a estrita verdade histórica, é para mim tão importante como satisfazer as exigências artísticas mais elevadas (Kondé, 1979/80:68).<sup>138</sup>*

Así pues, y tomando la pieza *Rai di Tabanka*, como obra representativa de la estética santiaguense, verificamos que deja de lado los sentimientos del espectador en una misión poco moralizante pero fuertemente crítica y reflexiva. No provoca catarsis, sino conciencia reflexiva. Es esta distancia de empatía junto con la narración de hechos del pasado lo que relaciona la obra de Fragoso inevitablemente con la de Brecht.

*Desencantando mitos, ressuscitando heróis e valores nacionais (símbolos indiscutíveis da nossa resistência cultural e ideológica), desmitificando superstições, tabus religiosos (...) utilizando o idioma cabo-verdiano, não como mero fim apenas para aproveitar o seu poder de impacto (...) mas também para lhe outorgar o lugar que deve ocupar neste caminho de exumação do nosso património cultural, é arma eficaz neste engajamento, na senda da edificação dum novo caminho que se quer e se deseja sob o signo da liberdade e da independência (Kondé, 1980:34-35).<sup>139</sup>*

A través de esta obra, Fragoso, abanderando una estética teatral anticolonial y de defensa de los valores africanos, culpa a Portugal por querer separar al caboverdiano de la madre África, a la que nunca olvidó ni nunca maldijo:

*Nha nacimiento negado*

*Nha destino skecedo*

*Nha nomi trokiado*

*Ma mi ké rai di tabanka*

---

<sup>138</sup> El teatro hoy, tal cual yo lo represento y lo practico no se puede contentar con producir en el espectador un efecto puramente artístico, es decir, estético y fuertemente cargado de sentimentalismo. Tiene como misión intervenir de manera activa en el curso de los acontecimientos. Y completa esa misión mostrando la historia en su devenir (...) La misión del teatro de nuestros días no puede, sin embargo, consistir sólo en relatar los hechos históricos tomados como tal. Debe sacar de estos acontecimientos lecciones válidas para el presente, tener un valor de advertencia mostrando relaciones políticas y sociales fundamentalmente verdaderas, e intentar así, en la medida de lo posible, intervenir en el curso de la historia. No concebamos el teatro únicamente como espejo de una época, sino como un medio para transformarla (...) Proporcionar al público una filosofía de la historia necesaria, fundada sobre la estrecha verdad histórica, es para mí, tan importante como satisfacer las exigencias artísticas más elevadas.

<sup>139</sup> Desenterrando mitos, resucitando héroes y valores nacionales (símbolos indiscutibles de nuestra resistencia cultural e ideológica), desmitificando supersticiones, tabúes religiosos (...) utilizando el idioma caboverdiano, no sólo como mero fin para aprovechar su poder de impacto (...) sino también para otorgarle el lugar que debe ocupar en este camino de exhumación de nuestro patrimonio cultural, es un arma eficaz en este compromiso, en la senda de la edificación de un nuevo mundo que se quiere y se desea bajo el signo de la libertad y de la independencia.

*(Striblim)*

*Rai di tabanka só mi*

*Un ben pa pila moko*

*Dento terero, dento tabanka*

*Só nôs, só nôs, ku nôs kretcheu<sup>140</sup>*

Fragoso no trata mucho el tema de la emigración, y cuando lo hace no es como sinónimo de alegría y de esperanza como sí ocurre en dramaturgias de otras islas. La única pieza en la que encontramos “aproximadamente” esta temática es en *O Soldado Raso*; y decimos “aproximadamente” porque no se trata la emigración como huida de las condiciones económicas y sociales, sino que se compara con la ida a la guerra. La emigración adquiere una connotación negativa que se aleja estrictamente del concepto de emigración que inunda la literatura y el imaginario del caboverdiano en el resto del archipiélago. En Fragoso, es motivo de desgracia. Esta diferencia radica sobre todo en razones históricas y culturales asociadas a la forzada emigración de los habitantes de la isla de Santiago a Santo Tomé y Príncipe. Emigración forzada por el hambre y la sequía que asolaban el país y de la que, mayoritariamente, nunca regresaban a Cabo Verde. Para Fragoso, la emigración no deja de ser un acto de renuncia del caboverdiano y otra nueva forma de colonialismo. El *badiu* de Santiago está mucho más ligado a la tierra socioculturalmente, de ahí que su vida no gire alrededor de la emigración. La unión a la tierra es un sentimiento que le agarra y lo mantiene fiel a su isla.

El espíritu revolucionario está más presente en Santiago que en el resto del país por causas históricas que ya hemos referido y que tienen origen en la supremacía del latifundio y la consecuente distribución desigual de riquezas.

Este hecho no lo encontramos en la psicología del mindelense y, por consiguiente, tampoco en su producción dramática y dramatúrgica en cuanto radiografía cultural y social. En el teatro hecho en la isla de Sao Vicente, la emigración se describe y se siente

---

<sup>140</sup> Nuestro nacimiento negado/nuestro destino olvidado/ nuestros nombres cambiados/ pero yo soy quien es el rey de Tabanka /rey de Tabanka soy sólo yo/ Vinimos para transformarnos en polvo/ Dentro del terreno, dentro de la Tabanka /Sólo nosotros, sólo nosotros, con nuestra amada.

como algo positivo, alegre y esperanzador que permite salir de la prisión que supone la isla y alcanzar un nuevo estatus en *terra longe*:

*Tempo kibado, tempo ki ramedi ka temba*

*Tempo skrabo, tempo d'aonti, ka d'aos*<sup>141</sup>

(Kondé, 1979/80:51)

La puesta en escena de *Rai di Tabanka* se acompañó de música tradicional de Santiago, yendo al encuentro de las “songs” brechtianas en que el elemento musical era un mecanismo de distanciamiento entre la obra y el público. No deja de ser evidente la relación con las obras de Brecht -que estaban siendo bastante representadas en Portugal. Francisco Fragoso quiso con este y otros muchos *Exercícios Dramáticos*, como él los llamaba, hacer propaganda política en un intento de movilizar conciencias y de intervenir en el nuevo presente que vivía el África poscolonial.

Otros ejemplos de esta estética de teatro político, anticolonial y africano los encontramos en *Pretu Toma Tom* y *Storia dum Pobu*, ambas de 1976. En esta segunda, Fragoso hace todo un recorrido por la historia del pueblo caboverdiano destacando los personajes que significativos que protestaron contra la presencia colonial, culminando con un homenaje a Amílcal Cabral siempre en un intento de incluir Cabo Verde en la historia y en la cultura del continente africano:

*Trate-se este segundo exercício, no concernente ao texto, de um esboço de peça teatral, narrando a história do nosso povo integrado no seu verdadeiro contexto, o contexto do nosso continente, o continente africano* (Kondé, 1980:17).<sup>142</sup>

Otra obra que tuvo una fuerte acogida en la época fue *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa* (1977) en homenaje al Che Guevara, a partir de un texto de Augusto Boal. Es una pieza dividida en cuadros, precedidos de un prólogo, fiel a la estética brechtiana.

<sup>141</sup> Tiempo de partida, tiempo que no tenía otra opción/ tiempo esclavo, tiempo de ayer, no de hoy.

<sup>142</sup> Este segundo ejercicio, en lo que refiere al texto, se trata de un esbozo de la pieza teatral, narrando la historia de nuestro pueblo integrado en su verdadero contexto, el contexto de nuestro continente, el continente africano.

También, como hemos referido, hizo alguna incursión en el teatro campesino *Duas Caras de Patrão* y *O Soldado Raso* de 1978; y *Os Bons Vizinhos* y *E a Terra se Tornou Nossa* de 1982. Teatro de raíz popular y campesina, en que los temas principales eran el campo y la lucha de los trabajadores contra la explotación laboral.

Otro tipo de dramaturgia fue la que llevó a cabo en *Morte-Vida-Poeta* representada en Praia, en mayo del 78. Es un texto creado para una sólo actriz, concretamente para Maguy Fragoso en el que se recurre al canto litúrgico y la tradición africana del Griot:

*Trata-se definitivamente dum poema escrito pensando no teatro, mas com os olhos, outrossim, assestados numa busca duma forma nova -na via da autenticidade- de poetar na nossa terra (...) Inspirou-se nos nossos cantos litúrgicos, no fundo, ritos místico-pagãos. De facto, o poema Morte-Vida-Poeta mergulha na sua estrutura rítmica e harmónica e na sua teatralização donde busca as suas raízes e á música que engendrou as nossas célebres rezas (misto de religião e paganismo) que infelizmente se vem perdendo sem que uma recolha inteligente tenha sido empreendida neste sentido (Kondé, 1980:47-48).<sup>143</sup>*

Francisco Fragoso rechaza la lengua portuguesa como elemento identitario del caboverdiano defendiendo desde el inicio el uso del criollo por la fuerza dramática que tiene en detrimento del portugués -lengua de elites, por ser la lengua nacional tantos siglos perseguida por los colonos y por el propio carácter popular que tienen sus piezas. Aún así, muchos textos fueron representados en portugués, lo que contradecía en cierta medida sus postulados escénicos e ideológicos. Pero lo que más nos llama la atención es la falta de adaptación al contexto caboverdiano como defendía en sus teorizaciones y que, como veremos más adelante, será la base estética de las dramaturgias sanvicentinas de João Branco a partir de los 90 y que el propio Fragoso rechaza:

*(...) Iniciamos um trabalho de preparação de actores e o lançamento das bases para a criação de um Teatro verdadeiramente cabo-verdiano. Mas note-se que isto não quer*

---

<sup>143</sup> Definitivamente, se trata de un poema escrito pensando en el teatro, pero con los ojos, también, puestos en una búsqueda de una nueva forma - en vía de autenticidad- de poetizar nuestra tierra (...) se inspiró en nuestros cantos litúrgicos, en el fondo, ritos místico-paganos. De hecho, el poema *Morte-Vida-Poeta* bucea en su estructura rítmica y armónica y en su teatralización, de donde busca sus raíces y la música que engendró nuestros célebres rezos (mezcla de religión y paganismo) que desgraciadamente se están perdiendo sin que una recopilación inteligente se haya realizado en este sentido.

*dizer que renunciemos às experiências que nos possam ser úteis, simplesmente, têm que ser adaptadas à nossa realidade (Kondé, 1980:25).<sup>144</sup>*

Fragoso se limitó a la introducción de música y danza tradicional de Cabo Verde en un intento, podríamos decir, “frágil” de transmitir la *caboverdianidad* a través del teatro. No encontramos en Fragoso una adaptación rigurosa de las obras al contexto caboverdiano, como sí veremos en las dramaturgias de las islas de Barlavento. Fragoso reivindica una universalidad que no deja de ser una introducción de temas y héroes dentro de la lucha por la liberación de los pueblos tercermundistas oprimidos hasta la década de los 70 del siglo XX. Fiel al tema y al texto original revolucionario, no creó las bases para un proceso de adaptación y de asimilación con el fin de obtener un nuevo producto cultural, ahora sí, caboverdiano.

El trabajo de Korda Kaoberdi reivindicaba sólo aquellas manifestaciones culturales de la isla de Santiago arraigada en la tradición africana, con el objetivo, siempre presente, de hacer conciencia política y educar al pueblo.

*(...) se recorreu a poemas com grandes potencialidades teatrais (...) às virtualidades dramáticas e coreográficas do batuko e da tabanka, e, outrossim, ainda à plasticidade e movimentos da nossa música e da nossa coreografia, numa tentativa de recriação, relevando antes de mais e, em primeiro lugar, o nosso património cultural, exumando-o valorativamente das profundezas do esquecimento onde jazia, abrindo assim dialecticamente as portas conducentes a um teatro genuinamente cabo-verdiano e autenticamente africano. Nessa perspectiva de relevar o nosso património cultural, criando as bases sólidas para erguer um teatro de raízes genuinamente cabo-verdianas (Kondé, 1979/80:16).<sup>145</sup>*

Francisco Fragoso aboga por un teatro nacional que recupere tradiciones y manifestaciones *parateatrales* de Cabo Verde -concretamente del interior de la isla de

---

<sup>144</sup> (...) Iniciamos un trabajo de preparación de actores y el lanzamiento de las bases para la creación de un Teatro verdaderamente caboverdiano. Pero, nótese que esto no quiere decir que renunciemos a las experiencias que nos puedan ser útiles, simplemente, tienen que ser adaptadas a nuestra realidad.

<sup>145</sup> (...) se recurrió a poemas con grandes potencialidades teatrales (...) a las virtualidades dramáticas y coreográficas del batuko y de la tabanka, y también a la plasticidad y a los movimientos de nuestra música y coreografías, en un intento de recreación, revelando, en primer lugar, nuestro patrimonio cultural, exhumándolo valorativamente de las profundidades del olvido donde yacía, abriendo así dialécticamente las puertas a un teatro genuinamente caboverdiano y auténticamente africano. En esa perspectiva de relevar nuestro patrimonio cultural, creando las bases sólidas para levantar un teatro de raíces genuinamente caboverdianas.

Santiago- más que adapte textos universales. Con esta ambición teatral, está claro que excluye al resto de islas, y con ello, las diferentes cosmovisiones que los caboverdianos desarrollaron en todo el archipiélago. Defiende una cultura caboverdiana que prescinde conscientemente del elemento europeo, olvidando, a propósito, su importancia para la formación sociocultural de las islas. No deja de llamarnos la atención como, por un lado, rechaza todo lo europeo y por otro lado, lleva a escena textos que están siendo representados en Europa, sobre todo, en Portugal.

Francisco Fragosos vio en la obra de Brecht el camino a seguir en su misión de transformar la realidad y las mentalidades. Partiendo de una idea revolucionaria, inaugura una dramaturgia basada en la lucha social y política en Cabo Verde, sirviéndose para ello de la lengua nacional y rescatando tradiciones orales y populares que le acercaban más a África y le alejaban de Europa. En fin, ideas que tenían como fin último la afirmación de la identidad caboverdiana cinco siglos acallada y maltratada por las autoridades portuguesas. Y es en esta parcialidad para con el elemento africano donde, hoy en día, podemos afirmar que la dramaturgia de Korda Kaoberdi nos traduce una identidad determinada, la del caboverdiano de Santiago.

Hoy por hoy, y a pesar de que esta discusión aún parece estar vigente en ciertos sectores de la sociedad, tenemos absoluta certeza de la imposibilidad de entender la cultura de las islas sin atender tanto al elemento europeo como al africano, ambos sometidos a un constante proceso de reafirmación. Será, justamente, en esta relación entre ambos, donde encontremos revitalizada la cultura caboverdiana. Hoy en día, quizás más que nunca, las identidades responden a procesos de relaciones culturales y cada vez tiene menos sentido descripciones basadas en términos como “genuino” que tanto utiliza Fragoso.

Fragoso llevó al escenario el patrimonio histórico y cultural de las islas como reivindicación nacionalista en un intento de crear un nuevo espacio insular dentro del teatro negro-africano. Y así lo hizo, a pesar de que su dedicación al teatro nacía anecdóticamente como manera de “*aliviar do stress do exercício da profissão*” (Tolentino, 2000:6). No podemos dudar que la aparición del grupo Korda Kaoberdi y el incesante

trabajo dramático de su mentor Francisco Fragoso marca el resurgimiento del teatro en Cabo Verde, con una fuerza inspiradora que llega hasta nuestros días.

### 3.2.4.2. Tres grupos pioneros: JAAC, TERM y OTACA

La JAAC-CV (*Juventude Africana Amílcar Cabral*) fue una organización dedicada a la promoción cultural en los años que siguieron a la independencia. Vinculada al entonces partido único PAIGC consiguió movilizar prácticamente todos los apoyos y subvenciones del Estado. Muchos grupos culturales y teatrales que se mantuvieron al margen de la JAAC, como fue el caso del *Grupo Céncio Korda Kaoberdi* -que incluso fue perseguido con cierta agresividad, se denunciaron ese favoritismo político. Las iniciativas que no participaban en la JAAC no estaban prohibidas pero, obviamente, los proyectos eran mucho más difíciles de llevar a cabo. Esta identificación del Estado con la JAAC la vemos reflejada en los dos grupos teatrales más importantes de la isla, el *Teatro Experimental Rubom Manel* (TERM) en la ciudad de Praia y la *Oficina de Teatro e Comunicação de Assomada* (OTACA) en Santa Catarina, ambos creados en 1979 e integrantes de la JAAC.

De las iniciativas creadas por la JAAC en el teatro, destacamos el estreno en 1976, de la pieza *Gervásio*<sup>146</sup> de Osvaldo Osório, representada por la misma JAAC; y en 1977 de la pieza *Conspiração Contra Cabral*<sup>147</sup>, también bajo la supervisión de esta organización.

En 1979, aparece publicado en el periódico *Voz di Povo* el anuncio sobre un nuevo proyecto de la JAAC, donde se lanza un llamada para reclutar jóvenes que dinamicen el teatro en Cabo Verde. Este proyecto se llevó a cabo en la ciudad de Praia, bajo la

<sup>146</sup> Trata sobre la colonización de las islas y de la rebelión de los esclavos. Teatro épico.

<sup>147</sup> Temáticas nacionalistas como la lucha política y anticolonial.

dirección de Horacio Santos, conocido como Lalacho, recién llegado de Mozambique, donde había trabajado en el Ministerio de Asuntos Exteriores caboverdianos. Él, junto con la brasileña Margareth Gomes y la portuguesa Maria João Luís, llevaron a escena un poema del famoso poeta caboverdiano Gabriel Mariano, *Capitão Ambrósio*. Este estreno supuso un punto de inflexión dentro de la organización artística de la propia JAAC, porque a partir de este momento, se hizo necesaria la formación teatral y la aparición de una escuela dramática dirigida por Horacio Santos.

No podemos olvidar que lo que en 1979 era una idea revolucionaria y novedosa para la JAAC, muchos años antes se venía haciendo y defendiendo por Francisco Fragoso en la misma isla.

Surge así, el *Teatro Experimental Rubom Manel (TERM)*, representando *sketches* pedagógicos como *Kulpa ê ka só kai di Rotcha*, en 1980, *Kria Fama bu Deta bu Durmi*, en 1981, *Maria Ka ta Entendi Nada*, en 1981 y *Kontador di Stória*, en 1982. Las tres primeras piezas son una especie de teatro de calle versado, sobre todo, en la educación del espectador, siguiendo las directrices del teatro político y épico. En el caso de *Kontador de Stória*, Horacio Santos se encargó de la puesta en escena y actuó representando al *Kontador*. Una vez más, se dan encuentro las bases que marcaban la creación teatral en estos años: la temática colonial, la lucha política y la utilización de varias técnicas recurrentes como la de la cámara lenta.

En 1982, Horacio Santos abandona la isla rumbo a Portugal, lo que supuso una ruptura en el seno del TERM y en general de las actividades teatrales de la JAAC, en la ciudad de Praia. Regresaría dos años después a Cabo Verde pero ya despojado de ese ímpetu creativo de los años anteriores, dedicándose a dar entrevistas y escribir algún artículo de crítica teatral, a excepción de un curso de Iniciación Teatral entre diciembre de 1983 y marzo de 1984. El desánimo tras la euforia de la independencia y la ida de Francisco Fragoso, también en ese año de 1982, provocaron en casi todo el país una sensación de apatía teatral.

Además de los ya mencionados grupos teatrales como *Korda Kaoberdi* y TERM, en las islas de Sotavento, surgieron algunos grupos que humildemente también

contribuyeron a la historia y génesis del teatro en Cabo Verde. Como veíamos, el ambiente desolador a nivel teatral por el que pasaban las islas era evidente. A pesar de ello, se promueve en la ciudad de Praia un encuentro de grupos de teatro de la isla de Santiago donde se congregaron más de veinte entre los que estaban el *Teatro Experimental Rubom Manel*, la *Oficina de Teatro e Comunicação de Assomada*, el *Grupo Cénico Jaime Mota*<sup>148</sup>, el *Grupo Teatral Míriam Makeba*, etc. Tal encuentro acabó con un maratón de representaciones durante seis horas el día treinta y uno de octubre de 1982.

No podemos finalizar este apartado dedicado a los grupos más sobresalientes de la pos-independencia en Sotavento<sup>149</sup>, sin mencionar brevemente al grupo de la *Oficina de Teatro e Comunicação da Assomada* (OTACA) de Santa Catarina y vinculado también a los dirigentes locales de la JAAC. El grupo fue fundado en 1979 como iniciativa común de Narciso Freire, Luís Paiva Garção y José Maria Neves. En 1980, estrenan la primera obra, *Emigração para São Tomé*, una obra que fue muy bien acogida por parte del público no sólo en la isla de Santiago, sino también en Fogo y Brava. Otras obras como *Tchom di Morgado*, *Raboita de Rubom Manel*,<sup>150</sup> *Contrato*, *Massarico* o *Pedido de Casamento à Moda Antiga* son más ejemplos de un teatro focalizado en la lucha social y en el anticolonialismo. Poco tiempo después, el grupo fue disuelto, creemos, por los mismos motivos que afectarían a la gran mayoría de grupos teatrales de los 70: pérdida de entusiasmo, desorganización y falta de apoyo financiero.

Tendremos que esperar al 2000 para ver de nuevo en escena al grupo OTACA. Fue uno de los más importantes grupos del interior de Santiago siguiendo los modelos de representación de sus contemporáneos: piezas que pretendían educar y concienciar a la juventud a través de la lucha política y la asunción de los valores tradicionales anticolonialistas.

---

<sup>148</sup> Una copia de este grupo lo encontramos en la isla de Sao Vicente, en el grupo de Teatro Experimental Manuel Monteiro, grupo militar de Mindelo que llevó a escena en 1980, en el mítico Éden Park, una pieza del dramaturgo y también militar Espírito Santo da Silva, *Nôs Raça*.

<sup>149</sup> En la isla de Fogo tenemos el *Grupo Teatral Chuva Brava*; en la isla de Brava encontramos en estos años al *Grupo Desportivo e Cultural Académico 83*. En Santiago, el grupo *Renascer* y *Boa Esperança*, vinculados a la iglesia Católica. En la ciudad de Praia, a finales de los 80, aparecen el *Grupo Teatral Raízes*, el *Grupo Teatral Di Passagi* y el grupo *Unidos para Vencer*, este último ya en 1991.

<sup>150</sup> Primera obra que fue representada en la Asamblea de la República de Cabo Verde, en 1986.

### 3.2.4.3. Sao Vicente: las bases del cosmopolitismo

En Barlavento, concretamente, en Sao Vicente, durante las décadas de los setenta y ochenta también aparecieron grupos de teatro movidos por el entusiasmo que despertó la recién conquistada independencia.

Desde siempre, el teatro estuvo ligado en Cabo Verde a la Iglesia Católica. En 1955, llegan a Sao Vicente desde la isla de San Nicolás, los Salesianos, instalándose en la isla y creando una tradición teatral que marcaría el panorama teatral tras la independencia hasta la década de los noventa. Algunos alumnos de los Salesianos con vocación teatral crearon la *Geração Nova*, una asociación de jóvenes cristianos que incluían representaciones teatrales en casi todas las actividades culturales que proyectaban. Un grupo de jóvenes de esta *Geração Nova* fundaron, en 1981, el *Grupo Teatral os Alegres*, bajo la dirección de Joaquim Estevão. Obras como *Aquele Simpático Comendador*, *Mataram um Actor* o *Qual das Duas* fueron algunos de las representaciones que dejaron huella en la memoria de los mindelenses, sobre todo, el día del estreno de *Mataram a um Actor* que se realizó por primera vez fuera de las instalaciones de los Salesianos, en el mítico Éden Park. Este obra, junto con *Qual das duas* llegaron a ser gravadas y difundidas por la radio nacional, en un intento de recuperar la tradición del teatro radiofónico en Cabo Verde. El caso de *Qual das Duas* es curioso porque sólo tenía personajes femeninos, entre los que destacó la interpretación de la actriz Mirita Veríssimo con sólo diez años de edad.

A partir de 1982, encontramos una inactividad total del hecho teatral en Sao Vicente, no se habló ni se hizo referencia en prensa nada sobre el grupo. Fue una crisis teatral general originada, como es habitual en Cabo Verde, por la emigración de uno de sus componentes.

De esta generación de actores, saldrán tres grupos de teatro: Arquipélago-Teatro Experimental, creado sólo para la representación de la pieza *Morte e Vida Braba*; el grupo *Renascença* y el grupo *Mar´Av´Ilha*. Estos dos últimos surgieron de un conflicto interno del grupo *Os Alegres*. El primero sólo llevó a escena una obra, *Descarado*, de Donald Macedo y el segundo consiguió sobrevivir hasta bien entrada la década de los 90.

El porqué de este silencio no se sabe bien, quizás, podemos especular con que los Salesianos a partir de esta fecha dejaron de lado la formación más humanística dando mayor importancia al estudio técnico. Lo que sí sabemos es que fue una gran contribución al teatro caboverdiano, y por ello, la Asociación Mindelact les otorgó el *Prémio ao Mérito Teatral* en 2001.

Por otro lado, al margen del teatro vinculado a la iglesia católica, aparece en Mindelo en 1975 el Grupo de Iniciación Cultural (GIT). Un grupo de teatro que, por primera vez en la historia, consiguió representar en todas las islas del país, sólo con el dinero que recaudaban de las actuaciones. La influencia no era diferente de la de los otros grupos, el teatro épico de Brecht. Del GIT destacó la puesta en escena de *Regresso de Tanha*, de Rui Araújo y las representaciones de juglares.

Otros grupos no católicos en Sao Vicente fueron el *Grupo de Teatro Arco-Íris* fundado en el 79 y el *Grupo de Acção Cultural Vento Leste* formado por profesores y estudiantes.

La crisis de los 80 que afectó a la isla de Santiago también tuvo su reflejo en Sao Vicente, sobre todo en Mindelo, por la falta de espacios para ensayar o representar y, sobre todo, por una desmotivación generalizada por parte de los agentes teatrales. Pero no era sólo el teatro, una apatía cultural se había apoderado de todo el país en los años siguientes a la independencia y que se arrastraría hasta los años 90.

Así pues, sería a partir de la última década del siglo XX cuando podríamos decir que el teatro, sobre todo en Sao Vicente, da un salto cualitativo asumiéndose como un teatro contemporáneo y dejando atrás la comedia social de las últimas décadas, los *sketches* populares y, en general, un teatro que, a pesar de tener como base la buena voluntad de hacer teatro, dejaba mucho que desear a nivel técnico y artístico.

La mesa redonda que tuvo lugar en Mindelo en abril de 1988 sobre la situación del Teatro en Cabo Verde supuso un punto de inflexión, ya que significó una revisión del panorama teatral en el país. La conclusión no podía ser otra que la constatación de una situación devastadora que urgía recuperar a todos los niveles -formación, espacios, directores, proyectos, etc.

Este informe tuvo consecuencias inmediatas en Mindelo, ya que en 1989 se creó la *Associação Regional de Teatro Amador (ARTA)* para apelar a un esfuerzo común con el fin de “salvar” el teatro. El público anhelaba teatro pero debía darse prioridad a la formación de actores, a los espacios teatrales, a la investigación y la creación de centros de documentación.

A pesar de la euforia y las ganas de hacer teatro, esa habitual apatía no dejó indiferente tampoco a ARTA al constatar que no se tenía capacidad para alcanzar tales objetivos. Y de nuevo, el teatro de Sao Vicente se encontraba en la lamentable crisis que siempre le había acompañado. Tendremos que esperar unos años más para asistir al “despegue” del teatro caboverdiano.

### **3.2.4.3.1. La internacionalización del teatro caboverdiano**

En 1995, por iniciativa de algunos aficionados, se realizó un encuentro nacional de teatro dando a pie al nacimiento de la Asociación y del Festival Mindelact<sup>151</sup> en la ciudad de Mindelo (Sao Vicente). Un año después se convirtió en una experiencia internacional en colaboración con Cena Lusófona -un programa de intercambio teatral entre países lusófonos con la llegada de Joao Branco, siendo desde ese mismo año el director artístico y su mejor embajador, es cuando se marca el inicio prometedor de la asociación:

*En ese año con la aparición del Mindelact hubo un cambio radical, supuso una revolución en el panorama teatral caboverdiano. Faltaba esa estabilidad y permanencia que la Asociación y el Festival dan cada año al teatro en Cabo Verde.*<sup>152</sup>

Hoy en día, el trabajo desempeñado por la Asociación Mindelact es reconocido por todos, empezando por el gobierno central, los ayuntamientos y acabando por empresas locales y entidades extranjeras, sobre todo portuguesas, como el Instituto Camoes, la Fundação Calouste Gulbenkian, la Associação Cena Lusófona; así como los diferentes

<sup>151</sup> <http://www.mindelact.com>. España ha participado en varias ocasiones junto a Francia, Mozambique, Portugal, Brasil, Angola, Mali, República Checa, Finlandia, Bélgica, EEUU o Italia. De España espectáculos en 2011: [http://www.mindelact.com/prog\\_mindelact2011.pdf](http://www.mindelact.com/prog_mindelact2011.pdf). En 2010: *Utopia* de Leo Bassi en 2010, *Zoo* de Yliana, *Airenano* de Enano. En 2009: *Hand Made* de Carlos Martínez y *Red Chocolat* de Enano.

<sup>152</sup> Entrevista concedida por J.L. Hopffer Almada el 2 de octubre de 2010.

organismos de cooperación internacional entre los que destacamos el AECID del gobierno español, uno de los patrocinadores oficiales del festival.

La aparición de la Asociación Mindelact es un marco histórico para el teatro caboverdiano:

*Tem-se acesso a mais e melhor teatro, tem-se acesso a mais acções de formação - formação, essa pedra basilar do desenvolvimento de qualquer sociedade -tem-se acesso à informação, fundamental para o progresso de qualquer actividade. Pode-se assim avançar, promover, criticar, melhorar, criar, ousar e fundamentalmente, continuar a sonhar. Depois do aparecimento do Mindelact nada mais foi como dantes no teatro cabo-verdiano (Branco, 2004:249).*<sup>153</sup>

La Asociación Artística y Cultural Mindelact es una organización no gubernamental que tiene como objetivo promover las artes escénicas en Cabo Verde. La Asociación engloba varias áreas dedicadas al hecho teatral: formación; documentación para el estudio del teatro; publicación de la revista *Mindelact- Teatro em Revista*; el *Prémio de Mérito Teatral* desde 1999; la organización de *Março-Mês do Teatro* y *Festival Internacional do Teatro do Mindelo-Mindelact* que fue considerado en 2005 como el encuentro teatral más importante del continente africano, hecho que refleja la persistencia de los organizadores y la calidad artística alcanzada por este festival en sus casi diecisiete años de existencia, a pesar de las condiciones poco favorables que le rodean.

A nivel editorial, *Mindelact- Teatro em Revista* es un proyecto que ha sido desde la aparición del primer número en junio de 1997, una importante fuente bibliográfica y documental del teatro que se hace en Cabo Verde, con artículos de opinión, estudios retrospectivos, referencias a espectáculos, compañías y técnicas teatrales.

El festival Mindelact es un ejemplo de éxito basado en el sacrificio, en la pasión y en la responsabilidad. Nombres como Miguel Seabra, fundador del Teatro Meridional de Portugal, Mutumbela Gogo de Mozambique, Nelson Xavier de Brasil, Bernard Massuir de

---

<sup>153</sup> Se tiene acceso a más y mejor teatro, se tiene acceso a más acciones de formación- formación, esa piedra básica del desarrollo de cualquier sociedad - se tiene acceso a la información, fundamental para el progreso de cualquier actividad. Se puede así avanzar, promover, criticar, mejorar, crear, osar y fundamentalmente, continuar a soñar. Después de la aparición del Mindelact, nada fue como antes en el teatro caboverdiano.

Bélgica, Elinga Teatro de Angola, Dos-a-Deux de Brasil/Francia, Marcelo Ndong de Guinea Ecuatorial, etc. han hecho posible este reconocimiento internacional.

Durante las dos semanas de septiembre en las tiene lugar el festival existe una verdadera convivencia humana con un único objetivo: la voluntad de hacer teatro en la más pura expresión artística, o mejor dicho, lo que ya se denomina como el *espírito do Mindelact*.

Además del festival en sí, la Asociación Mindelact organiza cursos formativos incentivando cada vez más el teatro entre los habitantes. Por otro lado, destaca el *Centro de Documentação e Investigaçã Teatral do Mindelo*, que se encarga de catalogar, preservar y digitalizar todo el material referente al teatro caboverdiano.

En el festival existen diferentes espacios: el “Palco Principal” donde representan los grandes nombres nacionales e internacionales; el “Festival Off”, espacio reservado a la experimentación y a las apuestas más arriesgadas e innovadoras; el “Teatrolândia”, dedicado a teatro infantil; el “Teatro de Rua” que otorga al festival un marcado cariz popular además de comulgar con una tradición bastante arraigada en la ciudad y el “Teatro de Periferia” que promueve la integración de barrios más desfavorecidos abordando temas sociales como las drogas o la violencia.

El festival, a pesar de incentivar en muchos aspectos a la ciudad de Mindelo, no escapa al problema más importante al que cada año se enfrenta: la falta de apoyo por parte de las autoridades culturales locales o nacionales y el poco interés que despierta en términos de inversiones en entidades públicas o privadas, a pesar de ser considerado actualmente como el mayor acontecimiento de las artes escénicas de toda la África lusófona.

Cada festival parece ser más un proyecto voluntarista por parte de los organizadores que un proyecto cultural de tal envergadura. Hace falta una producción empresarial así como una mayor participación pública o privada pero este problema no imposibilita que *o Mindelact vai continuar a ser fermento da vontade de fazer teatro em Cabo Verde* (Loja Neves, 1998:66). Muestra de ello, lo encontramos en la voluntad año tras año de apostar en la calidad artística de los actores y en la diversidad de las

actuaciones de las compañías teatrales ya que, a parte de los espectáculos, el festival acaba por involucrar a toda la sociedad mindelense que ha revelado una pasión especial por las artes escénicas, como demuestra el gran número de compañías existentes en la isla de Sao Vicente, muy por encima de la media nacional.

El festival Mindelact, además, solicita la colaboración de grupos participantes en los programas de formación técnica que transcurren paralelamente a los espectáculos con el fin de garantizar el reciclaje de actores caboverdianos y permitir el intercambio con grupos extranjeros que representan casi el sesenta por ciento de la programación.

Los grupos caboverdianos tienen su momento de encuentro unos meses antes, durante el mes de marzo, con motivo del *Mês do Teatro*, institucionalizado desde el año 2000 y momento en el que se hace entrega del premio al *Mérito Teatral* el día veintisiete de ese mes.

Otro de los problemas que enfrenta el festival es la necesidad de salas de espectáculos debidamente acondicionadas. Normalmente los espectáculos transcurren en el Centro Cultural de Mindelo que posee una capacidad muy limitada, dejando algunos espectáculos agotados con bastante tiempo de antelación.

La realización del festival no podría ser en otro lugar que en Mindelo por su carácter cosmopolita ligado al puerto marítimo Porto Grande y a la histórica presencia inglesa en la isla de Sao Vicente. El cine, el carnaval, la vida nocturna, bohemia y musical dejaron que el teatro hiciera parte de la historia de la ciudad desde su definitiva formación ya en siglo XIX. Además, en Sao Vicente, tienen lugar otros eventos reconocidos en todo el país, como su famoso Carnaval, las fiestas de San Silvestre y el Festival de Música de *Baía das Gatas*. Todo ello podría, sin ningún tipo de dudas, dinamizar la inversión cultural como medio de desarrollo pero la falta de una política concreta que hace que uno de los festivales más reconocidos en todo el continente africano se desarrolle a base de esfuerzo y voluntad personal de sus organizadores y participantes.

A pesar de esta falta evidente de apoyos financieros, no podemos pasar por alto iniciativas importantes promovidas por algunas entidades como por ejemplo los cursos de Iniciación Teatral promovidos por el *Centro Cultural Português do Mindelo*; la

colaboración de directores extranjeros para trabajar con grupos locales como el francés Pierre Guioun, el tunecino M'Naari Taoufik, el italiano Lamberto Carrozzi, los portugueses Cândido Ferreira, Miguel Lopes, Conceição Nunes o Miguel Seabra; Concursos de Dramaturgia promovidos por la *Associação de Escritores Cabo-Verdianos*; y el *Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Dramaturgia Nacional* que a partir de 2004 se destina a la edición de piezas de teatro y concursos de dramaturgia.

Un festival que visa la promoción de las artes escénicas así como las señas de identidad de los que en ellas participan, dejando bien patente las razones por las que Cabo Verde es la tierra de la *morabeza*. El carácter efímero que siempre ha acompañado al teatro en Cabo Verde no ha afectado al festival ni a la asociación pero no se sabe cuánto tiempo podrá resistir. Los responsables aseguran estar agotados por esa sensación de tener que empezar siempre de cero, cada año, cada proyecto. La escasez de ayudas económicas así como la de infraestructuras cada vez más degradadas ponen en causa la permanencia de un evento de este tipo en un país como Cabo Verde. No hay duda de que, como afirma su mentor João Branco, necesitará “abundantes actos de fe”.

#### 3.2.4.4. Popularizando en Santo Antao

Este apartado lo dedicamos casi exclusivamente al grupo teatral *Juventude em Marcha*<sup>154</sup> que continua representando hasta nuestros días, no sólo en las islas, sino en casi todas la comunidades de emigrantes caboverdianos en Europa y América.

A pesar de su actualidad, hemos optado por introducirlo en este capítulo dado que su nacimiento se sitúa en 1984. Será en los años 90 y 2000 cuando desarrolla con éxito su proyecto teatral, sobre todo, entre 1995 y 1997, años en que la compañía se profesionalizó.

---

<sup>154</sup> [www.jemache.cv/index.htm](http://www.jemache.cv/index.htm) Espectáculos presentados: *Problemas d'Família*, en 1985; *Ó Nhes Gente*, en 1986; *O Rabo da Bruxa*, en 1988; *Canjana*, en 1993; *Meandros de Vida*, en 1995; *O Preço do Contrabando* en 1996; *Rebento não é Novidade* en 1997; *Sufrimento e Amargura*; *Luta pela Sobrevivência*; *Vida sem Tréguas*; *Horrores de uma Madrasta*; *Destino Cruel*, en 1997; *O Quotidiano*, en 1997; *Órfãos do Penedo*, en 1999; *A Deus o que É de Deus e ao Diabo o que É do Diabo*, en 2000; *Preto no Branco*; *A Herança*, en 2002; *Jazidas de Boca de Pistola*, en 2007 y *Chuva Braba*, en 2009.

Tanto *Juventude em Marcha* como el *Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo*, que trataremos a continuación, ya en la década de los 90, suponen dos excepciones prolíficas en medio del devastador ambiente teatral que hemos descrito. Estos dos grupos han sobrevivido a las mismas dificultades que los otros, quizás, por la exigencia constante de formación y de innovación tanto interna del grupo como en los proyectos que llevan a cabo:

*Fazer teatro em Santo Antão é um sacrifício (...) temos de realizar o espectáculo conforme as condições climatéricas. Havendo chuva, havendo vento é impossível. Quanto aos meios, recorremos sempre ao meios disponíveis. Aliás houve o discernimento de aproveitar tudo quanto possa ser mobilizado nas nossas localidades. Tivemos de chamar artesãos, chamar pintores (..) Não temos patrocínios, não temos apoios oficiais ou de empresas. Nada. O que tem alimentado o nosso trabalho, são as receitas dos espectáculos, as digressões pela Europa, pelos Estados Unidos da América. Mas nós, para sairmos daqui, temos de recorrer ao banco, contrair empréstimo e, logo que regressados, saldar as dívidas (Setepalcos, 2009:21).*<sup>155</sup>

El grupo *Juventude em Marcha*, fundado en 1984 por Jorge Martins<sup>156</sup>. en Porto Novo (Santo Antão) tendrá su apogeo a partir de los 90 cuando cosechó grandes éxitos tanto en Cabo Verde como en el extranjero, agotando frecuentemente las entradas en casi todas sus representaciones. Este grupo ha hecho historia no sólo por su exigencia técnica y artística, sino abriendo camino a futuras compañías de teatro<sup>157</sup> y creando en su público un cierto “vicio al teatro”.

---

<sup>155</sup> Hacer teatro en Santo Antao es un sacrificio (...) tenemos que realizar el espectáculo conforme a las condiciones meteorológicas. Si llueve, si hace viento, es imposible. Respecto a los medios, recurrimos siempre a los medios disponibles. Realmente, se tuvo la idea de aprovechar todo cuanto pudiese ser movilizado en nuestras localidades. Tuvimos que llamar a artesanos, pintores (...) No tenemos patrocinadores, no tenemos apoyos oficiales o de empresas. Nada. Lo que ha alimentado nuestro trabajo son los ingresos de los espectáculos, las giras por Europa, por los Estados Unidos de América. Pero nosotros, para salir de aquí, tenemos que recurrir al banco, pedir un préstamo y luego al regresar, saldar la deuda.

<sup>156</sup> Nació en 1964 en Santo Antao. Licenciado en Letras y con máster en Supervisión Pedagógica. Dramaturgo y responsable del grupo *Juventude em Marcha*. A pesar de que sólo tiene publicada la pieza, *Canjana*, su obra es muy conocida en Cabo Verde y en países donde actúa regularmente. Obra teatral: *Problemas d’Família*, de 1985; *O Rabo da Bruxa*, de 1988; *Canjana*, de 1993; *Rebento Não é Novidade*, de 1994; *Sofrimento e Amargura*; *Quotidiano*; *Horrores de uma Madrasta*; *Meandros de Vida*, de 1995; *O Preço de um Contrabando* de 1996; *Destino Cruel*, de 1997; *Órfãos de um Penedo*, de 1999; *A Deus o que É de Deus e ao Diabo o que É do Diabo*, de 2000; *Preto no Branco*; *A Herança*, de 2002; *Jazidas de Boca de Pistola* de, 2007 y *Chuva Braba*, de 2009.

<sup>157</sup> En la misma isla de Santo Antão: *Nova Juventude* y *Oriundos do Vale.*; en la isla de Sal: *Explosão Norte* y *Juventude em Marcha do Sal*; en la isla de Sao Vicente: *Associação Novos Amigos* y *Grupo Baltazar Lopes da Silva*.

El éxito de esta compañía a lo largo de tantos años se debe, sobre todo, a la continuidad de temas y personajes que el público asimila y reconoce. *Juventude em Marcha* se inspira en el pueblo santantonense, en su cotidiano y en su peculiar manera de expresarse en el criollo local, basando su trabajo dramático en las vivencias y en las tradiciones de la isla de Santo Antao.

*O importante é que nós bebemos da vivência sócio-cultural das pessoas.(...) Todos esses aspectos culturais e vivenciais são transportados para o palco, o grupo é porta-voz do povo das ilhas* (Setepalcos, 2009:20).<sup>158</sup>

En sus comedias, los personajes presentan una marcada expresión corporal, exagerando los gestos autóctonos y provocando equívocos lingüísticos con un inglés o francés mal hablado y con el portugués o el criollo de las otras islas.

Jorge Martins escribe<sup>159</sup>, dirige y sale al escenario en cada representación, polifacetismo que le ha valido el nombre de “*Molière cabo-verdiano*” (Branco, 2004:231) pero su éxito no se puede entender sin su compañero de escenario hace más de 20 años, el actor César Lélis, con una gran capacidad cómica y que ha conseguido ganarse al público de varias generaciones por su interpretación de viejo torpe e ingenuo, actuando al lado del propio Martins, como tipo inteligente y moralista, recordando la famosa pareja de payasos circense:

*A gente, o meu nome próprio, nem sempre sabe; conhecem-me pelo nome das personagens que nós pintamos. Chamam-me: Urbino (da peça “Problemas d’Família”), Menel Repa (de “Rabo da Bruxa”), Tony (de “Dilema”), Resmainho (de “Destino Cruel”), Giroldo (de “O Preço de um Contrabando”).* (Setepalcos, 2009:23).<sup>160</sup>

Jorge Martins utiliza el criollo pero también se sirve del portugués como herramienta cómica para la caracterización de personajes a través del bilingüismo, como

<sup>158</sup> Lo importante es que nosotros bebemos de la vivencia sociocultural de las personas (...) Todos esos aspectos culturales y vivenciales son transportados al escenario, el grupo es portavoz del pueblo de las islas.

<sup>159</sup> La mayoría de veces las escribe en portugués y son los propios actores en el momento de memorización quienes las traducen al criollo, obviamente bajo su supervisión en los primeros ensayos.

<sup>160</sup> Muchas veces, la gente no sabe mi nombre propio; me conocen por el nombre de los personajes que nosotros pintamos. Me llaman: Urbino (de la pieza “Problemas d’Família”), Menel Repa (de “Rabo de Bruxa”), Tony (de “Dilema”), Resmainho (de “Destino Cruel”). Giroldo (de “O Preço de um Contrabando”).

realidad lingüística de Cabo Verde. Sus piezas hablan de las vivencias y de las gentes de su isla, Santo Antão: el hambre que tanto afecta a esta isla, la emigración y la sequía:

*Mulheres e crianças saem das suas casas e banham-se na água da chuva. As crianças cantam com alegria:*

«CHUVA, CHUVA,

CHUVA, CHUVA

R´BERA CHUVA»

TOIM: *(pára e vira para o irmão)* Scodeme costa .....

TEOFIM: Ó men, oiá escama!....

TOIM: *(afasta do irmão, continua a cantar em coro sai)*

Chuva, chuva, rbera, chuva .(Martins, 2003:64).<sup>161</sup>

Sus espectáculos son básicamente comedia de costumbres donde, a pesar del tono cómico, no deja de retratar muchas veces el drama del isleño.

### 3.2.5. ¿Quién y dónde se hace teatro en Cabo Verde?

*Por cada companhia de teatro deviam nascer mil estrelas no céu.* Luís M. Cintra

Para este apartado nos basamos íntegramente en la información ofrecida por la Asociación Mindelact de Cabo Verde, por la asociación *Cena Lusófona-Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral*, con sede en Coimbra, y por nuestra propia observación en Cabo Verde. Es importante apuntar que el hecho teatral, dadas las condiciones socioeconómicas que hemos ido mencionando, se caracteriza por ser efímero, por lo que tanto los grupos teatrales como agentes teatrales pueden, de un año para otro, desaparecer del panorama artístico del archipiélago. Presentamos aquí los grupos más consolidados en el país hasta 2011, por lo que es muy probable que algunos

---

<sup>161</sup> Mujeres y niños salen de sus casas y se bañan en el agua de la lluvia. Los niños cantan con alegría: «Lluvia, lluvia, lluvia, lluvia, ribera, lluvia» Toim: (pára y se gira hacia el hermano) Sacúdeme la espalda... /Teofim: ¡Hombre! Mira las escamas!... /Toim: (se aleja del hermano, continua cantando en coro y sale) lluvia, lluvia, ribeira, lluvia.

ya hayan desaparecido y se hayan creado otros en el momento de entrega del presente trabajo. Debemos abordar esta información como una aproximación y no como un inventario consolidado y cerrado. El objetivo de dedicar un apartado a las compañías de teatro en Cabo Verde, de los espacios<sup>162</sup> y de los dramaturgos no es otro que la divulgación y la posibilidad de crear enlaces con otros agentes teatrales de nuestro país. Y en última instancia, constatar que en Cabo Verde, a pesar de todas las dificultades actuales, se hace teatro.

Incluimos en los anexos 1, 2, y 3 fichas informativas de los grupos de teatro más consolidados, de los espacios más reconocidos y de los autores dramáticos más relevantes del siglo XX y XXI.

---

<sup>162</sup> Para la información de los espacios teatrales nos hemos basado en dos fuentes: por un lado, la revista portuguesa *Setepalcos* de Cena Lusófona que en diciembre de 2009 publicaba un inventario de los espacios escénicos en Cabo Verde recogidos por Augusto Baptista; y por otro lado, un trabajo de entrevistas con agentes teatrales a fin de poder contrastar la actualidad de tales espacios.



**SEGUNDA PARTE**  
**JOAO BRANCO Y LA *CRIOLLIZACIÓN***  
**ESCÉNICA**



## Capítulo 4

### EL NACIMIENTO DE UN TEATRO CRIOLLO

#### 4.1. Del Mundo a Mindelo

*Qui nôs poeta cantá co amôr/Na sês verso imortal criôl/Quem ca  
conchê Mindelo/Ca conchê Cabo-Verde. Cesária Évora.*

Dedicamos un breve espacio a la ciudad de Mindelo, situada en la isla de Sao Vicente por ser allí donde se llevó a cabo la revolución teatral a partir de los años 90 del siglo pasado y donde enfocaremos toda nuestra atención a hablar del trabajo escénico de João Branco y del festival internacional de teatro Mindelact.

Haciendo una retrospectiva y un análisis sociocultural de esta ciudad *sui generis* podremos llegar a entender la importancia del hecho teatral al que allí se asiste, así como las razones que llevan a un tipo de dramatización diferente a lo que se hace en el resto de las islas del país.

La isla de Sao Vicente, avistada el 22 de enero de 1462 por Diogo Gomes sólo vendría a ser poblada a mediados del siglo XIX por la escasez de agua potable, ríos y lluvias. En 1795 la reina de Portugal D. Maria I ordenaría que fuesen enviados a esta isla de la metrópoli algunos portugueses, treinta esclavos de Guiné y campesinos de la vecina isla de Santo Antao y de otras islas. En 1813, la población de Sao Vicente estaba reducida a un puñado de “*aventureiros, pastores de rebanhos, prostitutas e degredados*” (Correia e Silva, 2000:48).

Tras varios intentos de habitar la isla de Sao Vicente, sólo a finales del siglo XIX - concretamente en 1878, Mindelo recibiría el título de ciudad, una ciudad en la que convivían caboverdianos de otras islas, ingleses<sup>163</sup>, italianos<sup>164</sup>, portugueses y

---

<sup>163</sup> Los ingleses estuvieron en Mindelo desde 1830 hasta 1940 aproximadamente, debido a las compañías inglesas de carbón que abastecían uno de los cuatro puertos más importantes del mundo, el Porto Grande de Mindelo.

<sup>164</sup> La primera compañía de cableado en Sao Vicente fue Italcable.

japoneses<sup>165</sup>. Como es obvio, la mezcla cultural<sup>166</sup> que se produjo durante los primeros cien años de existencia de población en la isla, marcaría para siempre la manera de ser, de pensar y de hablar del natural de Sao Vicente.

A finales del XIX y como consecuencia de la cada vez mayor importancia de su puerto marítimo, Porto Grande, se hace necesaria la construcción urbanística, la canalización y conexión por cable telegráfico con Lisboa, Madeira y Brasil. Porto Grande era considerado a finales del XIX el cuarto puerto mundial gracias a la instalación de varias compañías inglesas de carbón en la isla. Su decadencia tendría que esperar a finales de la primera guerra mundial con la sustitución de carbón por aceite y la aparición de frigoríficos a bordo.

Mindelo es una pequeña ciudad tropical, la más poblada del archipiélago, donde se concentran personas de todas las islas con la esperanza de una vida mejor que la agrícola. A partir del siglo XX estaría al frente tanto de la economía como de la cultura<sup>167</sup>. Como todas las ciudades portuarias, Mindelo es socialmente heterogénea, abierta y cosmopolita. En 1899, Eugénio Tavares describía muy bien como era:

*O extraordinário movimento da navegação inter-oceânica, a estonteadora actividade de uma robusta vida comercial, o espectáculo verdadeiramente original duma população flutuante que os grandes transatlânticos despejam ali, e que, desembarcando de manhã e partindo à noite, fazem daquilo uma enorme feira cosmopolita, um acampamento de multidões que passam para a América e que regressam à Europa e Ásia* (Tavares, 1997:43).<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> Por el comercio del pescado. Muchos japoneses se instalaron para siempre en Mindelo.

<sup>166</sup> Además de estas nacionalidades, muchas otras pasaron por allí, por la presencia de Porto Grande, contribuyendo a la construcción socioeconómica y cultural de la isla. Es importante referir la gran cantidad de judíos con que siempre contó la población de Sao Vicente, muchos de ellos expulsados de la península y desterrados en Cabo Verde.

<sup>167</sup> La creación del *Liceu D. Henrique* en 1917 fue un ejemplo de democratización de la enseñanza y de la sociedad ya que contribuía a esa extraordinaria voluntad por el estudio y la cultura del mindelense. Fue el primer Liceo de todas las excolonias que permitieron la entrada a hijos de familias modestas y mestizos naturales de la isla que más tarde ocuparían puestos importantes en la administración y en el comercio.

<sup>168</sup> El extraordinario movimiento de la navegación interoceánica, la abrumadora actividad de una robusta vida comercial, el espectáculo verdaderamente original de una población fluctuante que los grandes transatlánticos tiran allí, y que, desembarcando por la mañana y yéndose por la noche, hacen de aquello un enorme mercado cosmopolita, un campamento de multitudes que pasan para a América y que regresan a Europa y a Asia.

En Mindelo vivía también la más importante comunidad extranjera del archipiélago, sin olvidar los miles de marineros que por allí pasaban. A mediados del XIX era una media de 50.000 pasajeros por año, en 1888 era de 169.440. Porto Grande estaba conectado, por trayectos regulares, a las grandes metrópolis portuarias de Europa y América. Llegaban hábitos y noticias de todo el mundo. Friedlaender llegó a Mindelo en 1912 y describía así la comunidad extranjera:

*Nos serviços da estação telegráfica ocupam-se uns 100 empregados europeus, na maioria ingleses. Os diversos estabelecimentos de carvão contam ao todo um pouco mais de 30 empregados ingleses. A estes brancos adicionaremos os que compõem a pequena guarnição portuguesa, as autoridades do país, o cônsul inglês, o cônsul francês e um escasso número de outros colonos europeus que, na sua maioria são comerciantes (Friedlaender, 1914:33).<sup>169</sup>*

A la clase alta pertenecían mestizos y blancos, descendientes de los antiguos señores, propietarios de tierras, ricos comerciantes, médicos, profesores, abogados y sobre todo ingleses, que también contribuyeron significativamente al mestizaje caboverdiano. Una segunda clase heterogénea la conformarían los pequeños comerciantes, empleados de firmas prestigiosas, funcionariado y propietarios de bares y familias de algunos emigrantes. La tercera y última clase eran los llamados *pés descalços*, el grueso de la población mindelense, agrupada en los suburbios de la ciudad y donde destacaba un elevado número de mujeres solas -que los padres de sus hijos habían abandonado o eran mujeres de embarcados emigrantes. Aún, hoy en día, llama la atención el número de mujeres en relación a hombres en el país como consecuencia de más de cuatro siglos de emigración, lo que, sin duda, contribuyó, como veremos, al éxito de la *criollización* de *La Casa de Bernarda Alba* realizada por João Branco.

La vida de Mindelo estaba muy marcada por las influencias externas con especial atención al papel que tenía la comunidad inglesa en la vida deportiva y social de la ciudad. Introdujeron el golf, el críquet, fútbol, tenis, bebidas, hábitos alimentarios, cigarros, etc. en fin, una nueva forma de estar y de trabajar. No fue fácil para la gran mayoría de la población pasar del medio rural al ciudadano portuario, João de Sousa Machado escribía en

---

<sup>169</sup> En los servicios de la estación telegráfica se ocupan unos cien empleados europeos, en la mayoría ingleses. Los diversos establecimientos de carbón cuentan en total con más de treinta empleados ingleses. A estos blancos, debemos sumar los que componen la pequeña guarnición portuguesa, las autoridades del país, el cónsul inglés, el cónsul francés y un escaso número de otros colonos europeos que, en su mayoría son comerciantes.

1891 sobre los trabajadores del carbón *causam transtorno ao serviço quando perdem o seu tempo com festas e danças em que despendem quanto ganham* (Correia e Silva, 2000:124).<sup>170</sup>

La vida social transcurría entre el *Grémio*, donde se encontraban los miembros de la primera clase; el *Rádio-Clube*, para los de segunda clase y determinados *clubes* y *sociedades recreativas*, para el pueblo. Esta estratificación social la podemos encontrar también en determinados espacios de la ciudad. Un ejemplo de ello lo tenemos en la *Praça Nova*<sup>171</sup>, una de las más importantes de la ciudad y que consiste en un rectángulo con dos pisos claramente diferenciados y separados por un escalón. En la parte alta e interna de la plaza, con flores, bancos y una pérgola, estaba reservada para la primera y la segunda clase; y el piso más bajo y exterior para la tercera clase. Al anochecer, comenzaba la ocupación de espacios y las repetidas vueltas a la plaza. Es curioso como hoy en día aún se mantiene esta tradición, al final de la tarde, ir a dar vueltas a esta plaza simulando el proceso de preparación del aguardiente. Más adelante, volveremos a este hábito cultural a propósito de los anhelos de Adela de ir a esta plaza y salir de la prisión de Bernarda.

En Mindelo, quien realmente sostenía la economía no era la autoridad local ni la portuguesa, sino las compañías de carbón y los vapores que allí llegaban. A partir de la crisis mundial de los años 30 del siglo pasado, muchos blancos de la isla emigraron a la metrópoli, lo que permitió la ascensión del mulato en el plano económico y sociocultural. De este modo, y a pesar de los prejuicios sociales siempre presentes, los raciales se fueron poco a poco diluyendo. A partir de la primera Guerra Mundial, el Porto Grande entra en crisis y con él la ciudad de Mindelo. La emigración a Sao Tomé y Príncipe se hace cada vez más regular. En 1958, las compañías de carbón abandonan definitivamente la isla, dejando un alto índice de desempleados paralelamente a la disminución también de las actividades del telégrafo inglés que cerró sus puertas en 1974.

---

<sup>170</sup> Causan trastorno al servicio cuando pierden el tiempo con fiestas y bailes en los que gastan todo lo que ganan.

<sup>171</sup> Ver anexo 4.

A partir de este momento, tanto en el imaginario social como cultural habrá una premisa que persistirá hasta hoy en día: evocar los tiempos áureos de Mindelo. Un pasado rico y abundante mitificado en tiempos de crisis pero que permanece siempre en la memoria de todos los habitantes de las islas: Mindelo como ciudad de oportunidades. Será este Mindelo el que Branco rescatará en su adaptación lorquiana, a través de hábitos locales y culturales que a continuación analizamos.

### **Sao Vicente *versus* Santiago: dos dramaturgias enfrentadas**

Como hemos visto, la ciudad de Mindelo ha sido históricamente un punto de encuentro de culturas dada su condición de ciudad portuaria<sup>172</sup>. La presencia del Porto Grande situaba a Mindelo en un enclave de paso obligatorio en las rutas marítimas entre Europa, África y América. De esta mezcla y convivencia con otras culturas que por allí pasaban o que allí se instalaban se desarrolló una *modus vivendi*, una forma de entender y de vivir la vida. Ello hizo que Mindelo fuese siempre la ciudad más cosmopolita del país y que esa abertura condicionase no sólo la vida de sus habitantes, sino también sus expresiones artísticas, abiertas a la experimentación y la innovación.

No cabe duda de que no es igual ser caboverdiano en las islas de Barlavento y en las islas de Sotavento. Y esta diferencia aún se acentúa más si reducimos el campo de estudio a Mindelo (Sao Vicente, Barlavento) y a Praia (Santiago, Sotavento).

Santiago tuvo un proceso de construcción muy diferente al de Sao Vicente, tanto en distancia temporal, como en consolidación de valores identitarios y culturales. Por ser la primera isla habitada en el siglo XV, desarrolló una estructura latifundista, lo que provocó un sentimiento mucho más arraigado a la tierra, a lo rural y a lo africano que el resto de islas del archipiélago, retrasando así el mestizaje cultural. Sin embargo, Sao Vicente, poblada definitivamente en siglo XIX y basada en el minifundio, tuvo una presencia mucho menor de esclavos negros. Este sistema socioeconómico invitaba a una relación más cercana entre el elemento negro, el europeo (sobre todo judío) y el mestizo. A Sao

---

<sup>172</sup> Los ingleses instalaron en 1830 un depósito de carbón en Mindelo, creando así las bases de su formación.

Vicente llegaron ya mestizos de otras islas, que en el proceso de construcción identitaria desarrollaron una cosmovisión más cosmopolita y multicultural que en Santiago, sin duda, originada por la presencia del puerto marítimo, Porto Grande. Un ir y venir de gentes de diferentes culturas que dejaron huella en la idiosincrasia de los naturales de Sao Vicente y que daría lugar a una identidad mucho más conciliadora con el *otro*, cuando comparada con las identidades en construcción en Sotavento, particularmente en la isla de Santiago.

Así pues, podríamos decir que estos dos polos con identidades diferentes darán lugar, obviamente, a dos discursos culturales diferentes que, a su vez, integran una identidad nacional fragmentada y plural.

Estas diferencias, al igual que ocurre hoy en día en todo el mundo, como consecuencia de la globalización, son cada vez más marcadas con la intención de salvaguardar lo local y aquello que nos distingue del *otro*, aunque ese *otro* también esté cada vez más globalizado. Frente a esta “amenaza” de pérdida de identidad, Santiago refuerza sus vínculos con África mientras que Sao Vicente lo hace con Europa, dictaminando no sólo una diferente manera de estar en la vida, sino también creando discursos teatrales diferenciados.

Existe una gran rivalidad entre las dos islas a nivel teatral y no sólo, lo que a su vez provoca un mayor distanciamiento entre ambas posturas. Por un lado, esta identidad cultural heterogénea otorga a Cabo Verde una cierta “abertura”, una sensación de que “todo cabe”, más universalista y multilateral; por otro lado, esa oposición férrea de posturas puede llegar, y de hecho llega, a crear sentimientos y reacciones xenófobas entre una y otra.

Santiago es la isla, culturalmente, más africana. La separación racial y social provocaron las primeras revueltas de campesinos contra los colonos, creando un sentimiento nacionalista de defensa de lo autóctono mucho más marcado que en el resto del país. La cultura santiagueña está fuertemente vinculada a las tradiciones y rituales africanos por lo que encontramos dramaturgias mucho más africanizantes donde la presencia de manifestaciones culturales originarias del continente africano, como la

Tabanka, el Batuque,<sup>173</sup> el Finaçon o el Kolá<sup>174</sup> están presentes en todo el panorama cultural de la isla.



Batuque. <http://www.diariodafrica.com/2009/10/raiz-de-tarrafi.html>

En el lado opuesto, se encuentra Sao Vicente, donde existe una cultura más ligada a Europa, lo que obviamente también se traduce en un discurso dramático diferente. Si Francisco Fragoso, con el grupo teatral Korda Kaoberdi, es el representante de la dramaturgia santiagueña, Joao Branco<sup>175</sup>, con el Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo, es el de Sao Vicente.

A nivel lingüístico también encontramos diferencias. En Santiago, por ser la cuna del criollo se habla el *crioulo fundo* o *Badiu*, variante criolla mucho más conservadora que el *crioulo leve* o *Sempadjudu* de Sao Vicente al que se incorporaron palabras extranjeras como reflejo de las costumbres también foráneas que pasaron a formar parte de la vida

---

<sup>173</sup> Batuque – Es un género musical de ritmos africanos en el que se habla del cotidiano de los habitantes de la isla de Santiago, sobre todo del interior. Está formado por canto y danza acompañado por rollos de tela que las mujeres colocan entre las piernas y hacen sonar en un ritmo frenético de éxtasis. Las mujeres se colocan en círculo y sentadas tocan, una de ellas se levanta y coloca la tela en la cintura y baila frenéticamente moviendo la cadera. Fue prohibido por los portugueses por los movimientos sensuales de las mujeres. Véase capítulo 2.

<sup>174</sup> Kolá – del portugués “colar” (pegar, unir) es una danza bailada por un grupo de personas con los brazos levantados y que se mueven para delante y para atrás pegándose en el bajo vientre con el otro y haciendo que los muslos se entrelacen a ritmo de tambores cada vez más rápido y frenético. Esta danza y ritmo es también muy popular en Barlavento.

<sup>175</sup> Joao Branco es el artífice del trabajo escénico que él mismo ha etiquetado como *Criollización Escénica* y que más adelante analizamos.

del mindelense -como el té de las cinco de la tarde, el gusto por los deportes o palabras como *sorê* del inglés *sorry*, etc.

Mindelo ha funcionado siempre como un núcleo catalizador de influencias y culturas extranjeras por el comercio portuario y todo lo que conllevaba la actividad mercantil. Era un lugar de tránsito, pero muchos de los que por allí pasaban acababan por quedarse (traían a sus familias o formaban un núcleo familiar) por lo que el mindelense, a lo largo de la historia, ha puesto todas sus expectativas en ese mar del que llegaban gentes, noticias y novedades y al que quería lanzarse en busca de otros mundos y otras realidades. Sin embargo, el caboverdiano de Santiago siempre ha puesto sus expectativas en la tierra y en el cielo (esperando que llegase la lluvia para poder sobrevivir) porque el mar, a pesar de su condición también insular, es una puerta hacia la desgracia, la tortura y la muerte, como fue el caso de la emigración a Sao Tomé e Príncipe.

En el imaginario caboverdiano existe la contradicción entre el querer salir y tener que quedarse; o que querer quedarse y tener que partir. En ambos casos permanecen con los pies en la tierra, en Santiago con los ojos en el cielo y en Sao Vicente en el mar. A este respecto afirmó el director teatral alemán Stephan Stroux al acabar un proyecto de formación en Mindelo:

*O mar é uma prisão e uma ponte. Há muito mar nesta ilha sem água. A prisão líquida que nos separa do mundo. Saudade para sair, necessidade de ficar. As gentes vão para Santo Antão, vomitam por vezes, são gente de terra. Os maridos foram marinheiros. Mas as gentes que ficaram nas ilhas ficaram dentro dos vales esperando como a semente espera pela chuva, esperando que as nuvens parem, pelo menos uma vez. Paciência. Têm tempo, Têm saudade. Querem viajar* (Stroux apud Branco, 2004: 386).<sup>176</sup>

Esta realidad que Stroux describe es todavía actualidad en Cabo Verde donde se piensa y se vive en función de estos parámetros: quedarse o irse, y donde se enfrenta al mar como hilo conductor de sueños y de desgracias.

---

<sup>176</sup> El mar es una prisión y un puente. Hay mucho más en esta isla sin agua. La prisión líquida que nos separa del mundo. Añoranza para salir, necesidad de quedarse. Las gentes van a Santo Antao, vomitan a veces, son gente de tierra. Los maridos fueron marineros. Pero las gentes que se quedaron en las islas, se quedaron dentro de los valles esperando a la simiente que espera la lluvia, esperando que las nubes se paren, por lo menos un vez. Paciencia, tienen tiempo, tienen añoranza, Quieren viajar.

En lo que refiere al teatro, también encontramos reflejadas todas las dicotomías que hemos apuntado entre Sotavento y Barlavento. Sotavento con dramaturgias basadas en fuentes más antropológicas e historiográficas; y Barlavento, basándose en el componente local y cotidiano.

En los últimos años, algunos agentes teatrales se han visto envueltos en discusiones y polémicas sobre qué dramaturgias reflejan realmente la cultura caboverdiana, o dicho de otra manera, cual de ellas podría abanderar la etiqueta de Teatro Nacional. Algunos de ellos han atacado abiertamente al Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo y al trabajo de João Branco, al manifestar que no es teatro caboverdiano, ya que la gran mayoría son adaptaciones de textos teatrales extranjeros. Debemos tener muy presente que las adaptaciones, como veremos, funcionan en dos direcciones, hacia el universalismo del teatro mindelense y hacia la creación de una dramaturgia caboverdiana, porque al adaptar un texto extranjero, se produce un proceso de apropiación que da lugar a un texto nuevo, en el que quedan reflejadas las marcas de la identidad caboverdiana y sin para ello, tener que recurrir constantemente a manifestaciones culturales autóctonas como la Tabanka, el Batuque, etc. A propósito de este tema dice João Branco:

*Las diferencias entre las dramaturgias llevadas a cabo en São Vicente y en Santiago tienen que ver con las diferencias entre ser caboverdiano en las diferentes islas; por ejemplo en la isla de Fogo, con el volcán, es diferente a la isla de Brava con las dunas ...cada una posee algo diferente y propio que marca el discurso dramático. Aunque también es verdad que en los últimos cuatro años con el boom de la enseñanza superior entre los jóvenes, muchos mindelenses se han trasladado a Praia, lo que en cierta manera, "contamina" positivamente el teatro de Praia, volviéndolo más cosmopolita.<sup>177</sup>*

Como vemos, y a colación de lo analizado en el primer capítulo de este trabajo, la diversidad identitaria no es una realidad uniforme y unitaria, sino que es en el encuentro-choque-intercambio donde se construyen diferentes identidades en diferentes momentos de enunciación. Lo que nosotros hemos hecho no es más que una fotografía, un instante paralizado en el que rescatamos una u otra marca de la identidad dramática caboverdiana

---

<sup>177</sup> Entrevista que nos concedió Joao Branco el día 3 de noviembre de 2010 en la Fundación Calouste Gulbenkian.

pero sería imposible asumir el concepto de cultura o identidad como un proceso completo y acabado, y mucho menos, en un país con las características de Cabo Verde.

En este sentido, no existe ese teatro “genuinamente caboverdiano” que Francisco Fragoso defiende ya que una cultura no puede ser genuina o pura. Identidad y cultura son realidades en constante construcción, deben ser abordadas como procesos y no como estados. De esto se desprende que tampoco existe un teatro genuino, sino múltiples teatros con marcas identitarias concretas que se adscriben a la producción teatral de una u otra comunidad sin que para ello deban estar restringidas en un único espacio nacional.

Las dramaturgias que aparecieron con la llegada de la independencia del país asumieron caminos diferentes: en Santiago, dando lugar a una experiencia más antropológica basada en la historia de la isla, en las tradiciones<sup>178</sup> y en protesta reivindicativa; y en Sao Vicente, dando lugar a una experiencia más preocupada por la estética teatral<sup>179</sup>, siendo las dos válidas en nuestro análisis porque las dos traducen la identidad caboverdiana. Así pues, podemos concluir que no existe un único teatro nacional, sino varios que van, día a día, consolidándose y transformándose.

---

<sup>178</sup> Ejemplo de ello lo hemos visto en el caso de OTACA, TERM y korda Kaoberdi.

<sup>179</sup> Ejemplo de ello lo hemos visto en el grupo teatral Os Alegres y en el GTCCPM.

## 4.2. Una aproximación al concepto de *criollización* escénica

### 4.2.1. La *criollización* social

*Theatre is a crucible of civilizations. It is a place for human communication.*  
Victor Hugo

El presente trabajo no pretende, ni es su objetivo, analizar profundamente la identidad nacional caboverdiana. Simplemente, ofrecemos algunas ideas que nos parecen necesarias para el posterior análisis teatral, puesto que la formación y la cultura caboverdiana encajan perfectamente con las teorías de la *criollización* como proceso dinámico identitario que tuvo como origen el mestizaje biológico de los individuos, la ascensión social del mulato y su posterior apropiación de las formas de poder y prestigio intelectual. Sin entrar en un análisis detallado que nos desvíe de nuestro objetivo, debemos realizar una breve referencia al concepto de *criollización* en su vertiente social y antropológica para que se pueda entender la posterior reflexión sobre el concepto de *criollización* escénica desarrollado por J. Branco en Cabo Verde.

El término *criollización*<sup>180</sup>, acuñado por Édouard Glissant (Glissant: 1989) ha adquirido, a lo largo de los años, varios significados: por un lado, refiriéndose al concepto lingüístico y por otro lado, designando el mestizaje biológico en las antiguas colonias caribeñas. Recientemente, se ha empezado a utilizar en el campo de la sociología y de la antropología para abordar contextos sociales resultantes de la mezcla de tradiciones, prácticas y valores diversos. En un principio, el uso del término *criollización* aplicado a la ciencia social surge en la década de los años 60 del siglo pasado en el Caribe dentro de las luchas anticoloniales como marco ideológico que revela, hasta nuestro días, la transformación de las sociedades como consecuencia de la interculturalidad o del transnacionalismo.

Édouard Glissant fue el primero en teorizar sobre la *criollización* para describir una cultura hecha de muchos “mundos” en la que constantemente, a través del choque y de

---

<sup>180</sup> Proveniente del término “criollo” que su vez procede del castellano “cria”.

las diferencias, se van creando nuevas realidades culturales que desafían el orden establecido por los poderes económicos y mediáticos. La *criollización* sería, según Glissant, el estado que mejor describe el mundo actual y además, resalta, es un proceso inevitable y constante.

No podemos negar, que esta idea de cultura de culturas se relaciona, sin duda, con la cultura caboverdiana. La *caboverdianidad* es el resultado de ese proceso continuo de encuentros y diferencias. En ese límite difuso de la globalización es donde el director artístico Joao Branco encuentra la puerta que le abre paso hacia la experimentación, la interculturalidad y la *criollización* en el teatro.

#### **4.2.2. La *criollización* escénica como contrato de influencias**

Joao Branco, nacido en Paris en 1968 y nacionalizado portugués, decide, en 1992, instalarse en Mindelo para desarrollar un ambicioso proyecto teatral que inicialmente parecía imposible dadas las circunstancias económicas y sociales del archipiélago africano. Sus anhelos, esfuerzos y teorizaciones pronto dieron lugar a uno de los fenómenos teatrales de referencia del África occidental reconocido por todos los países de la CPLP<sup>181</sup>: la asociación y el festival Mindelact que desde 1995 transcurre en Mindelo durante el mes de septiembre. La extraordinaria aportación de João Branco al teatro caboverdiano y al teatro africano de expresión portuguesa, no se reduce únicamente a esto ya que también es fundador y director del GTCCPM<sup>182</sup> (Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo). El GTCCPM se creó en 1993 a partir de un curso de formación teatral y con el tiempo se ha consolidado como la compañía teatral más importante de la dramaturgia actual caboverdiana, desarrollando varias líneas de creación artística: la adaptación de textos de escritores caboverdianos; creaciones colectivas y las *criollizaciones* de los grandes clásicos de la literatura dramática universal. Por un lado, esta búsqueda de innovación y experimentalismo nos obliga a definir su trabajo como una dramaturgia más universalista respecto a la que encontramos en las

<sup>181</sup> Comunidad de Países de Lengua Oficial Portuguesa: Portugal, Angola, Mozambique, Sao Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Brasil y Timor Leste.

<sup>182</sup> <http://jgbprivate.wix.com/gtccpm?ref=nf#!hist%C3%B3ria>

islas de Sotavento, verificando la extraordinaria importancia que se le otorga al detalle local y sociocultural de su tierra adoptiva, Mindelo.

A primera vista, esta doble vertiente podría parecerse contradictoria pero, en un nivel más profundo, se nos revela como una relación metonímica en la que lo local se vuelve universal a través de determinadas marcas identitarias que João Branco nos define de la siguiente manera:

*As ilhas, a miscigenação, o Sol, o Mar, o ir e o voltar, o crioulo, são ingredientes que fazem do teatro cabo-verdiano aquilo que ele é hoje (Branco en Mindelact-Teatro em Revista, 1998:27).*<sup>183</sup>

No nos cabe duda que este tipo de dramaturgia sólo se hubiese podido llevar a cabo en una ciudad con las características propias de Mindelo: cosmopolita y punto de encuentro cultural, pues, es aquí donde la recepción del *otro* y la asimilación del *yo* ha tenido siempre un papel primordial en la construcción de la identidad mindelense:

*La aparición del GTCCPM en esta ciudad se debe a las características ideales que posee para poder acoger un proyecto que vive de la confluencia de dos culturas y de dos lenguas, y que de alguna forma es el resultado de la idiosincrasia del pueblo y culturas locales.*<sup>184</sup>

Las *criollizaciones*, en cuanto proceso de asimilación de lo ajeno y reactualización de lo autóctono, no pueden separarse de esa misma idiosincrasia histórica y social de Mindelo, en particular y de Cabo Verde, en general. En cuanto enclave de mestizaje, resultante del hibridismo y el multiculturalismo que lo caracterizan desde sus orígenes:

*La ciudad de Mindelo siempre tuvo esa capacidad de recibir la referencia de fuera, entre los años 40 y 50 hubo una especie de teatro popular que surgió en Mindelo que tuvo su origen en el conocimiento que Cabo Verde tenía de la revista portuguesa, hecha por las tropas expedicionarias portuguesas y lo que el mindelense hizo fue apropiarse de aquel sistema teatral: cuadro, música, cuadro, música, cuatro e hizo su teatro. Y a partir de ahí, durante tres décadas desarrolló una comedia popular hecha en crioulo, con crítica social y política que era una cosa impensable en esa altura. Curiosamente dentro de los clubes deportivos de fútbol*<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> Las islas, el mestizaje, el sol, el mar, el ir y volver, el crioulo, son ingredientes que hacen del teatro caboverdiano aquello que es hoy.

<sup>184</sup> Traducción propia. Entrevista concedida por el autor el 15 de diciembre de 2010.

<sup>185</sup> *Ibidem.*

A partir de los trabajos Helen Gilbert y Jacqueline Lo (2009) sobre las prácticas teatrales de las minorías étnicas en EEUU y Australia, no podemos obviar que el caso de Cabo Verde es un ejemplo a tener en cuenta en cualquier estudio que verse sobre *performance*, transnacionalismo, globalización y poscolonialismo.

La globalización que encontramos en Cabo Verde envuelve siempre, por lo menos, dos culturas diferentes —normalmente una de ellas, periférica o marginal, que se rigen “inconscientemente” por diferentes filtros identitarios, sociales y culturales. Siguiendo esta perspectiva, Branco, como director del GTCCPM desde 1997, ha desarrollado un trabajo escénico que él mismo denomina *criollización escénica* y que consiste en la asimilación y apropiación de un texto clásico dramático -occidental- otorgándole, consecuentemente, un cuño particular con el fin de actualizar la identidad cultural caboverdiana. El propio João Branco la define como

*(...) uma abordagem dos clássicos da dramaturgia universal, tendo o húmus cultural das ilhas como principal referência. Esta apropriação, através da encenação, de alguns dos mais emblemáticos textos dramáticos da história do teatro(...) Tenho procurado, através de uma prática reiterada, explorar um conceito novo, no que à teoria teatral diz respeito (se bem que integrado nas reflexões em torno do chamado teatro pós-colonial), a que dei o nome de “crioulização cénica” tendo como ponto de partida teórico o conceito de crioulização visto sob o prisma social e antropológico (Branco, 2012:10).<sup>186</sup>*

El concepto de *criollización* de Branco supone la adaptación de textos de la literatura dramática universal<sup>187</sup>. Nuestro estudio se centrará sólo en las adaptaciones de textos dramáticos por una cuestión práctica de *corpus* y por una cuestión teórica que viene al encuentro con el concepto de traducción cultural de los textos lorquianos.

<sup>186</sup> Una retoma de los clásicos de la dramaturgia universal, teniendo el humus cultural de las islas como principal referente. Esta apropiación, a través de la puesta en escena, de algunos de los más emblemáticos textos dramáticos de la historia del teatro (...) He intentado, a través de una práctica reiterada, explorar un concepto nuevo, en lo que respecta a teoría teatral (aunque integrado en las reflexiones en torno del llamado teatro poscolonial), al que le he dado el nombre de *criollización* escénica y que tiene como punto de partida teórica el concepto de *criollización* visto bajo el prisma social y antropológico.

<sup>187</sup> También puntualmente se han realizado *criollizaciones* a partir de textos narrativos extranjeros: *As Lágrimas de Lafcádio* (1995) a partir de *El Extranjero* de Albert Camus y *Los Sótanos del Vaticano* de André Gide; *Gin Tónico Surrealista* (1995) a partir del texto del portugués Mário Henrique Leiria; *O Fantasma do São Filipe* (1996) a partir de *El Fantasma de Canterville* de Óscar Wilde; *Sofias, as mulheres verdadeiras nunca dormem, nunca choram* (1996) a partir del texto de Eduardo de Filippo, inspirado en la pieza *Filumena Marturano*; *A Birra do Morto* del portugués Vicente Sanches; *O último dia de um condenado* (1997) a partir de Victor Hugo; *Os velhos não devem namorar* de Alfonso Castelao, dirigida por el angoleño y dramaturgo José Mena Abrantes y producida por João Branco; y *O Conde de Abranhos* (2001) de Eça de Queirós.

En este sentido de “apropiación”, podemos relacionar el concepto de *criollización escénica* de Branco con el concepto de *antropofagia cultural* que el brasileño Oswald de Andrade<sup>188</sup> teorizó a principios del siglo pasado a partir de presupuestos de Marx, Breton, Freud, etc. Oswald de Andrade construyó una idea de *canibalismo cultural* en la que el caníbal no come por nutrición, sino como medio de apropiación de las características del enemigo, del *otro*. En su *Manifiesto Antropofágico*, de 1928, Oswald de Andrade hizo una apología de la diferencia: *Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago*; es decir, lo que no es él, el *otro*, es visto como superior por las cualidades que el *otro* posee y que el caníbal ansía tener.

La antropofagia cultural supone la ruptura con la asimilación del *otro* jerárquicamente, valorizando los valores del *yo*, del caníbal. El antropófago es capaz de deglutir las formas culturales importadas (del *otro*) y con ello crear algo genuinamente nacional/local (un *yo* mejorado). Así pues, podríamos decir que João Branco es un antropófago de los clásicos en cuanto los “devora” para apropiarse de su fuerza y convertirla en *caboverdianidad* como proceso estratégico que enlaza con la dimensión pragmática de la puesta en escena. Las *criollizaciones* son el resultado de un canibalismo por el que los valores culturales caboverdianos se reactualizan con mayor vehemencia. Un proceso por el que se vincula profundamente el texto extranjero a la realidad nacional caboverdiana más allá de la traducción lingüística.

El objetivo final de la *criollización escénica* es provocar la identificación con el público caboverdiano, bien a través de temáticas que configuran la identidad sociocultural del caboverdiano, bien a través de una adaptación espacio-temporal. Así lo explica el propio Branco, haciendo patente que sus proyectos no tienen como único objetivo llevar a escena los clásicos de la literatura dramática universal, sino hacerlos propios y crear, de este modo, un nuevo texto espectacular caboverdiano:

---

<sup>188</sup> Oswald de Andrade (1890-1954). Poeta, ensayista y dramaturgo de la vanguardia brasileña, redactó en 1928, el *Manifiesto Antropofágico*, en donde intenta teorizar a partir del psicoanálisis, la creación de la cultura brasileña en oposición a la portuguesa/europea. En los últimos años y como consecuencia de la globalización cultural, sus ideas han sido rescatadas para analizar de los intercambios culturales entre el primer y el tercer mundo, sobre todo en países descolonizados.

*A crioulização é uma componente muito importante do nosso trabalho teatral, talvez aquela mais visível. A ideia nunca foi a encenação dos clássicos teatrais num contexto estranho à nossa realidade, mas, antes pelo contrário, o aproveitamento desse textos empolgantes, adaptando-os à nossa realidade, em peças que na maioria dos casos são faladas em português e em crioulo, bem à imagem do meio mindelense (Branco, 2003: 288).*<sup>189</sup>

Todos los elementos del drama adoptan un sentido diferente al ser colocados en un nuevo contexto de enunciación, dando lugar a una reinención y recreación constante de la identidad cultural caboverdiana, a través de la intervención (interpretación) en una última fase pragmática. El público participa del hecho teatral que lo identifica con esa nueva realidad, una realidad que deja de ser ajena para ser autóctona, pasando a un segundo lugar su condición de clásico y sublimando su identidad caboverdiana. Obviamente, esta capacidad de adaptación es la que justifica la universalidad del clásico:

*Já foi possível ver e ouvir personagens criados por Shakespeare, Molière, Lorca, Victor Hugo, Oscar Wilde, Camus, Beckett ou Eça de Queirós reinventados e colocados em vida nos palcos de Cabo Verde. Que maior magia pode haver?* (Branco, 2003:288).<sup>190</sup>

Así pues, la traducción al portugués y/o al criollo no representa un fin en sí mismo, sino el hilo conductor por el que se transmiten marcas de la identidad sociocultural caboverdiana -la emigración, la sequía, el bilingüismo y la oposición África/Europa<sup>191</sup>. Un proceso de creación que no se puede desvincular de la formación histórica y social de la identidad cultural de Cabo Verde, por su singularidad como país transnacional y globalizador. Por ello, las piezas escogidas para la *criollización escénica* están relacionadas directa o indirectamente al proceso de formación de las islas.

Las *criollizaciones* realizadas por João Branco con el GTCCPM, a partir de textos dramáticos extranjeros son: *A Casa de Nha Bernarda* de Lorca, en 1997 y 2007; *Romeu e*

---

<sup>189</sup> La *criollización* es un componente muy importante de nuestro trabajo teatral, tal vez el más visible. El objetivo no era poner en escena a los clásicos teatrales en un contexto extraño a nuestra realidad, sino, muy al contrario, aprovecharse de esos textos impresionantes, adaptándolos a nuestra realidad, en piezas que en la mayoría de los casos son dichas en portugués y en criollo, a imagen y semejanza del medio mindelense.

<sup>190</sup> Ya ha sido posible ver y oír personajes creados por Shakespeare, Molière, Lorca, Victor Hugo, Oscar Wilde, Camus, Beckett o Eça de Queirós reinventados y colocados en vida en los escenarios de Cabo Verde. ¿Qué mayor magia puede haber?

<sup>191</sup> Estas marcas serán analizadas en el capítulo 5.

*Julieta* de Shakespeare, en 1998; *Médico à Força* de Molière, en 2000; *Auto d'Holanda*<sup>192</sup> a partir de Gil Vicente, en 2001 y dirigida por Francisco Cruz; *À Espera da Chuva* de Becket, en 2002; *Sapateira Prodigiosa* de Lorca, en 2003; *Rei Lear* de Shakespeare, en 2003; *Três Irmãs*<sup>193</sup> de Tchekhov, en 2004 dirigida por Joao Paulo Brito; *Auto da Compadecida*<sup>194</sup> de Ariano Suassuna, en 2005; *Os Amantes* a partir de *Quartet* de Heiner Muller, en 2010; *Ñaque -sobre piolhos e atores* de Sanches Sinisterra y *Bodas de Sangue* de Lorca, en 2011.

Incluimos *Auto d'Holanda* y *As Três Irmãs* porque, aunque no fueron dirigidas por Branco, son producciones llevadas a escena por el GTCCPM a partir de los presupuestos y teorizaciones de las *criollizaciones*.

#### 4.2.3. La *criollización* escénica como proceso colectivo

Las *criollizaciones* responden a un proceso de creación colectiva realizado durante los ensayos en el que la modificación y la actualización del texto son constantes hasta el día del estreno, lo que Susan Bassnett llama *cooperativa translation* (Bassnett, 1991:156); en un primer momento se realiza una traducción lingüística (cada actor/actriz traduce su texto y más tarde, se realiza una puesta en común entre todo el grupo) y después, generalmente, una adaptación desarrollada ya en la lengua meta, es decir, en criollo caboverdiano por el que el texto se va modificando con la inclusión de marcas socioculturales de la *caboverdianidad*.

Una vez seleccionado el texto que a ser objeto del proceso de *criollización*, normalmente como resultado más de la inspiración que de la razón, se pasa a la traducción lingüística, del idioma original, al portugués y del portugués al criollo<sup>195</sup>

<sup>192</sup> Esta adaptación a partir del *Auto da India* de Gil Vicente, fue dirigida por Francisco Cruz pero en colaboración, sobre todo, en lo que respecta a escenografía por Joao Branco.

<sup>193</sup> Al igual que en la nota anterior, hemos incluido la adaptación *As Três Irmãs* a pesar de haber sido dirigida por Paulo Brito.

<sup>194</sup> El *Auto da Compadecida* es una *criollización* sensiblemente más atenuada que el resto, no tanto por ser un texto brasileño y por lo tanto más cercano a Cabo Verde sino sobre todo, por proceder de un texto original nordestino, región que comparte muchas características socioculturales con Cabo Verde.

<sup>195</sup> En el caso de la *Sapateria Prodigiosa*, se hizo directamente del español al criollo.

(pudiendo contener intervenciones en portugués que normalmente serán utilizadas para la caracterización de personajes).

La traducción al criollo, lo que hemos optado por denominar como primera *micro-criollización*, hace que del texto surjan automáticamente determinados matices socioculturales que la misma lengua otorga. Si tenemos en cuenta las características del criollo caboverdiano como lengua oral y no oficial, queda claro que posee una mayor eficacia dramática que el portugués. Además, la traducción al criollo se nos presenta aún más reveladora por ser una lengua que ha carecido durante más de cinco siglos de escritura y que alberga una fuerza oral que en la puesta en escena se traduce en un privilegio para la oratoria. Afirma el propio Branco al hablar de la fuerza dramática del criollo:

*Nós como que crioulizamos as obras originais, para torná-las mais nossas; a utilização da língua crioula tem uma força incrível. Todos sabemos que o crioulo é a matriz da nossa cultura. Quando utilizamos o crioulo numa adaptação shakesperiana dá uma força cultural enorme que, se calhar, as manifestações folclóricas não dão, hoje em dia, em cima do palco* (Branco, 2005: 28).<sup>196</sup>

De este modo, el texto original inicia un proceso de re-actualización que sólo acabará el día del estreno y que, naturalmente, será un texto diferente del original, será un texto caboverdiano:

*As adaptações (...) interpretadas à luz da realidade destas ilhas e utilizando como instrumento o crioulo, nada perdem da sua graça e magia, mas pelo contrário como que ganham um fôlego renovado* (Almeida apud Branco 2003:13).<sup>197</sup>

La reescritura que supone la práctica escénica de la *criollización* manipula el texto original para que funcione de cierta manera en una sociedad determinada. La reescritura siempre distorsiona, por lo que nuestro objetivo será analizar el porqué y el cómo de esa distorsión en los textos lorquianos que, bajo el prisma de la *criollización*, analizamos.

---

<sup>196</sup> Nosotros como que criollizamos las obras originales para hacerlas más nuestras; el uso de la lengua criolla tiene una fuerza increíble. Todos sabemos que el criollo es la matriz de nuestra cultura. Cuando utilizamos el criollo en una adaptación shakesperiana da una enorme fuerza cultural que, a lo mejor, las manifestaciones folclóricas no dan, hoy en día, en cima del escenario.

<sup>197</sup> Las adaptaciones (...) interpretadas a la luz de la realidad de esta islas y utilizando como instrumento el criollo, no pierden nada de su gracia y magia, sino al contrario, como que ganan un aliento renovado.

Tras haber sido traducido por el director y por los actores/actrices, se introducen marcas socioculturales (temáticas recurrentes, personajes estereotipados, uso de varios criollos y/o del portugués, canciones, espacios, tiempos y el tono irónico tan característico del caboverdiano) que potencian aún más la *caboverdianidad* en la puesta en escena. Así pues, este segundo proceso de *micro-criollización* inscribe en el espectáculo marcas de identidad fácilmente reconocibles por el espectador como miembro de esa determinada comunidad sociocultural. Un ejemplo bastante claro y sobre el que más adelante volveremos, es la *criollización* *À Espera da Chuva*, a partir del original de Beckett, *Esperando a Godot*, en el que la temática de la sequía/lluvia, que apuntamos como marca de identidad de la cultura caboverdiana se coloca en un espacio/tempo diferente y concreto. En la *criollización*, J. Branco, a diferencia del original, coloca a los personajes en un lugar físico concreto: un campo de Cabo Verde; y en un tiempo concreto: el de la siembra.

En este sentido, J. Branco, para hacer teatro caboverdiano, no se ve obligado a rechazar lo externo, es decir, al *otro*, como sí lo ha hecho Frago<sup>198</sup>, si no que reivindica una abertura al mundo a través de los clásicos, dando primacía al encuentro de varias culturas a través del hecho teatral. En las *criollizaciones*, el uso del criollo caboverdiano es un medio para contextualizar y caracterizar acciones, espacios y personajes. El texto original es prácticamente un pretexto para abordar temáticas locales, y una vez transformado el texto y representado, pasa a ser algo diferente, pasa a ser producto artístico caboverdiano.

En el proceso de *criollización*, el registro escrito del texto dramático se pierde por esa misma naturaleza de adaptación colectiva (director/actores) orientada, únicamente, hacia la puesta en escena. De hecho, este ha sido uno de los problemas con los que nos hemos encontrado en el trabajo de campo, la ausencia de texto escrito, lo que constata, una vez más, que la *criollización* reivindica la finalidad escénica, en detrimento de la

---

<sup>198</sup> Recordemos de Francisco Frago es el representante del teatro que hasta los últimos dos años se ha hecho en Sotavento, en la isla de Santiago. Un teatro versado en la lucha política, en la defensa de la caboverdianidad, basada en una perspectiva más historicista y antropológica en la que se rescatan las tradiciones africanas que aún persisten en Cabo Verde, sobre todo, en esta isla.

literaria. Como traducción para el espectáculo, el público tendrá una gran influencia en el mismo proceso de adaptación. Dice Branco,

*Procura-se, essencialmente, em cada montagem criativa, alimentar o interesse constante numa perspectiva de um público atento, imaginativo e crítico. Para responder a esse desafio, temos que ser os mais atentos, os mais imaginativos e os mais ferozes críticos do nosso próprio trabalho. Temos que pensar que se por um lado o público não é um ser amorfo, inerte e estúpido, nós devemos manter essa capacidade fundamental para o teatro que é surpreender a cada momento, a cada instante, a cada segundo e estar à frente do público para que o público esteja sempre connosco (Branco, 2003: 243).<sup>199</sup>*

La *criollización* incide más en la recepción como re-actualización de valores de la cultura; una re-actualización que viene determinada por la incesante búsqueda de eficacia escénica, incluso si para ello, el texto original se modifica y se “deconstruye” lingüística y estilísticamente.

En conclusión, las *criollizaciones* son adaptaciones de los clásicos de la literatura dramática universal para la puesta en escena que a través de un proceso de asimilación, dan lugar a un nuevo texto en el que prima la identificación con el público a través del uso del criollo y referencias socioculturales de Cabo Verde. El autor (director, actores y actrices) se aleja del original en la medida en que prevalece la re-actualización de la propia cultura receptora sobre el escenario, revitalizando y rescribiendo su propia historia.

#### 4.2.4. En Busca del Mito Perdido

A diferencia de las dramaturgias llevadas a cabo durante el periodo inmediatamente después de la independencia<sup>200</sup>, en las que se abanderaba un teatro político en busca del mito africano; en Branco, el mito es otro, es Cabo Verde en cuanto nación cultural. De este modo, el teatro pasa a ser teatralidad, es decir, una

---

<sup>199</sup> Se pretende, esencialmente, en cada montaje creativo, alimentar el interés constante en una perspectiva de un público atento, imaginativo y crítico. Para responder a ese desafío tenemos que ser los más atentos, los más imaginativos y los más feroces críticos de nuestro trabajo. Tenemos que pensar que si, por un lado, el público no es un ser amorfo, inerte y estúpido, nosotros debemos mantener esa capacidad fundamental para el teatro que es sorprender en cada momento, en cada instante, en cada segundo y estar delante del público para que el público esté siempre con nosotros.

<sup>200</sup> Recordemos el trabajo escénico de Kwame Kondé en la isla de Santiago.

representación estética y artística que se realiza con el cuerpo a través de elementos que ponen de relieve un carácter ritual-artístico y que engloba mucho más que el texto: montaje, danza, máscara, mitos, tradiciones, innovaciones electrónicas, etc. El teatro se transforma en teatralidad dando paso a la inclusión de formas que antes no tenían cabida, como es el caso de la aparición del *Colá San Jon* en el montaje de la *Casa de Bernarda Alba* o el protagonismo de la música tradicional caboverdiana y los rituales de la boda en *Bodas de Sangre*, dos ejemplos que nos abren las puertas a aspectos e interpretaciones antropológicas.

Este cambio refleja una profunda transformación que radica en el carácter mismo del proceso y en la hibridez del hecho teatral, como elemento principal del discurso poscolonial pero sin dar primacía a la subversión del canon, como ocurre en otras comunidades descolonizadas. La teatralidad surge frente a la escritura tradicional aristotélica y realista, como una estructura híbrida que afecta más al significante que al significado. En este sentido, apuntan Gilbert y Tompkins:

*While western drama is based, to some extent, on the principles of Aristotelian mimesis, African drama is not. (...)Ritual tends to prefer presentational actions (showing, telling, dancing, drumming, singing, and other forms of communication that maintain some distance between performer and subject) over representational actions (imitation, impersonation, and other forms of mimesis that suggest the seamless unity of performer and subject) but often includes both. (Gilbert / Tompkins: 1996:56-57).*

Es en el camino entre la representación y la presentación donde los estudios culturales tratan dialécticamente el enfrentamiento entre centro y periferia. El local del saber (Bhabha); el rechazo a los estereotipos reduccionistas del juicio de valor (Said); el derecho a la diferencia (Derrida) y a la alteridad; las relaciones entre cultura y poder (Hall) son perspectivas de un mismo complejo problema: de cómo el espectáculo se consolida como una tierra en permanente definición.

Hablar tradicionalmente de teatro intercultural es hablar de Peter Brook, de Wole Soyinka, de Barba y de otros muchos representantes de este teatro que surge de la síntesis de tradiciones heterogéneas y de un intercambio cultural llevado a cabo en la práctica teatral. Y no podemos negar que palabras como heterogeneidad, transnacionalismo e interculturalidad nos remiten inevitablemente a Cabo Verde como contexto donde el *interculturalism and postmodernism intersect at the point of*

*ahistorical, acultural synthesis that can also be perceived to be neo-colonial.* (Gilbert / Tompkins: 1996:10)

La teoría poscolonial sitúa la discusión teórica sobre la base de experiencias varias, como migraciones, esclavitud, resistencia, diferencias y raza. A pesar de las múltiples y contradictorias definiciones existentes optamos por aquella que la define *como una actitud intelectual, social y cultural pluralista e internacionalista dialogante entre la periferia y el centro.* (Toro, 1997:28). Desarrollada, sobre todo, en la década del 80 del siglo pasado, trata la creación artística en los países que fueron colonizados, abordando diferentes aspectos de las sociedades y de sus identidades nacionales. Aunque el término poscolonial refiere a un tiempo cronológico, abarca también las prácticas discursivas contra-hegemónicas que consiguieron romper con la herencia del colonizador.

*Theatrical practices variously called multicultural, postcolonial, syncretic, intercultural, transcultural, and imperialistic comprise a contested cluster of related operations in need of theorizing* (Gilbert / Tompkins: 1996:4).

En esta perspectiva teorizadora, la dramaturgia caboverdiana, hoy en día, se puede relacionar con el *orientalism* de Said basado en la dicotomía entre occidente/oriente (como la “imagen” de oriente es una creación de occidente) y con el hibridismo de Hommi Bhabha, como característica principal de las sociedades colonizadas. Ambas perspectivas están estrechamente relacionadas con el hecho de cómo Europa y América son “re-creadas” utópicamente en Cabo Verde, consolidándose como un ideal que marca los movimientos migratorios, la economía, la política y la identidad nacional, resultado de los cinco siglos de colonialismo y de emigración.

La práctica escénica de las *criollizaciones* funciona a través de un proceso de re-escritura y de re-lectura que nos remite al hibridismo de Bhabha, al posestructuralismo de Derrida (deconstrucción) e incluso al psicoanálisis de Lacan. A través de ella se explica cómo el pasado colonial también se incluye en el presente, exigiendo un nuevo abordaje de las relaciones interculturales. La comunicación intercultural actúa, hoy en día, como el núcleo catalizador de la concepción de *performance* poscolonial y donde, innegablemente, entra en juego el papel de la identidad nacional y cultural del país o comunidad que fue/es subyugada. Los estudios interculturales describen la producción

artística asociada a más de una cultura, lo que nos remite directamente al concepto de transculturación<sup>201</sup>, concepto que no trata sólo de la adquisición de una cultura nueva o de pérdida la anterior (aculturación), sino de la mezcla y de la creación de nuevos conceptos, que podríamos llamar “neo-culturación”.

El interculturalismo, a diferencia del multiculturalismo donde las culturas o civilizaciones tienen el mismo valor, hace necesaria la apertura inherente a la cultura del *otro*, generando, de esta forma, un proceso de asimilación entre las culturas que cohabitan. Como ejemplo de ello en la práctica teatral, podemos recordar la adaptación de *Las Bacantes* de Eurípides por Soyinka al contexto de Nigeria o pensar en las *criollizaciones* de Joao Branco en Cabo Verde.

Hablar de interculturalidad en Cabo Verde es hablar de alteridad, de hibridismo, de asimilación y de dinamismo entre polaridades:

*Post-colonial studies are engaged in a two-part, often paradoxical project of chronicling similarities of experience while at the same time registering the formidable differences that mark each former colony.(...) A theory of post-colonialism that fails to recognise this distinction between “differences” will recreate the spurious hierarchies, misreadings, silencings, and ahistoricisms that are part of the imperial enterprise (Gilbert / Tompkins: 1996:3-4).*

Reconocer esos dos polos/diferencias de las que hablan Gilbert y Tompkins representa una forma de crítica cultural, un modo de despojar de las sociedades aquellos códigos de organización de la soberanía cultural y una intervención inherentemente dialéctica en la producción hegemónica de significado cultural.

Una reflexión crítica a la *criollización*, considerando la discusión teórica del poscolonialismo, nos lleva, sin duda, a hablar de alteridad, hibridismo y mestizaje, permitiendo que *el otro/ el europeo/el clásico occidental* entre en la realidad escénica caboverdiana. Sin embargo, en este mismo contexto interrelacional, la teoría poscolonial aplicada a Cabo Verde se complica en cuanto este *otro* también forma parte de la matriz cultural del caboverdiano. Así pues, la subversión del canon vigente en las dramaturgias poscoloniales no será tan evidente en Cabo Verde, como justificaremos más adelante. El

---

<sup>201</sup> Término acuñado por Fernando Ortiz, antropólogo cubano, en los años 40 para describir el hibridismo cultural en América latina

trabajo llevado a cabo por Branco es una propuesta escénica que surge desde una situación de “exilio” y que necesita expresar artísticamente el *yo caboverdiano* a través de elementos propios e incorporando otros de la cultura dominante que prevaleció durante siglos y que también forma parte de su génesis. Pero ¿cómo y por qué los incorpora?

Las prácticas teatrales poscoloniales pueden constituir un buen ejemplo para la teorización de instrumentos críticos con los que se construye el discurso de la nacionalidad cultural caboverdiana. En primer lugar, por tratarse de una nación de reciente creación, en los años 70; en segundo lugar, porque no se asienta sobre naciones precoloniales y en tercer lugar, por la idea de que la producción artística debe ser expresión nacional o vehículo de identidad.

En los estudios sobre el poscolonialismo, sobre todo en la tradición anglosajona, aún se discuten las bases sociopolíticas y estéticas. Algunos lo entienden como la situación que vivieron las sociedades que surgieron tras la implantación del sistema colonial, mientras que otros se refieren a las sociedades que comenzaron a “trabajar” en su existencia con la llegada de la independencia. En Cabo Verde, el poscolonialismo presupone una nueva visión de la sociedad que repercute sobre su propia condición de periferia, intentando adaptarse a nuevos espacios - léase Europa, África o Lusofonía. Los significantes de esos nuevos espacios conllevan a nuevas corporaciones y legitimidades socioculturales, así como a una adaptación de las tradiciones a las exigencias de un mundo cuyos mecanismos de regulación sobrepasan los límites de los sujetos de esa tradición. Se siente la necesidad de repensar la *caboverdianidad* que se encuentra en un constante proceso de emancipación y sobre todo, se hace imperioso revisar el modo en que las identidades aceptan las diferencias:

*Post-colonial reworkings of the European master historical narrative are not always concerned with constructions of history per se but with constructing the self in history. This process is both crucial and problematic for colonised peoples whose “historical” role has generally been that of history’s “other” (Gilbert/ Tompkins, 1996:109).*

Se prioriza la idea de reelaboración como creación del *yo* y no como reconstrucción/subversión de la historia nacional.

Así pues, el trabajo escénico de Joao Branco, en cuanto discurso intercultural, representa una reescritura y una reapropiación de la identidad(es) cultural(es) a través de estrategias que no apelan a la ruptura, sino que remiten a un proceso de remitologización. Además de esta característica común a muchos territorios africanos, otra marca importante del poscolonialismo tiene que ver con cómo el escritor, en este caso, el director, se posiciona ante la lengua portuguesa, es decir, en cómo se desarrolla el discurso transcultural y anticolonial a través del uso del criollo o de la lengua del imperio. Sin embargo, Branco no lo utiliza como método subversivo sino como herramienta de identificación y consecuente transformación cultural del espectador:

*While all counter-discourse is intertextual, not all intertextual is counter-discursive. By definition, counter-discourse actively works to destabilise the power structures of the originary text rather than simply to acknowledge its influence. Such discourse tends to target imposed canonical traditions rather than pre-existing master narratives which "belong" to the colonised culture (Gilbert / Tompkins: 1996:16).*

Un discurso posmoderno es un discurso de subversión, de aniquilación de la jerarquía del discurso canónico occidental como el que encontrábamos en las dramaturgias de Francisco Fragoso, marcadamente anticolonialista. En Branco, la adaptación de los clásicos universales no responde a un discurso anti-hegemónico, sino a un proceso de identificación sociocultural de ejecución transnacional y global que el festival Mindelact pone en marcha. A Branco, el canon eurocentrista le ayuda a dar primacía al sujeto local y nacional a través de las *criollizaciones* de Shakespeare, Lorca o Moliere.

*Put simply, canonical counter-discourse destabilises the power/ knowledge axis of imperialism. There are many counter-discursive possibilities even within one culture's encounter with the master narratives which have impacted upon its history. Whatever, the route taken, the subversion involved in these practices can free up a space for the colonial subject to renegotiate an identity that is not necessarily constituted by the authority of the coloniser's perspective of the past present, or future. The classical, Shakespearian, and Biblical worlds circumscribe European literatures but they cannot circumscribe post-colonial literatures in the same way. Canonical counter-discourse is one method by which colonised cultures can refuse the seamless contiguity between a classical past and a post-colonial present that the empire strives to preserve (Gilbert / Tompkins: 1996:50).*

Pero ¿serán los mismos motivos que llevan a Branco a *criollizar* un Shakespeare o un Moliere los que rigen la asimilación y la adaptación de Lorca en Cabo Verde? ¿Tendrán

una misma razón de ser dentro de un contexto transnacional y global como es el festival Mindelact, como espacio escénico que celebra la lusofonía?

Por definición, la lucha discursiva trabaja activamente para desestabilizar las estructuras de poder del texto original en lugar de reconocer simplemente su influencia. La producción de una obra poscolonial e intercultural es una continua reacción -que puede o no puede ser intervencionista- a una escritura original. Así, la lucha contra el discurso es siempre posible en la puesta en escena de un texto canónico. Entre las muchas reelaboraciones poscoloniales de textos clásicos, las obras de Shakespeare ocupan un lugar destacado como subversión del discurso occidental. A lo que Branco no consiguió escapar con la *criollización* de *El Rey Lear*<sup>202</sup>.

Sin embargo, en las otras *criollizaciones* no se observa un propósito de “deconstrucción” del eje imperialista, sino una “construcción” del yo, al que se le otorga un prestigio del que antes no podía disfrutar. Como hemos visto, una de las marcas del transnacionalismo caboverdiano es su hibridismo, resultado de una situación de simbiosis cultural y de una relación dialéctica entre matrices civilizacionales diferentes. De este modo, hablar de teatro intercultural en Cabo Verde es hablar de teatro antropológico, según lo acuñó Eugenio Barba, en el que cada elemento (texto, gestos, actores, director, escenografía, etc.) se inscribe en la puesta en escena en su máxima significación cultural.

A partir de la ruptura con el análisis semiológico, como consecuencia directa del cambio de paradigmas de la posmodernidad, el método antropológico es la única herramienta que nos puede servir para aprehender un objeto teatral que surge de la coyuntura poscolonial e intercultural.

*El teatro poscolonial coge los elementos de su propia cultura con o sin la mezcla de la colonización y los utiliza desde la perspectiva autóctona que contiene una mezcla de lenguajes, dramaturgias y representaciones. Hay, además y si se quiere llamarlo así, un teatro del Cuarto Mundo que es el que surge de contextos culturales aún pre-coloniales y minoritarios en relación a sus colonizadores, como serían los ejemplos de los maoríes en Nueva Zelanda, los aborígenes australianos o los indios de Canadá o de los EEUU (Walcott, 2002:179).*

---

<sup>202</sup> Pues, a pesar de haberse traducido al criollo, la aparición de un rey es algo que marca una distancia histórica y crítica con el público, ya que no existe una completa identificación.

El problema surge cuando al revisar la formación de la sociedad caboverdiana, verificamos que es una realidad que no puede ser comparada, *stricto sensu*, con otros territorios colonizados, como Australia, Nueva Zelanda, Nigeria o incluso otras excolonias portuguesas como Brasil o Angola, debido a la ausencia de población nativa antes de la llegada de los portugueses. Así pues, las dramaturgias de Branco tendrían similitudes con el contexto antillano sobre el que Gilbert y Tompkins apuntan:

*The Caribbean region is a special case, comprised of islands/territories which have been at once both settler and occupation colonies. After imperial campaigns largely annihilated indigenous inhabitants of the area, the European colonists repopulated many islands with slave and indentured labour from Africa, India, and other places. Most of these colonies were then governed from afar until the latter half of the twentieth century, setting up different relationships than with other settler societies. We use the term "West Indies" to indicate the English-speaking (ex)colonies of the area, while "Caribbean" refers to the wider cultural/geographical region (Gilbert/Tompkins, 1996:14).*

Al igual que la realidad antillana, Cabo Verde fue abandonado durante largos periodos de su historia por parte de las autoridades coloniales portuguesas. El caboverdiano, como el caribeño, ha estado sometido a procesos de intercambio cultural desde sus orígenes, por lo que no trata de recuperar rasgos culturales del *yo* precolonial, sino de recuperar y delimitar las características inherentes a la *caboverdianidad*, integrando tanto el origen portugués como el africano. Sin entender esto, cabe la posibilidad de concebir erróneamente el proceso de creación de las *criollizaciones* pues, a pesar de haber existido efectivamente un colonialismo, la identidad caboverdiana no puede prescindir del colonizador, del *otro*, ya que forma parte de la matriz cultural del archipiélago. De este modo, el trabajo de Branco camina hacia la comunión consigo mismo, hacia la propia comunidad basada en el hibridismo y el mestizaje que se actualiza en cada representación, y donde los valores identitarios caboverdianos se rescriben constantemente sobre el escenario.

Debido a sus condiciones históricas, resultantes de estar "atrapado" entre dos mundos, el africano y el europeo, se creó una identidad *in-between* (Bhabha: 1994) que se refleja y actualiza en este tipo de *praxis* teatral. Sin embargo, debemos atender a un nuevo factor que surge en nuestro análisis. Como hemos visto, las *criollizaciones* tienen lugar en Mindelo (Sao Vicente), históricamente más cosmopolita, europeísta y receptiva a la influencia externa. Así pues, el tipo de *caboverdianidad* que se actualiza en las

*criollizaciones* tendrá también que ser analizada a la luz de este factor histórico que se aleja de África y se acerca a Europa. Pues, si por un lado, el contexto poscolonial genera un nacionalismo subversivo, por otro, tiene un alto contenido de ideal y utopía, sin duda, como herencia del maltrato colonial portugués. La identidad mindelense se construye en la medida en que la práctica teatral satisface a la colectividad y donde se lleva a cabo un intercambio de culturas entre individuos o grupos sin obedecer a fronteras nacionales. Un intercambio que se asume a partir de la práctica intercultural.

Reconocemos, así, que la puesta en escena de las *criollizaciones* excede la mera concretización del texto dramático, y aboga por el modelo intercultural, en detrimento del modelo actancial e intertextual. En este sentido, el trabajo de Branco constituye una aproximación sociológica y antropológica a la práctica performativa, fortaleciendo así la convicción de la importancia de los modelos no occidentales y desplazando el monopolio del modelo semiológico clásico. Las *criollizaciones* exceden la idea de transmisión de significados y el ámbito de lo estrictamente semiológico, integrándose en el ámbito de lo social a fin de resaltar el carácter híbrido de la sociedad caboverdiana y su complejidad actancial y estética.

Al hablar de *criollizaciones*, como práctica intercultural, se corre el riesgo de estereotipar convenciones o caer en el exotismo. Ahora bien, si el *otro* es la excusa para vernos a nosotros mismos, la cuestión de la aceptabilidad o no, deja de ser un problema, tal y como ocurre en el proceso de *criollización*.

No hay duda que este proceso nos remite a un territorio ambiguo que no se identifica con el teatro tradicional ni con el teatro vanguardista, sino como un teatro experimental o de gueto. Sin duda, está relacionado con el descubrimiento, tras el sometimiento y la pérdida, de una nueva relación entre diferentes lenguas; entre el hombre y la sociedad; entre razas; y entre un microcosmos y un macrocosmos (Brook, 1991: 70-73).

No podemos negar que, sean cuales sean las formas o estrategias de interacción cultural (intracultural, transcultural, ultracultural, precultural, poscultural, metacultural o

multicultural<sup>203</sup>) el intercambio siempre implica una teoría y una ética de la alteridad: aquello que no soy *tú*, en lo que me reconozco y en lo que me desconozco.

Las *criollizaciones* no se quedan al margen de la teorización del teatro poscolonial e intercultural, no tanto por el proceso de creación, que también lo relacionan con estos postulados, sino por las marcas culturales que transmiten y la idiosincrasia del público que las recibe, pues, Cabo Verde, no siendo, por norma, hoy en día multinacional o multiétnico, su propia identidad y en consecuencia, su cosmovisión, ha sido construida desde su origen a partir de dos mundos (Europa/África), dos lenguas (portugués/criollo) y dos razas (blanca/negra).

El proceso de creación intercultural que se desprende al trasladar un texto occidental al contexto del archipiélago caboverdiano y ponerlo en escena con actores caboverdianos hace que el texto adquiera una nueva significación. El cuerpo del actor es el principal símbolo de la puesta en escena ya que se diferencia de otros por su capacidad de ofrecer un conjunto de significados múltiples, como veremos en las criollizaciones

---

<sup>203</sup> Algunos conceptos necesarios a partir de Pavis (1996). *The Intercultural Performance Reader*: 5-10. Intercultural: No designa una simple acumulación de artistas o nacionalidades diferentes en, por ejemplo, un festival. El concepto de teatro intercultural es irreversible en la concepción del mundo como áreas culturales y no nacionales. Intracultural: Rescata las tradiciones nacionales olvidadas o recaladas para situarse mejor en relación a las influencia externas y profundizar en los orígenes y en las transformaciones de su propia cultural. Lo intracultural busca la particularidad de la tradición y de este modo salir del aislamiento y tender hacia una homogeneización de culturas, hacia un transculturalismo. Transcultural: trasciende las culturas particulares en beneficio de un universalismo de la condición humana. A los directores artísticos transculturales sólo les interesa las particularidades y las tradiciones para extraer lo que tienen en común o lo que se adscribe a una cultura determinada. Un ejemplo de ello es el trabajo de Brook y su búsqueda de un lenguaje universal en el teatro que trascienda nacionalidades y vaya al encuentro de la esencia humana. Ultracultural: Refiere a la búsqueda, casi siempre mítica, de los orígenes perdidos del teatro. El regreso a las fuentes y a lo primitivo, como postulaba Artaud. Remonta a la idea de rito y ceremonia que remiten a un substrato humano al margen de las determinaciones culturales. Sería ejemplo de ello, *Orghast* de Brook en 1970 (músicas a partir de lenguas antiguas buscando un lenguaje universal sensorial). Precultural: Estaría relacionado con el teatro ultracultural pero sin preguntarse por el origen de las tradiciones sino defendiendo ese substrato común de mímica, música y danza. Poscultural: Abarcaría todo tipo de abordaje que revitaliza prácticas culturales sin jerarquizarlas. Poscultural es toda forma en la que no es posible localizar el funcionamiento interno y la jerarquía de los componentes, sea porque ya no existe un sujeto unificante, sea porque la actitud posmoderna declara la no diferenciación y la intercambiabilidad de los elementos. Metacultural: Sería el poscultural que por su naturaleza y su estrategia no viene “después” sino “encima” en relación a otros datos culturales. A partir del momento en que un director de escena o un actor propone un comenario sobre formas extranjeras a su tradición y lo inscribe en la producción escénica, se sitúa en el plano metacultural. Multicultural: El teatro multicultural, en sentido estricto, crea formas híbridas, se apropia de las interferencias entre diversos grupos étnicos o lingüísticos en sociedades multiculturales como Australia o Canadá o multinacionales donde es posible asistir a espectáculos utilizando varias lenguas y dirigidos a un público bi o multicultural.

lorquianas. El cuerpo representa tanto a través de su apariencia como a través de sus acciones. Categorías como raza, género, la mímica y/o del movimiento también pueden expresar lugar o narración. El cuerpo del actor interactúa con todos los significantes (música, vestuario, escenografía, etc.) y con el público, por lo que no es de extrañar que sea uno de los elementos más importantes en el contexto escénico que ahora analizamos. El cuerpo también ayuda a unificar la comunidad, a re-actualizarla en cuanto comunidad cultural.

Por otro lado, una de las características más representativas de las *criollizaciones* es la presencia, cuanto menos “tensa”, de las dos lenguas: la lengua nacional y la lengua del colonizador. El uso del criollo caboverdiano, desde la independencia del país en 1975, representa una prioridad lingüística que va al encuentro con la identidad nacional. En Cabo Verde, el uso del criollo dinamiza la identidad cultural de la comunidad y actualiza los valores socioculturales de los participantes.

La práctica teatral, en el sentido general del inglés *performance*, considerado desde el punto de vista de su inscripción de culturas, nos lleva a considerar el trabajo de Branco desde una perspectiva antropológica. Tal contexto comprende no sólo el origen, la preparación del espectáculo, las reacciones del público, sino también el conjunto de prácticas socioculturales que sustentan el espectáculo donde la identidad cultural se expresa igualmente en la técnica corporal; en el ritmo; en la manera de pensar o de narrar y en la marcas de identidad cultural: lengua, temáticas, tiempos y espacios.

Es difícil entender la identidad que las *criollizaciones* actualizan sin emitir una hipótesis sobre el intercambio cultural, entendido este como transferencia entre la cultura de origen y la cultura receptora. Siguiendo la tipología de Kirsten Hastrup (Hastrup, 1995: 184), existen cuatro casos de intercambio cultural: las llamadas islas culturales, el pluralismo cultural, el sincretismo cultural y el multiculturalismo, que pueden ser aplicados a esta práctica teatral. De estos cuatro, las *criollizaciones* responderían al modelo de sincretismo cultural. El sincretismo cultural implica una mezcla de fuentes y tradiciones. Ejemplo de ello lo tendríamos en la puesta en escena de Derek Walcott, que al igual que en *criollizaciones* la consecuencia del contacto entre culturas

diferentes en un enclave atlántico obliga a reinventar nuevos esquemas culturales permitiendo la convivencia entre las dos. Dicen a este respecto Gilbert y Tompkins:

*Many Caribbean plays show evidence of such polymusicality, which can function as a celebration of the region's culture and / or as part of an overall strategy to appropriate and indigenise imperial forms of theatre. A case in point is Walcott's The Joker of Seville, which uses calypso, gospel, blues, and parang music in its counter-discursive reworking of the Don Juan myth (Gilbert/Tompkins, 1996:197).*

La mezcla de diferentes tradiciones musicales por la que opta Walcott en su adaptación de *El Burlador de Sevilla*, la encontramos también en las *criollizaciones* de *La Casa de Bernarda Alba* y *Bodas de Sangre* al introducir manifestaciones culturales y musicales autóctonas como los tambores del *Colá San Jon*, *Coladeras* y *Mornas*. En un primer momento, tenemos que tener en cuenta la acumulación de técnicas y materiales propuestos por Branco y por los actores del GTCCPM, pues la aportación occidental del director se suma al repertorio de los actores caboverdianos. En los espectáculos del *Theatrum Mundi* de Barba, que siguen el modelo de multiculturalismo, según la tipología de Kirsten Hastrup, encontramos un cierto modelo federal en el que cada tradición conserva una cierta autonomía, las diferentes influencias se yuxtaponen y se relacionan a través de .por ejemplo, un *leitmotiv* musical. En cambio, en las *criollizaciones*, esta fusión es mucho más “violenta” ya que llega a ser difícil muchas veces separar una tradición cultural de otra ya que la identidad cultural caboverdiana actualizada en escena se basa, por sí misma, en el sincretismo y en el interculturalismo. El problema se plantea en la medida en que las manifestaciones culturales autóctonas entroncan con la matriz cultural caboverdiana, lo que no nos impide, obviamente, clasificar el *Colá San Jon* que aparece en la *criollización* de Lorca, como tradición cultural caboverdiana por más que la festividad cristiana de San Juan esté en su origen.

Así pues, el análisis antropológico de las *criollizaciones* debe ser constantemente actualizado por su complejidad cultural, lo que nos conduce a buscar una metodología que sea capaz de adaptar la semiología occidental a las tradiciones no occidentales y a las creaciones interculturales. En el pasado siglo XX, y de forma más pronunciada en esta primera década del XXI, asistimos a un cada vez mayor intercambio cultural como consecuencia de las migraciones y de la globalización, lo que nos obliga a desconfiar de nuestra visión eurocentrista. El análisis antropológico, como sucesor del semiológico,

sería la única respuesta a este cambio de paradigmas, porque este análisis nos ayuda a abordar un espectáculo que necesariamente pone varias culturas diferentes en diálogo.

Por otro lado, nos sirve también para analizar nuestras propias culturas, todas ellas también constantemente re-actualizadas a través del contacto con el *otro*. En este sentido, la perspectiva antropológica sustenta el análisis de la *criollizaciones* en cuanto respuesta cultural de un país que desde su origen es sincrético e intercultural. Un abordaje plural que ayuda a aprehender la complicada red de intercambios culturales en el seno de la práctica teatral caboverdiana. El espectáculo se vuelve narración, el elemento sociocultural se inscribe en el texto y el texto se destina únicamente a la puesta en escena donde la capacidad performativa del “hacer” se sublima. El trabajo de Branco en las *criollizaciones* crea un discurso que actúa como motor dinamizador de la identidad cultural en cuanto nación poscolonial e inscribe, en cada puesta en escena, la fuerza dramática de la palabra, del silencio, de la música, de la lengua criolla y del cuerpo.

### 4.3. El poder de la globalización en las *criollizaciones*

Las *criollizaciones* responden a una perspectiva social de significados, en cuanto semiótica que atiende cuestiones ideológicas, es decir, a la forma en que los signos se constituyen a partir de un contexto socioeconómico y cultural. Teniendo en cuenta el pasado colonial de Cabo Verde<sup>204</sup>, diferente a la mayoría de los países africanos francófonos o de la Commonwealth, ¿no sería más “subversivo” llevar a cabo una adaptación de Gil Vicente, de Garret o de Eça de Queirós, siendo este el repertorio presentado y enseñado en las ex-colonias portuguesas? ¿Tendrán un mismo sentido Shakespeare y Lorca en un contexto transnacional como es Cabo Verde, o existirán diferentes significaciones que cada *criollización* actualiza? Para responder a estas cuestiones, debemos atender a conceptos como lusofonía, transnacionalismo y globalización.

Las *criollizaciones* cobran vida dentro de un contexto determinado: el festival Mindelact que celebra el intercambio teatral entre los países de lengua oficial portuguesa. El hecho de celebrarse en Mindelo traducirá innegablemente en las *criollizaciones* significaciones específicas de la *caboverdianidad* que es asumida por los habitantes de esa isla, como público receptor mayoritario.

El mundo global en el que vivimos hace que la identidad haya adquirido una mayor relevancia de la que hasta ahora había tenido, alcanzando recientemente una gran resonancia, dentro y fuera del mundo académico. Este concepto ofrece mucho más que una manera obvia y de sentido común de hablar sobre la individualidad, comunidad y solidaridad, proporcionando un modo para entender la interacción entre las experiencias subjetivas. La reciente popularidad de la identidad como dispositivo interpretativo es también el resultado de la pluralidad excepcional de significados que se desprenden del concepto. Compartir una identidad es estar vinculado con el resto a partir de aspectos fundamentales: nacional, racial, étnico, regional y local, lo que nos devuelve una idea siempre limitada y particular que circunscribe las fronteras de nuestra vida social y ayuda a delimitar y a dar sentido al mundo. La identidad nos ayuda a comprender la formación

---

<sup>204</sup> Cabo Verde forma parte también de la francofonía.

de ese peligroso pronombre: nosotros y a tomar en cuenta los patrones de inclusión y exclusión que ella crea sin querer. Esta situación aún se vuelve más complicada, una vez que la identidad es reconocida como un problema en sí mismo, como es el caso de Cabo Verde: ex-colonia portuguesa, con una identidad que se mueve entre África y Europa, asumida por una población mestiza y cuya lengua materna todavía se ve subyugada a la portuguesa en muchos ámbitos de la vivencia social, económica y política.

No debemos obviar que la relación entre la identidad y la diferencia o si se quiere, entre la similitud y la alteridad es una operación intrínsecamente política. Cuando las colectividades políticas reflexionan sobre lo que hace posible la conexión entre estos conceptos binarios, la identidad se torna un concepto de poder y autoridad por el que un grupo determinado busca realizarse de un forma política, sea el grupo una nación, un estado, un movimiento, una clase o la combinación de todas ellas.

Así pues, la gran variedad de ideas aglutinadas en el concepto de identidad y la vasta extensión de asuntos a lo que puede referir fomentan las conexiones analíticas entre temas y perspectivas que no son convencionalmente asociados a la idea de identidad. Se pueden establecer conexiones entre preocupaciones políticas, culturales, psicológicas y psicoanalistas pero necesitamos para ello observar cómo se construyen los lazos emocionales y afectivos que están en la base de la similitud racial y étnica, y cómo estos se tornan actividades sociales estandarizadas y dotadas de trazos culturales elaborados.

La cuestión que se desprende de esta reflexión sería saber cómo estos lazos motivan a las personas en términos de interconexión social en el que la individualidad está abandonada o disuelta en un todo llamado nación, pueblo, raza, grupo étnico o en nuestro caso, en la *caboverdianidad*<sup>205</sup>. La identidad, hoy en día, representa una especie de ancla en medio del proceso de globalización y recuperarla o afianzarla puede proporcionar

---

<sup>205</sup> Recordemos que el término que surgió en los años 30 del siglo XX con el movimiento literario *Claridade* para alejarse del concepto de Negritud que operaba en África continental. La idea de la *caboverdianidad* se vinculaba a la insularidad de Cabo Verde así como a la condición de ser “europeos”, idea que la dictadura portuguesa les vendió a partir de parámetros de color de piel y derecho al voto. Sólo en los años 60 y con la lucha por la independencia, Cabo Verde compartiría un sentimineto más pan-africano con el resto del continente, qué mas tarde se iría a revelar también como un fracaso social y político.

un medio de mantenerse lejos de este proceso histórico aunque muchas veces también se sirva de ella.

Las relaciones transculturales nos alertan no sólo de las complicaciones sincréticas de la lengua, de la cultura y de la vida cotidiana -sobre todo en las tierras del sur donde se practicó la esclavitud, sino también nos avisan de las metamorfosis de la identidad individual que desafiaba la pureza del imperio. Por otro lado, las teorías sobre el proceso de *criollización* cultural, muchas veces, caen en el mismo error al hablar de mezcla de dos culturas, adoptando el enfoque lingüístico y comparando el mestizaje cultural con el proceso de criollización de lenguas. Las teorías de transculturación y mestizaje implican multiplicidad de influencias en los procesos de dinámica cultural aunque casi siempre se postulan a través de conceptos binarios: indígena/extranjero, dominado/dominador o periferia/centro. La compleja historia de Cabo Verde hace que sea casi incompatible con este lenguaje reduccionista. Un claro y paradójico ejemplo lo encontramos en la palabra *crioulo* que, en Cabo Verde, traduce una polisemia que no puede quedar reducida al binarismo de indígena/ extranjero, blanco/negro o colonizador/colonizado. El término *crioulo*, en primer lugar, designa cultura, folclore, costumbres, gastronomía, etc. que los caboverdianos dentro y fuera del país identifican como patrones culturales (Lobban, 1995). Por otro lado, el caboverdiano se sirve de esta palabra para articular su identidad como *crioulo* (caboverdiano) /*crioula* (caboverdiana). Y por último, también refiere al origen étnico como sinónimo de mestizo que se expresa en lengua nacional. Los múltiples significados de este término justifican el desafío al binarismo anteriormente expuesto y evidencian que la identidad cultural caboverdiana es una fuente constante de tensión para aquellos que buscan identificar los orígenes portugueses, las influencias africanas o los aspectos inherentemente caboverdianos. En este sentido, apunta el antropólogo Mesquitela Lima :

*Há aqui a maneira oportuna mas às vezes também importuna fazendo com que o cidadão se desmarque de forma positiva e ativa em descobrir a sua identidade. Por exemplo: o que é o portuguesismo? O inglesismo? Identificações! Assim também observamos nesta caboverdianidade já na forma como o cabo-verdiano se expressa e fala o seu crioulo. Está estruturada, é o empreito que lá está e funciona. Portanto, eu penso que neste momento a Caboverdianidade não se discute. Temos é que contar com*

*ela. E será surpreendente para aqueles que nos começam a descobrir* (Mesquitela Lima en *Artiletra*, 2007: 9).<sup>206</sup>

Efectivamente, y a pesar de la evidente simbiosis cultural portuguesa y africana, en nuestra investigación “contamos” con esa *caboverdianidad*, como subraya Mesquitela Lima, cuestionándola y analizándola a través de las *criollizaciones* de João Branco. En este sentido, nuestro objeto de estudio es un proyecto escénico que focaliza la interacción identitaria en base a los presupuestos asumidos por la comunidad/público como *caboverdianidad* y como tal continuada y celebrada en el encuentro teatral. Responde, así, a un complejo sistema de significantes y significados que nos conducen a una perspectiva artística y teatral dirigido, conscientemente o no, hacia una determinada identidad caboverdiana marcada históricamente por el europeísmo y occidentalismo.

Sin embargo, no cabe duda de que la práctica teatral de las *criollizaciones* suponen un encuentro de interacción en la que prevalecen dos aspectos: la valoración cultural, privilegiando la representación de los clásicos universales en lengua nacional y, al mismo tiempo, un énfasis en la re-actualización de la identidad asumida por toda la comunidad, a través del espectáculo y en dos contextos transnacionales como es, por un lado, Cabo Verde y por otro, el festival Mindelact, como espacio que celebra el intercambio teatral lusófono y coloca al caboverdiano en diálogo consigo mismo y con el *otro*.

Sin embargo, hablar de traducción teatral conlleva siempre una dificultad no sólo a nivel textual, sino también en la medida en que representa un encuentro de culturas, siendo este el problema con el que nos hemos encontrado al aproximar el teatro español y el teatro caboverdiano. Siendo ambas realidades culturales diferentes y distantes, esa comparación entre *tú* y *yo* es, al fin y al cabo, la que permite en primer lugar, la traducción teatral; y en segundo, la actualización y evolución de las identidades culturales (Bhabha, 1994). Así pues, Branco, al hacer sus propias elecciones, traduce su propia

---

<sup>206</sup> Aquí se presenta una forma oportuna. pero a veces inoportuna, de hacer que el ciudadano se desmarque de manera positiva y altiva para descubrir su identidad. Por ejemplo, ¿qué es el portuguesismo? ¿el inglesismo? !Indetificaciones! Así también observamos esta caboverdianidad ya en la forma como el caboverdiano se expresa y habla su criollo. Está estructurada, es el contrato que ahí está y funciona. Por lo tanto, pienso que en este momento la caboverdianidad no se discute. Tenemos que contar con ella. Y será sorprendente para aquellos que nos empiezan a descubrir.

capacidad de difundir el texto con una determinada corporalidad, yendo al encuentro de la teoría de la recepción de Pavis.

No cabe duda de que el diálogo intercultural está hoy en día connotado positivamente, sobre todo por el “choque”, la asimilación de nuevos conceptos e ideas y la consecuente transformación del universo que protagoniza. Lo mismo ocurre en el intercambio que se produce en el festival Mindelact, donde el ambiente entusiástico de intercambio impregna la voluntad de todos los que allí asisten procedentes de varios países. Tanto Cabo Verde como el festival son contextos transnacionales.

El transnacionalismo es un proceso por el que los migrantes sostienen relaciones sociales que vinculan la sociedad de llegada a la de origen, traspasando los límites geográficos culturales y políticos. Recordemos que esta idea de intercambio representa la médula espinal de la formación y de la actual sociedad caboverdiana como comunidad transnacional desde prácticamente el siglo XV, moldeando y re-actualizando el *ethos* del caboverdiano a partir de intercambios culturales, materiales y emocionales. Los estudios más recientes sobre transnacionalismo, definen el concepto como un proceso por el que los emigrantes construyen campos sociales que relacionan su país de origen al país de llegada (Glik Schiller, 1995:2). Sin embargo, no se ha analizado en profundidad el contexto de aquellos que se quedan en el país de origen y que también viven esa transnacionalidad en un universo social que enfatiza constantemente las relaciones que atraviesan las fronteras de su país. Es en este universo de los que se quedan, donde tiene lugar el proceso de creación y recepción de las “criollizaciones” de Branco.

Para entender el por qué de las *criollizaciones* debemos ir más allá de la idea de un clásico transportado a un contexto africano puesto que existen una serie de matices que debemos tener presentes, sobre todo, en cuanto sistemas simbólicos que significan y transforman.

Cabo Verde, como hemos visto, responde a la idea de nación transnacional donde la emigración no es simplemente un fenómeno social y económico, sino un componente cultural. Como nación surgida del poscolonialismo, no es extraño que la relación con la metrópoli y su cultura sea utópica y tensa al mismo tiempo. A diferencia del mundo global

de la francofonía o de la Commonwealth, los países de lengua oficial portuguesa (CPLP<sup>207</sup>) no han tenido un papel de destaque en el panorama internacional y esto, obviamente, que se debe a una mala gestión por parte de las autoridades. En los últimos años, la Lusofonía, como telón de fondo de una globalización que incluye a todos los países de lengua oficial portuguesa, se viene conmemorando a través de iniciativas culturales, como es el caso del festival Mindelact. En este sentido, el festival pretendía, al menos en los estatutos originales, constituir esa nación transnacional a través del teatro. Esta idea mercantilista de la cultura lusófona nos aproxima al concepto de *minor transnationalism* de Francoise Lionnet y de Shu-mei Shih (2005:132) en el que se pretende un intercambio cultural entre los estados-naciones periféricos y que normalmente coincide con una posición poscolonial donde el centro, en este caso, Portugal y su lengua oficial reivindican una condición globalizada. En esta perspectiva, algunos estudiosos han querido ver el festival Mindelact como una africanización o indigenización de festivales portugueses como puede ser el FITEI<sup>208</sup>. Sin embargo, debemos defender que, desde hace relativamente pocos años, compañías españolas, italianas o belgas han participado en el Mindelact, rompiendo con esta idea fundacional. La globalización de la lusofonía en el contexto del festival Mindelact, el patrocinio del Instituto Camoes portugués y la colaboración de la asociación portuguesa, Cena Lusófona, centrada en el intercambio teatral en lengua portuguesa, irá a tener consecuencias en las producciones que en él se presentan anualmente durante el mes de septiembre.

Partiendo de esta premisa, podríamos lanzar una hipótesis acerca de una cierta finalidad “mercantilista”, ya que los montajes van a realizarse ante cientos de espectadores de otras islas, e incluso de otros países lusófonos. En este sentido, Branco recurriría a las autoridades clásicas de un Shakespeare, Moliere o Brecht como “marcas” de éxito asegurado y que sin duda confirman su estatus canónico y perpetúan su identidad. Pero aquí nos surge una duda: siendo efectivamente usados como reclamo de taquilla, ¿por qué adaptarlas, por qué en criollo como lengua nacional que sólo lo

<sup>207</sup> Comunidad de Países de Lengua Oficial Portuguesa: Portugal, Angola, Mozambique, Sao Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Brasil y Timor Leste.

<sup>208</sup> Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica de Oporto.

entiende el público caboverdiano, y que no entra en los cánones de la lusofonía? Sabiendo, *a priori*, que la asociación y el festival no tienen fines lucrativos, de hecho, ninguno de los participantes en los espectáculos son retribuidos económicamente, deberíamos cuestionar si realmente las criollizaciones de textos occidentales responderían no tanto al contexto específico de un festival y sí a un teatro intercultural en un territorio poscolonial y que además es liderado por un portugués *criollizado*, como el propio Branco se define. Las respuestas son varias y frágiles, en un ámbito como es el teatral donde muchas veces es difícil separar ideología de intercambio cultural.

Verificamos, pues, que ambas perspectivas están presentes en el objetivo de la *criollización*: por un lado, la globalización cultural del festival que conmemora la lusofonía y por otro lado, la subversión implícita del clásico europeo en lengua nacional y en un contexto periférico. A pesar de que las dos directrices organicen el discurso estético de las *criollizaciones*, existe una intención suprasegmental que corona todas las producciones: el uso del texto universal como vehículo de intercambio, transformación y reformulación de la identidad cultural nacional.

Este proceso nos remite, sin duda, a las transformaciones identitarias acaecidas a partir del fenómeno migratorio caboverdiano como elemento social y cultural que a lo largo de los siglos ha ido transformando y celebrando la *caboverdianidad* dentro y fuera de las fronteras físicas de Cabo Verde. La representación ideal del *otro*, como consecuencia de la emigración y de la inmigración (quienes regresan, cuentan y traen objetos del universo del *otro*), ha ido moldando y dando forma a la idiosincrasia del caboverdiano.

En las *criollizaciones*, el uso de un marco canónico extranjero, universal y atemporal ayuda a reformular y a transformar el *yo*. Una utilidad que consagra el mismo poder “transformador” que tenían las cartas, las historias de *torna-viagem* o si se quiere más actual, las redes sociales por las que el *yo* y el *tú* entran en diálogo y en mutuo intercambio en Cabo Verde.

Este fenómeno sólo puede ser entendido en un país donde la emigración acaba por ayudar a preservar patrones de organización tradicional frente a la siempre creciente

movilidad (Souza Lobo, 2006: 74). La estructura social de Cabo Verde tiene una característica peculiar por la que los miembros son “expelidos” hacia fuera del sistema social. Un fenómeno provocado por ser una sociedad de *diáspora* desde la época de la esclavitud hasta la actualidad.

Como señala Trajano Filho (Trajano Filho, 2003: 157), el término *criollización*, dentro de los parámetros antropológicos pero perfectamente extrapolables al concepto dramaturgico, se debe entender como una dinámica social en la que se mezcla, chocan e interpenetran fuerzas, procesos, valores y símbolos provenientes de las dos civilizaciones que están en la base de la identidad caboverdiana, la africana y la europea, originando un tercera entidad que históricamente se ha asumido acercándose más o menos a una vertiente o a otra. Una sociedad que se mueve entre dos modelos de competición: uno, el africano, que actúa en la base organizativa de la vida familiar y social; y el otro, el europeo, actúa en un nivel de utopía o ideal.

Esta idea de choque de la que habla Trajano Filho requiere un tiempo de asimilación y aceptación, como es obvio. En este sentido, no sorprende que en el ámbito teatral, haya algunos detractores que rechazan las *criollizaciones*, alegando una tendencia extranjerizante del teatro caboverdiano. Esta dualidad civilizatoria crea tensiones y una permanente idea de “desorganización”. Algunos de estos críticos, directores y dramaturgos, postulan que son simples adaptaciones de textos extranjeros y nada tienen que ver con un teatro nacional caboverdiano.

Sin embargo, a partir de nuestra etnografía, observamos que África también está presente en las “criollizaciones” en cuanto proyecto que se reestructura a partir de determinadas marcas identitarias que significan en escena. Tanto los que las critican de “europeizantes”, como los que ven en ellas un “pasaporte” para estar más “idealmente” cerca del *otro*, acabarán por equivocarse dado que la *caboverdianidad* que se significa integra por sí misma rasgos identitarios procedentes de las dos vertientes.

En realidad, existe un ideal de Europa que se anhela pero que no se resuelve en la práctica porque, por debajo de esta idea utópica de seguir patrones europeos, operan significantes de alto contenido africano: la poligamia masculina asumida por la

colectividad; la creación de familia a partir de intercambio de afecto y ayuda material, más que por conyugalidad o consanguinidad; o la maternidad como un concepto social más que biológico, siendo necesaria la combinación de dos generaciones de mujeres para que se realice la maternidad social plena.

Todo ello está fuertemente arraigado en la identidad sociocultural caboverdiana, lo que, sin duda, permite la adaptación/asimilación de *LCBA* y *Bodas de Sangue* en cuanto puesta en escena de vectores intrínsecos al *ethos* del espectador caboverdiano: infidelidad, prohibición, generaciones femeninas y liberación a través de la utopía y la anhelo del *otro*.

La controversia que despiertan las *criollizaciones* de Branco tendrá su origen en matices terminológicos al enunciarlas como adaptaciones o criollizaciones, abriendo con este último todo un abanico de significados que el propio término desprende en lengua nacional. Como sabemos, nos es igual ser caboverdiano en Sotavento que en Barlavento. Las criollizaciones surgen en el contexto mindelense de Sao Vicente, (Barlavento) y no es por casualidad que sea aquí donde las dramaturgias son más proclives al encuentro con el *otro*, con el canon y el ideal europeo. Lo que explicaría, entre otros casos, el desconocimiento existente de autores africanos como Soyinka.

Obviamente, esto tiene conexiones políticas y sociales. Al tener lugar en la ciudad de Mindelo, en la isla más proclive a Europa, el público se retroalimenta de la idea de estar asistiendo a un espectáculo del universo del *otro*. Lo que sin duda sitúa a Branco como un mediador estratega de esa voluntad para con el público mindelense.

Este gusto por Europa en Sao Vicente, además de ser un legado de la emigración y del constante movimiento multicultural del Porto Grande, tiene origen en el complejo que el colonialismo portugués dejó en la isla y en el resto del archipiélago. La dictadura portuguesa transmitió a los caboverdianos la idea falsa de que eran ciudadanos portugueses, habitantes de una de las Provincias de Ultramar<sup>209</sup>. A ello se sumó la visión

---

<sup>209</sup> La aristocratización social del mestizo, transfiriendo así las funciones que en Brasil, por ejemplo, se reservaban para los blancos. En 1954, el *Estatuto das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique*, los define como individuos de raza negra que, habiendo nacido y vivido habitualmente en estas regiones, aún no poseen la educación y los hábitos personales y sociales considerados necesarios para la aplicación del

luso-tropicalista del antropólogo brasileño Freyre y que la dictadura portuguesa respaldó oficialmente a partir de parámetros raciales, ya que los caboverdianos eran “casi” blancos, como los portugueses. Esta idea ha sido y es potenciada por las numerosas historias de *torna-viagem*, provocando que el primer mundo sea un ideal y un objetivo territorial cultural. Así pues, un festival que conmemora la lusofonía será bien recibido.

En este sentido, y una vez que las *criollizaciones* sólo son llevadas a cabo por la compañía GTCCPM de Mindelo, podríamos interpretarlo con una tentativa de mantener intacta la relación Mindelo-Europa. Así pues, debemos tener presente esta dualidad Europa/África a la hora de entender el proceso de creación y el contexto de recepción. El trabajo de Branco, en última instancia, conecta al público mindelense con el ideal del *otro* (Europa), al mismo tiempo que sirve para negociar y consolidar su identidad.

Podemos decir que las *criollizaciones* son el resultado de un contexto globalizado, como es la lusofonía, celebrada en el festival, por un lado; y el resultado del poscolonialismo, por otro. Ambos aspectos operan dentro (espectadores) y fuera (financiamiento político de uno u otro partido político)<sup>210</sup> de la escena y son usados como mecanismos de intercambio cultural que actúan profundamente, transformando mentalidades y re-actualizando la propia *caboverdianidad*.

Sin entrar en las discusiones que generan la puesta en escena de las *criollizaciones*, existe un sentir general entre algunos sectores del panorama teatral caboverdiano que critican a Branco por ser un *autoritas* en cuanto al “gusto” del público mindelense y al poder que le otorga determinar, en este sentido, el éxito o el fracaso de un espectáculo. En nuestro análisis, lo que nos interesa es la controversia en sí, su existencia. Pues nos

---

derecho público y privado de los ciudadanos portugueses. De esta clasificación, y por lo tanto, de la política asimilacionista, quedan exentos los caboverdianos, clasificados como portugueses desde el Liberalismo.

<sup>210</sup> Existen dos partidos: el PAIGCV (Partido Africano para la Independencia de Guiné y Cabo Verde) y el MPD (Movimiento por la Democracia). Ambos tienen visiones muy diferentes para la identidad nacional. Uno más africanista con tradición marxista y el otro, de centro derecha, más versado en inversiones extranjeras y privatizaciones. Que ambos apoyen financieramente el festival nos ayuda a entender “la importancia política” que puede tener el festival, actuando, muchas veces, como un termómetro cultural de la identidad caboverdiana que se debate entre ser europeísta o africanista. Por otro lado, no olvidemos que tiene el apoyo del Instituto Camoes portugués y de la Cena Lusófona, una asociación de teatro con sede en Coimbra comprometida con el intercambio teatral entre los siete países lusófonos. Este apoyo ha hecho a lo largo de la existencia del festival que estratégicamente se utilice un discurso caboverdiano o lusófono según las expectativas y los objetivos.

indica que sea cual sea su origen, genera diálogo poscolonial al sacar a la luz cuestiones que indirectamente afectan al público a nivel social, político y económico. Una dialéctica que surge de esa condición social relativamente nueva y global a la que pertenecen: la lusofonía.

Las *criollizaciones* se inscriben dentro de un circuito de teatro lusófono, y como tal, participan de la celebración de una identidad lingüística. Esta idea transnacional de la lusofonía está directamente vinculada a la discusión sobre las diferencias regionales de la identidad cultural caboverdiana. En este sentido, algunos estudiosos hablan de un “neo-imperialismo” portugués, esta vez, en virtud del elemento lingüístico. Una idea que lanzamos aquí y que fácilmente podríamos rebatir, si tenemos en cuenta que la mayoría de las *criollizaciones* son monolingües en criollo o bilingües (criollo-portugués). Según muestra nuestra investigación, más que un “galanteo” a la lusofonía es un reflejo exacto de la diglosia y del bilingüismo que existe en Cabo Verde, sobre todo, en Sao Vicente, donde podemos incluso encontrar una pequeña elite que protagoniza un proceso de *descriollización* en virtud de ese pro-europeísmo. Así pues, no podemos negar que estas puestas en escena participen activamente en la construcción de la identidad caboverdiana y que por ello no dejen de ser un lugar de encuentro de controversias culturales y políticas.

## Capítulo 5

### EJES ESTRUCTURANTES<sup>211</sup> DE LA CRIOLLIZACIÓN ESCÉNICA

#### 5.1. Emigración *versus* Inmigración

Históricamente, Cabo Verde se presenta como un país de emigrantes, primero dentro del archipiélago, entre las nueve islas habitadas<sup>212</sup> y después, por el mundo<sup>213</sup>. La emigración está en la base de la evolución de la sociedad caboverdiana, formando parte de su imaginario, puesto que está presente en la tradición oral, en la música y en la literatura como una de las características más identificadoras de este pueblo.

Las causas que llevaban al caboverdiano a optar por la emigración, resultan, sobretudo, de la frágil estructura socio-económica del país, que se asienta sobre todo en una agricultura de subsistencia, condicionada por las sequías, provocando graves periodos de hambre. Otras de las razones que llevan a la emigración, es que el concepto

---

<sup>211</sup> En este capítulo, aunque incluimos el binomio Criollo/Portugués, que es un elemento dramático, nos basamos en los ejes temáticos (Vinaver, 1993: 900) que emergen de las *criollizaciones*. En sí mismos, estos temas no son activos, pero representan la base sobre la que se asienta la acción. Son frecuentes los ejes bipolares en el tejido temático (emigración/inmigración, África/Europa, etc.), pero pueden darse temas aislados, (emigración, infidelidad, soledad femenina) que cohabiten con los comúnmente aceptados por el imaginario colectivo.

<sup>212</sup> Desde hace tres años asistimos otra vez a una emigración inter-islas con el acceso a la enseñanza superior en Praia y en Mindelo.

<sup>213</sup> En un primer momento, la emigración fue espontánea, es decir, por libre elección, sin ser condicionada por algún incidente que obligue a ello. Ejemplo de ello lo encontramos desde el siglo XVIII en la emigración, bastante regular, a América en barcos mercantiles o balleneros, en busca de una vida mejor. Los habitantes de las islas de Fogo y Brava siempre tuvieron preferencia por EEUU y así lo constata la gran comunidad caboverdiana que existe actualmente en este país. En el siglo XX y por las circunstancias histórico-sociales, encontramos en Cabo Verde una emigración forzada a otros destinos como Holanda, en primer lugar; Portugal; Francia; Luxemburgo; Italia, etc. Decimos forzada porque fue provocada por los terribles periodos de sequía y hambre que llegaron a matar a un tercio de la población. Concretamente, la que tuvo lugar en 1947 ha marcado no sólo a varias generaciones sino a todo el imaginario colectivo caboverdiano como así se refleja en la producción artística hasta nuestros días. Por otro lado, la emigración a África tuvo como destinos principales Senegal (Dakar) y Sao Tomé y Príncipe, adonde eran llevados, en épocas de sequía y de hambre, atraídos con contratos que luego no eran cumplidos por los contratistas, llegando a vivir situaciones esclavistas. Este nuevo concepto de emigración forzada estaba avalado por leyes legislativas del propio gobierno caboverdiano que aprovechaba la coyuntura de hambre y pobreza para enviar mano de obra barata a países como Portugal, Holanda o Sao Tomé y Príncipe, en condiciones inhumanas. Un fenómeno constante a lo largo de la historia y que a partir del 47 se incrementó considerablemente.

de *torna-viagem*<sup>214</sup>, que esta generalmente asociado al éxito en el extranjero, lleva a mitificar ese *lá fora*. Así el caboverdiano, sueña con salir de las islas para realizarse material y socialmente, deseando un día regresar.

En todos los países donde fueron los caboverdianos, intentaron reafirmar su identidad, a través del uso del criollo y de sus tradiciones. De estos contactos surge un proceso de aculturación, que los emigrantes llevan a Cabo Verde, transformándose así, la emigración, en un importante factor de intercambio, ya que el *torna-viagem* imprime sus marcas, al introducir innovaciones en el país de origen, sobre todo a nivel económico, arquitectónico, social y cultural.

Tanto la emigración como la inmigración son realidades que forman parte del cotidiano del caboverdiano, creando sentimientos contradictorios que se traducen en marcas de identidad. Actualmente y como consecuencia de la globalización y de los movimientos migratorios, las construcciones de identidad de una determinada comunidad están casi siempre marcadas por estos dos fenómenos. En Cabo Verde, desde el siglo XV hasta la actualidad, la ida y la llegada de gente ha arraigado en sus habitantes una particular forma de sentir la ausencia de los que se fueron, siendo una de los *leitmotiv* principales en el imaginario colectivo caboverdiano, en las islas y en las comunidades en el extranjero.

A Cabo Verde llega el *otro* y de Cabo Verde parte el *yo*. Pero el que se va (ausente) permanece presente en el día a día y en el imaginario caboverdiano, marcando fuertemente la manera de pensar y de ser de los que se quedan, sobre todo, en Barlavento, donde la emigración siempre ha tenido un mayor impacto.

La historia de Cabo Verde no puede entenderse sin tener en cuenta estas dos realidades. Actualmente, más de la mitad de los caboverdianos vive fuera del país; no existe ninguna familia caboverdiana que no tenga un familiar fuera, siendo este el que sustente, la mayoría de veces, la economía familiar de los que se quedan. A diferencia de otras comunidades no era tan habitual el posterior reagrupamiento familiar, quizás

---

<sup>214</sup> Término, en su origen, asociado a la emigración brasileña. *Torna-viagem* significa regresar por vía marítima. Históricamente también se le denomina a los excedentes de vino de Oporto que eran devueltos de Inglaterra.

porque el núcleo familiar, muchas veces, está desestructurado<sup>215</sup> (muchos hombres no responsabilizan por los hijos). Hoy en día, aunque la situación sea diferente en lo que respecta a la mujer emigrante, todavía podemos observar un número mucho más elevado de mujeres en las islas que crían solas a sus hijos debido a la “ausencia” masculina, sea esta por “desinterés” para con los hijos o como consecuencia de la emigración.

Desde siempre los caboverdianos han tenido que “lanzarse” al mar para sobrevivir a las condiciones adversas que desde la llegada de los portugueses han afectado a las islas como por ejemplo la sequía, el hambre, la superpoblación, la falta de tierras de cultivo o el desempleo, y así se ha dejado constancia en casi toda la producción artística del país desde el siglo XIX. El poema de Jorge Barbosa que citamos a continuación nos ayuda a entender esa amalgama de sentimientos que acarrea el fenómeno migratorio y en el que se hace una apología de la humildad que acompaña la pobreza del emigrante:

Pero al mismo tiempo que se emigraba a Europa, aparecía otro destino que podría “teóricamente” ayudar a escapar de una muerte segura: Santo Tomé e Príncipe, concretamente, las *roças* (haciendas latifundistas de cultivo de café y cacao). Pero este destino pronto dejó de ser una salida de supervivencia para convertirse en un verdadero camino hacia la tortura y la muerte. Las condiciones de trabajo y de vida de los trabajadores eran deplorables, sin contar los malos tratos a que eran sometidos los propios trabajadores y sus familias<sup>216</sup>. No tenían elección, o se iban a Santo Tomé, sabiendo que podían morir o se quedaban en Cabo Verde e inevitablemente morían de hambre. Una vez más el pueblo caboverdiano era esclavizado<sup>217</sup> y explotado. La mayoría de los caboverdianos, obligados a ir a Santo Tomé e Príncipe procedían de la isla de Santiago lo que tendrá, obviamente, repercusiones importantes en la construcción identitaria entre los naturales de esta isla, sobre todo, en la visión de la emigración como sinónimo de tragedia y de muerte.

---

<sup>215</sup> Entendamos “desestructurado” bajo el prisma europeo. Sería más adecuado decir que la estructura familiar se rige por otros principios diferentes a la conyugalidad, paternidad o consanguinidad.

<sup>216</sup> Hay testimonios de malos tratos y violaciones a las hijas de los trabajadores y sobre todo de numerosas muertes de los que allí iban procedentes de Cabo Verde.

<sup>217</sup> Teóricamente, en 1869, se abolió la esclavitud.

Así pues, mientras la emigración a Santo Tomé es vista como un camino de penurias e incluso de muerte, la emigración a América y/o a Europa es vista como un camino de esperanza y vivida como un motivo de fiesta. La idea de una emigración connotada favorablemente como vía de evasión o de mejora socio-económica, la encontramos sobretodo en la producción teatral de Barlavento. Ejemplo de ellos lo veremos en las criollizaciones lorquianas de Branco, en *La Casa de Bernarda Alba*, la madre, emigrante portuguesa, quiere enviar a su hija a Lisboa y en *Bodas de Sangre*, la novia era hija de emigrante a Portugal.

Dejando a parte estos ejemplos sobre los que volveremos más adelante, hemos querido ejemplificar esta idea con un fragmento de la pieza *Um Estranho à Minha Mesa* del dramaturgo Espírito Santo da Silva en el que Manuel, un mendigo de mediana edad, habla de su experiencia en el continente africano equiparándola al tiempo de la esclavitud colonial:

**MANUEL:** (*áspero*) Que sabes tu da vida, Culau? Eu, Manuel dos Santos, já fui massa para todo tipo de farinha: em Angola fui trabalhar no café, na roça, Água Izé, em Santomé, fui descascador de cacau ...(tristeza) Ah! Que foi trabalho de escravatura! Vim sem um tostão, mas ainda pude escapar-me a Dacar, demorando uns meses na fábrica de açúcar, no tempo em que franceses mandavam naquela rica terra... Tempos razoáveis. Fugi num barco grego. Éramos três. O capitão descobri-nos (Santo da Silva, 2006: 65).<sup>218</sup>

Las secuelas de la emigración como marca identitaria del caboverdiano también quedan reflejadas en las diferentes dramaturgias del país. Así pues, en Santiago, el grupo Korda Kaoberdi<sup>219</sup> no trató esta temática en ninguna representación ya que no se presentaba como una realidad agradable para el imaginario colectivo de la isla. Con el paso de los años, constatamos hoy en día que en casi todo el país la emigración es asumida como una realidad positiva en la medida en que el viaje ya no está connotado, afortunadamente, con la muerte. La emigración dejó de ser un camino de supervivencia

---

<sup>218</sup> Traducción: MANUEL: (áspero) ¿Qué sabes tú de la vida, Culau? Yo, Manuel dos Santos, ya fui pasta para todo tipo de harina: en Angola trabajé en el café, en la roça, Água Izé, en Santo Tomé, fui pelador de cacao ...(tristeza) ¡Ah, trabajo de esclavo! Vine sin un duro pero aún conseguí escapar a Dakar, estando unos meses en la fábrica de azúcar, en la altura en que los franceses mandaban en aquella rica tierra.... tiempos razonables. Huí en un barco griego. Éramos tres. El capitán nos escubrió.

<sup>219</sup> Recordemos que Santiago, en Sotavento, es la isla donde la vertiente africana de la cultura caboverdiana está más visible y por ello, históricamente, la emigración hacia Europa no está considerada tan favorablemente como en las islas de Barlavento.

para ser un camino hacia mejores condiciones de vida económica o profesionales e, incluso, un rasgo cultural y antropológico del caboverdiano que nace en las islas.

El capitalismo y la globalización han contribuido mucho en este sentido ya que muchos buscan el mito de la modernidad, de conocer lo desconocido, de poseer algo que se desea y que no está al alcance de la mano en su tierra natal.

Partiendo de la realidad migratoria como marca de construcción de la identidad caboverdiana, nos vemos reconducidos a un espacio mucho más vasto que las diez islas del país, ya que la constante presencia del “ausente” hace que la identidad caboverdiana adquiera un nuevo espacio: el de las comunidades emigrantes.

Como veíamos, el concepto de identidad se crea a partir de la relación con otras identidades con las que está en constante diálogo/conflicto. Así pues, tanto los que llegan a Cabo Verde como los que se van, contribuyen en la re-construcción de la identidad espacio-temporal y en consecuencia, en las manifestaciones culturales que de ella se desprenden.

Categorías como religión, raza, etc. dejan de ser marcas exclusivas de la identidad de un pueblo. En un mundo cada vez más globalizado, no podemos entender el concepto de identidad adscrito a un sólo territorio geográfico, debemos enfrentarlo a partir de otra premisa: la multiplicidad de espacios a partir de la que se crean identidades fragmentarias en constante evolución. La tierra natal u originaria ha dejado de ser un elemento unificador por lo que debemos partir de una perspectiva múltiple si queremos abordar cualquier concepto identitario. Hoy en día, sea cual fuere el fenómeno -emigración, inmigración, exilio, colonización económica, etc. Asistimos a un choque y una interpelación con el “otro”, sea este excluido o aceptado; Este choque es el que está en el origen de toda construcción identitaria actual.

Tanto los que llegan como los que se van contribuyen en la formación de la identidad caboverdiana. Los que llegan, procedentes de otras culturas, acaban por formar parte del proceso caboverdiano. Los que se van a otros espacios culturales y como consecuencia de la aculturación que sufren, refuerzan su posición respecto a su identidad. Es curioso como hoy en día, en casi todos los procesos formativos a partir del

encuentro de culturas, la revitalización y conservación de determinadas marcas de identidad están mucho más acentuadas en el territorio de destino que en el de origen, obviamente como reacción a la ausencia del espacio de origen.

Es esta idea positiva de la emigración la que encontramos en las dramaturgias, del GTCCPM<sup>220</sup> que analizamos en el presente trabajo, donde existe un deseo de partir, de abandonar las islas en busca del sueño/mito, incluso sabiendo que nunca más se regresará a Cabo Verde.

Así pues, en la producción artística en general y teatral<sup>221</sup> en particular, encontramos esa presencia del “ausente”, del emigrado. Recordemos que al hablar del grupo de teatro de la isla de Santo Antão, Juventude em Marcha, apuntábamos a que curiosamente, era entre las comunidades caboverdianas en el extranjero donde más éxitos había cosechado. El caboverdiano tiene siempre presente al “ausente” en el momento de creación artística, haciéndolo partícipe (hoy en día es más fácil con ayuda de las nuevas tecnologías) en todo momento e integrándolo en el proceso de construcción de la *caboverdianidad*.

---

<sup>220</sup> Ejemplo de ello son *Auto d’Holanda* y *As Três Irmãs*. *Auto d’Holanda* adaptada por Francisco Cruz y *As três irmãs* adaptada por João Paulo Brito.

<sup>221</sup> *Destino Cruel*, *Preço de um contrabando* e *Sofrimento y Amargura* de Jorge Martins, *Emigração para S. Tomé* de Narciso Freire, *Partida e Regresso de Tanha* de Rui Araújo; *Terra de Sôdade* de Jaime Figueiredo o *Matilde – Viagem di Destino* de Artur Vieira son ejemplos de ello.

## 5.2. Lluvia *versus* Sequía

*Povo sagrado, tchorá quitinho/Cretcheu na pêto, morna na bôca/Si ka tem tchuba, murrê di sede/Si tchuba bem, murrê fogado/Terra di morna, di lua cheia*<sup>222</sup>

Este poema de Gabriel Mariano refleja muy bien esta dicotomía (sequía/lluvia) que se traduce en otra marca de identidad caboverdiana. La sequía es uno de los graves problemas que asedian Cabo Verde, reflejándose en el aspecto socioeconómico y psicológico, pues está en el origen del hambre y de la muerte. El clima árido y seco influenciado por el Sahara hace que la lluvia sólo aparezca de nueve en nueve meses con la llegada del verano. Y cuando lo hace, o no es suficiente para el cultivo o es demasiada, provocando horribles inundaciones. En un país con una economía basada en la pesca y en la agricultura, lo que hace que el caboverdiano tenga siempre los ojos en el cielo, cuando no en el mar, como hemos referido.

Veintisiete fueron en total las crisis provocadas por la sequía a los largo de la historia de Cabo Verde. Son crisis que, por un lado, inciden particularmente en determinadas islas<sup>223</sup> y por otro, diezman la población de todo el archipiélago y también de miles de animales. Para hacernos una idea de la dimensión de éstas, basta hacer referencia a la existencia de casos de antropofagia o a la esclavitud “casi voluntaria” en Santo Tomé y Príncipe, como hemos visto.

Los ciclos de siembra y cultivo están cargados de connotaciones simbólicas y ritualistas. Si antes veíamos el mar como esperanza, ahora es la lluvia, al fin y al cabo, una contradicción con la que el caboverdiano vive su día a día, maldiciendo el exceso de agua que lo aprisiona y la escasez de lluvia que lo empobrece y mata. La lluvia representa un ente sobrenatural del que el caboverdiano se siente totalmente dependiente y en el que pone todas sus esperanzas a lo largo de nueve meses.

---

<sup>222</sup> Poema de Gabriel Mariano (1928-2002) nacido en la isla de Brava. Poeta, ensayista y abogado. Traducción: Pueblo sagrado/llora tranquilo/amor en el pecho/morna en la boca/ si no llueve/muere de sed/si llueve/muere ahogado/Tierra de morna/de luna llena.

<sup>223</sup> Por ejemplo, en la isla de Boavista prácticamente no se vieron afectados por las sequías ya que la actividad económica de esta isla se dedicaba más a la fabricación de cal, extracción de sal y a la pesca.

En 1947, el hambre causada por las continuas sequías llegó a provocar miles de muertes (antes había ocurrido una situación similar en 1927), por lo que un año de sequía en el que la tierra no da fruto, es un año trágico y triste para el caboverdiano. La importancia de la lluvia en el imaginario colectivo se refleja muy bien en toda una serie de rituales que hacen parte del cotidiano rural o ciudadano del caboverdiano. Por ejemplo las celebraciones ritualistas del mes de junio dedicadas a San Juan, San Antonio y San Pedro, son manifestaciones relacionadas con la actividad agrícola donde la cultura animista africana y la católica europea se mezclan dando lugar a una festividad que celebra la llegada del agua como símbolo de salvación de la tierra seca y estéril, ya que se cree que la falta de lluvia es un castigo de los dioses por algún pecado del hombre. Muchos rituales y supersticiones giran alrededor de esta idea, lo que en Cabo Verde se llama celebrar el *bom azágua* (buena agua), es decir, la “buena lluvia” y que abriga diferentes prácticas y rituales, como la lectura del cielo por los más ancianos ayudándose del mítico almanaque caboverdiano, el *Lunário Perpétuo* basado en la sabiduría popular.

La fatalidad que conlleva la falta de lluvia se manifiesta también en toda la producción artística, en la música, en la literatura y en el teatro. Dentro este último, tenemos varios ejemplos de textos dramáticos, como *Canjana* de Jorge Martins que a continuación citamos para ejemplificar cómo la falta de lluvia es una marca que otorga identidad al texto dramático caboverdiano.

La pieza está contextualizada exactamente en la crisis del 47 y trata la miseria y el hambre provocada por la sequía, siempre en un tono satírico como es habitual en las dramaturgias de Santo Antao y de Sao Vicente. El protagonista es Menel Péde, un hombre de fe, que lamenta la dramática situación y suplica a Dios que mande lluvia para que el pueblo pueda sobrevivir. Él simboliza el problema de la lluvia y carga con ese destino:

*MENEL PÉDEI: (contrariado com a escassez) Nhê ti era um frequeza nê guecê*

Dor ne corçon

Era um peso ne consciença

Gente t´esamiá

Nhê ti, ó K´mund trsut nô passá nekel redençon

Ó Canjana, bô fcá k´dente coscode konde

Djon incaá

Era sô sim k´bô tava oiá bornk e pret d´junt

Era sô sim k´bô tava oiá rik e pobre te baiá

Era sô sim k´bô tava oiês t´interrá d´funt (...)

**MARIANA:** Bsot oiá... nô ta dá graças a Menel Péde ke descascá jei nô tchom, el fezé ses oroçom e ess tchuva bem. Dpôs konde nô oiá mal por pior, el continuá sês oroçom e esse aga bê te mainá... te mainá... te mainá (*fazendo gestos de como foi-se amainando a chuva*)

**GERMANO:** (*irritado, interrompe*) Tchá desnera...já bô é um mlher grende... Se tud esse aga ke krré nesse rbera é por causa de Menel Péde, entom tmá kuidod kel tê k´beixga lorge... e kel já né bexiga, é im beixigaião...

**CONSTÂNCIA:** (*bastante irritada, vira para Germano e diz*) Ó moço, entom tu queres n´dzer que não é por causa do Menel Péde, hen... que essa chuva caiu, hen?... entom tu queres n´dzer que não é por causa de Menel Péde ter fizido sês oroções, hen.. Que essa água bê te mainá, hen... ó moço, tu és um renegode... tu és um dekerditode ... tu és um descomungode...(Mindelact-Teatro em Revista, 2003: 65)<sup>224</sup>

Otro de los ejemplos más significativos de dramaturgias que tratan este tema, lo encontramos en *À Espera da Chuva*, una criollización escénica de João Branco con el GTCCPM de la obra de Beckett, *Esperando a Godot*, que analizamos en el siguiente apartado.

---

<sup>224</sup> Traducción: MENEL PÉDE: enfadado por la escasez. Mi tío tenía una debilidad para calentar/ el dolor en el corazón/era un peso en la conciencia/gente desmayándose/mi tío, oh que mundo triste hemos pasado en esta redención/ Oh Canjana, tú te quedaste con el diente roto / cuando Juan lo hincó/era sólo si tú no ves blanco y negro juntos/era sólo si tú no ves rico y pobre trabajar/era sólo si tú no ves enterrar al difunto. MARIANA: vosotros mirad/nosotros damos gracias a Menel Péde que se peló la rodilla en el suelo, él dijo sus oraciones y la lluvia vino/Después cuando nosotros vamos de mal a peor/él continuó sus oraciones y esa agua fue amainando...amainando...amainando (haciendo gestos como la lluvia va amainando). GERMANO: (irritado, interrumpe) Déjate de tonterías, ya eres una mujer hecha y derecha... si tuda esa agua que cayó en esa ribera es por causa del Menel Péde, ten cuidado porque debe tener una vejiga enorme ... aquello no es una vejiga, es un vejigón. CONSTÂNCIA: (bastante irritada, se gira para Germano y dice) Oh chico ¿Entonces tú quieres decirme que no es por causa de Menel Péde, que ha caído toda esta lluvia? ¿Entonces quieres decirme que no es por causa de que Menel Péde ha hecho sus oraciones que esta agua está amainando? Oh chico, tu eres un renegado. Un desacreditado. Un excomulgado....

### 5.3. África versus Europa

La dicotomía África/Europa es una de las más recurrentes no sólo en la producción artística -incluyendo la práctica teatral<sup>225</sup>, sino también en el imaginario colectivo del caboverdiano debido al proceso de formación de la sociedad caboverdiana. Cabo Verde por su localización geográfica es un estado africano pero por su cultura y su historia es una mezcla de influencias africanas y europeas.

En este orden de ideas queremos y debemos hacer referencia a cómo se vive esta oposición África y Europa entre los caboverdianos que viven hoy en día en Europa, particularmente en Portugal en los *guettos* sociales que rodean Lisboa. Ellos mismos se consideran africanos, a pesar de haber nacido en Portugal e incluso teniendo ya descendientes (las llamadas terceras generaciones) en este país. Se consideran caboverdianos ya que se crían en un contexto social donde se mantienen costumbres, tradiciones y el criollo como lengua vehicular. Por otro lado, las leyes portuguesas, la mayoría de veces, les deniegan la nacionalidad portuguesa, lo que crea una situación dolorosa de no poder identificarse con una u otra cultura. En Portugal son caboverdianos y en Cabo Verde son portugueses.

Todo ello nos remite a la idea de mestizaje cultural muchas veces erróneamente concebida como una mezcla homogénea. Al excluir al *otro* por ambas partes, se crean prejuicios obsoletos y faltos de respeto que conciben la influencia africana y la europea como representaciones sólidas e inmutables. El camino a seguir, no será otro que la interiorización de esta dicotomía como un proceso inacabado que cada día se renueva y revitaliza en la representación de la identidad caboverdiana, sea en Cabo Verde o en el extranjero.

Respecto a esta polémica, mucho más complicada y actual de lo que parece, debemos tener muy claro que tanto los defensores de un Cabo Verde con identidad africana como los defensores de una raíz cultural portuguesa no representan líneas de

---

<sup>225</sup> Ejemplos de piezas a través de las que esta dicotomía se refleja en la dramaturgia: *Roupa de Pipi e Bom Senso*, *A Peçonha*, *Tchom di Morgado*, *Rai di Tabanka*, *Revolta de Rubon Manel*, *Caminho para a Independência*, *Um suco natural*, *Rai di Tabanka*, *Storia dum pobu*, *A sentença* y *Pretu toma Tom*.

pensamiento válidas en el presente trabajo que visa discernir las verdaderas marcas de la identidad caboverdiana y cómo ellas se reflejan en las diferentes dramaturgias, por ser estas mismas marcas las que reflejan el diálogo cultural de ambas influencias.

Al hablar de dramaturgias, es conveniente resaltar que la dicotomía Europa/África sería una de las más importantes ya que nos conduce de nuevo a la primera oposición entre las dramaturgias hechas en Barlavento o en Sotavento. Como hemos visto, mientras que en Sotavento teníamos dramaturgias versadas en rescatar las tradiciones africanas de Cabo Verde (lo veíamos al hablar de Francisco Fragoso y Korda Kaoberdi), en Barlavento, encontramos dramaturgias con base en un modelo más occidental (João Branco sería el mayor exponente de este tipo de dramaturgias). Pero debemos considerar que el hecho de que la dramaturgia se dirija más a uno u otro continente no quiere decir que no sea válida, es decir, lo que no debemos permitir es esa búsqueda exclusiva en África o Europa ya que en este sentido, el *otro* quedaría siempre excluido. Este *otro* también forma parte del proceso porque se encuentra en continuo diálogo con el *yo*.

En lo que respecta a la práctica teatral, estas dos posiciones están, desgraciadamente, en la base de muchas reflexiones y discusiones de la actualidad cultural, artística y política de Cabo Verde, pues hoy en día existe una elite económica vivenciada a partir de un canon más europeizante, y por otro lado, una población representada por ciertas elites intelectuales que lo hacen a partir del patrón africano. Creemos que sería reductor e injusto concebir la identidad caboverdiana hoy en día basándonos exclusivamente en estos dos polos, pues, como sabemos la globalización y los movimientos migratorios provocan que nuevos focos de influencia entren en la construcción de la identidad caboverdiana reconstruyendo y actualizando la cultura, la lengua y la tradición tanto en Cabo Verde como en el extranjero.

Tampoco debemos olvidar que Cabo Verde es un país independiente hace tan sólo treinta años y como tal, es normal que constantemente se cuestione su identidad tras cinco siglos de colonialismo. Por nuestra parte, podemos decir que el intentar definir la identidad caboverdiana no se trata de un problema matemático del que obtendremos, no se sabe cuando, una solución más o menos satisfactoria pues es en esta misma polémica donde encontramos su propia resolución, al entender la identidad como un híbrido de

varias culturas encontradas. A este respecto, creemos necesario recordar las palabras del poeta Baltazar Lopes *não sou africano, nem sou europeu, sou cabo-verdiano* que podrán, según nos parece, apuntar una posible respuesta a tal discusión y que viene al encuentro de aquello que intentamos defender en este trabajo mediante el análisis teatral. “Ser caboverdiano” como un estado que se desprende de ese constante diálogo intercultural (que empezó en el siglo XV con el proceso de criollización y mestizaje y que continua hoy en día con el de globalización y transnacionalismo) y que creemos que está totalmente definido en el imaginario caboverdiano, excepto en aquellos que intentan siempre otorgarle una lectura ideológica y política.

No cabe duda de que el caboverdiano es africano y europeo. Nos dice João Branco en este sentido: *La identidad caboverdiana debe ser vista como un caleidoscopio de culturas que entran en contacto y que se van construyendo. No podemos escoger una u outra (...).*<sup>226</sup>

Queda claro que optar por una identidad de origen africano o por una identidad de origen portugués sería reducir trágicamente la riqueza cultural caboverdiana. La historia de Cabo Verde nos proporciona datos que reflejan la existencia de ambas culturas en un mismo espacio físico (como también ocurre en los ya mencionados *guettos* de Lisboa donde está generalizado el estigma de la indefinición cultural) y en un mismo proceso de formación identitaria entre unos pocos europeos (sobre todo mujeres) y muchos africanos. Y es este proceso el que da origen a la aparición del mestizo que desde muy pronto sería el responsable por cuestionarse así mismo la identidad cultural a la que pertenecía. Con el mestizaje, los prejuicios raciales empezaron a diluirse dando lugar a otro orden de prejuicios basados en el poder económico. La ascensión del mulato no sólo se debió al reducido número de blancos en las islas, que a pesar de ello, ostentaban casi todo el poder, sino sobre todo, a un cierto “pacto” entre ambas partes a partir del momento en que el portugués y la africana empezaron a tener descendencia criolla.

La idea de *caboverdianidad* asume el valor de hibridez entre las dos influencias que están en la base de la formación histórica y cultural de Cabo Verde. No pretendemos, en

---

<sup>226</sup> Entrevista concedida por Joao Branco el día 3 de noviembre de 2010 en la Fundación Caloute Gulbenkian.

el presente trabajo, obtener porcentajes de una mayor influencia africana o portuguesa, entre otras cosas, porque la influencia africana quedó muchas veces solapada por el poder del blanco y su imposición cultural; sino rescatar las marcas de la *caboverdianidad*, entendida como resultado de la interacción secular.

El teatro como hecho social y cultural nos ayuda a discernir las marcas de esta *caboverdianidad* que obviamente nos remiten a uno u otro continente pero que en si mismas ya son realidades diferentes a las que estuvieron presentes en su origen.

## 5.4. Criollo versus Portugués

La traducción al criollo es la primera característica de la *criollización* que inmediatamente inscribe el texto original en la realidad caboverdiana dada la importancia que esta lengua tiene en la cultura caboverdiana. El uso del criollo crea, por si mismo, una marca de identidad en el proceso de *criollización* ya que provoca que las características del criollo, como lengua oral, acentúen las referencias socioculturales. La lengua caboverdiana ha estado prohibida y condenada a lo largo de gran parte de la historia del archipiélago, lo que ha generado una cierta “ansiedad” lingüística que la otra lengua de Cabo Verde, el portugués, no posee. Dice Joao Branco a este respecto,

*Para tornar esses autores, como o Brecht, Lorca ou Shakespeare mais nossos, há uma coisa fundamental para mim aqui em Cabo Verde, que tento fazer, um teatro próximo das pessoas, que é a questão da língua: tanto com o Lorca como com o Shakespeare o texto original foi traduzido e adaptado para o crioulo. Na minha opinião, penso que devemos ter essa ‘ousadia’ de poder mexer nesses textos (Branco en Mindelact-Teatro em Revista, 2000: 48).<sup>227</sup>*

Aunque la *criollización* no se pueda resumir a una traducción lingüística, la fuerza del criollo en la vida del caboverdiano, su condición oral y la propia especificidad del texto dramático, hacen de su uso un dato revelador; más aún cuando el proceso de *criollización* tiene como objetivo final la puesta en escena, priorizando su eficacia dramática en el escenario. El uso de la lengua nacional otorga, por sí misma, fuerza cultural al texto. Como vimos al inicio de este trabajo, la lengua portuguesa también forma parte de la matriz cultural del caboverdiano pero debido a su condición oral, mucho superior a la del portugués, la opción del criollo como lengua dramática está más que justificada. Por otro lado, debemos tener presente que la situación del criollo y del portugués en las islas es de diglosia, pues el caboverdiano vive y siente en criollo, quedando relegado el portugués a los medios de comunicación, a la escolarización y al poder público.

El caboverdiano escribe y rescribe su identidad cultural en criollo, actualizando valores conscientes e inconscientes que le hacen pertenecer a una determinada

---

<sup>227</sup> Para hacer esos autores, como Brecht, Lorca ou Shakespeare más nuestros, hay una cosa fundamental para mí aquí en Cabo Verde, que intento hacer, un teatro próximo a las personas, que es la cuestión de la lengua: tanto con Lorca como con Shakespeare el texto original se tradujo e adaptó al criollo. En mi opinión, pienso que debemos tener esa “osadía” de poder manipular esos textos.

comunidad cultural. Todo ello, sin duda, se traduce en eficacia dramática, pues al hablar de traducción y adaptación, utilizando el criollo, el director está automáticamente colocando la acción en Cabo Verde<sup>228</sup> y dando inicio al proceso de *criollización*. Si el objetivo de esta, es la identificación del público y hacer de los clásicos universales algo más propio y criollo, nada mejor que la lengua en la que el caboverdiano se siente y se piensa. Dice Branco en relación a la *criollización* de *La Casa de Bernarda Alba*,

*A tradução para o crioulo tornou o texto mais aberto, mais musical, mais próximo da realidade local (...) A ambiguidade, tal como na obra original, está presente, mas é nossa convicção que a tradução feita, num trabalho que procurámos fosse o mais rigoroso possível, deu ao ambiente geral da peça um toque de ironia, típico da cidade do Mindelo e dos seus cidadãos (Branco, 2004: 360).*<sup>229</sup>

Así pues, se crea un nuevo Lorca criollo, más “musical” e irónico que se aproxima a la realidad del mindelense donde música, ironía y drama se entremezclan para dar lugar a un forma *sui generis* de ser caboverdiano.

En resumen, la primera *micro-criollización*<sup>230</sup> consiste en la traducción del texto original al criollo como herramienta de eficacia dramática y de construcción de personajes. De ello se desprende una inmediata identificación con la realidad caboverdiana que puede adoptar varias formas: el bilingüismo de las clases más elevadas, la situación diglósica del criollo y las diferencias entre las variantes de las islas como veremos al analizar algunas adaptaciones. Por cualquiera de estas tres vías en las que se utilice el criollo, personajes, tiempo, espacio y acción son automáticamente identificadas por parte del público, además de contribuir a la revitalización de las marcas culturales inherentes a la *caboverdianidad*.

La gran aportación del trabajo de Branco en este proceso es el cambio en el sujeto discursivo donde el “nosotros” se convierte en “yo”. A lo largo de la historia teatral caboverdiana, sobre todo tras la independencia del país, la mayoría de las dramaturgias

<sup>228</sup> Según la variante de criollo elegida para la “criollización”, el espectador sabrá actualizar inmediatamente el referente local y socio-cultural asociado a esa determinada isla.

<sup>229</sup> La traducción al criollo hizo que el texto fuese más abierto, más musical, más cercano a la realidad local (...) La ambigüedad, tal y como en la obra original, está presente, pero es nuestra convicción que la traducción realizada, en un trabajo que intentamos que sea lo más riguroso posible, otorgue al ambiente general de la pieza un toque de ironía, típico de la ciudad de Mindelo y de sus ciudadanos.

<sup>230</sup> Término acuñado por nosotros.

caboverdianas más historicistas hablaban del “nosotros” como colectivo y como pueblo, algo todavía habitual y generalizado en el discurso literario africano. Sin embargo, podríamos decir que Branco rompe con ello, introduciendo al individuo, mindelense, enfrentado con los dramas que golpean el archipiélago y con cuestiones metafísicas que le golpean a si mismo. Ya no es necesario hablar de las grandes tragedias y epopeyas nacionales porque el individuo, el *yo*, también consigue, de igual modo, re-actualizar la identidad nacional.

## **Capítulo 6**

### **EJEMPLOS DE CRIOLLIZACIÓN NO LORQUIANA**

#### **6.1. De *Esperando a Godot* a *À Espera da Chuva*<sup>231</sup>**

Esta *criollización* nos habla de uno de los vectores que hemos caracterizado como estructurante de la dramaturgia caboverdiana: la sequía que desde siempre asoló al archipiélago. Se trata de una *criollización* a partir del texto de Beckett, *Esperando a Godot*. El porqué de esta adaptación, lo explica el propio Branco como un *momento de intuición*<sup>232</sup> a partir de una noticia en un periódico:

*Um dia saiu na manchete de um dos semanários nacionais uma fotografia com três agricultores, de enxada na mão, olhando para o céu, sob o título: 'À espera da Azágua'. Foi o momento em que se tornou ainda mais premente e oportuna a decisão de levar a cabo esta encenação (Branco, 2003: 247).<sup>233</sup>*

La noticia le despertó antiguos propósitos de llevar esta pieza al escenario en que se hablara de uno de los grandes dramas de Cabo Verde: el de la sequía y de cómo este ha dejado y sigue dejando huella en la identidad social, económica y cultural del país. Como veíamos en el capítulo correspondiente, la lluvia en Cabo Verde ha sido identificada, a lo largo de los siglos, como un elemento mágico-religioso, que Dios pone a la disposición de los caboverdianos según haya o no cometido pecados. Una lluvia deseada y mediadora entre la vida y la muerte causada por la sequía y consecuentemente, por el hambre. Dice Branco:

*A imagem de duas pessoas num campo deserto, praticamente no meio do nada, à espera de algo ou alguém, sempre foi ligada a essa inevitabilidade que acompanha o mundo rural cabo-verdiano desde os tempos mais remotos, de semear e esperar por um*

---

<sup>231</sup> *Criollización* realizada en marzo de 2002 en Mindelo y en Abril de ese mismo año en Praia. Representada por el GTCCPM, dirigida por Joao Branco e interpretada por Jorge Spencer y Maria da Luz Faria.

<sup>232</sup> Entrevista concedida por Joao Branco el 12 de enero de 2011.

<sup>233</sup> Un día salió un titular en unos de los periódicos nacionales una fotografía con tres agricultores, con la azada en la mano, mirando hacia el cielo, bajo el título: ' Esperando las Aguas ' Fue el momento en el que se hizo aún más urgente y oportuna la decisión de llevar a cabo esta puesta en escena.

*dádiva do céu (...) Quando se pensa na imagem de dois cabo-verdianos à espera de alguma coisa, é inevitavelmente, da chuva que nos lembramos* (Branco, 2003: 274).<sup>234</sup>

Lo que llama la atención a simple vista es que la adaptación ha sido totalmente despojada del cariz absurdo del original de Beckett. Al haber sido colocada en un contexto diferente, en este caso, el caboverdiano, la pieza gana otra dimensión en lo que respecta al absurdo de los personajes, del tiempo, del espacio y de la acción. En Branco, al igual que en el imaginario caboverdiano<sup>235</sup>, esperar tiene sentido.

Pasamos de una pieza donde todo es incierto e indefinido a una donde todo es concreto y donde el conflicto que se resuelve con la llegada de la lluvia. El clima subsahariano provoca un sentimiento de fatalidad en el imaginario colectivo, una fatalidad que obliga a aceptar el propio destino del caboverdiano inscrito en el ritual de la siembra y de la eterna espera que la lluvia aparezca.

À *Espera de Chuva* nos habla de la condición del caboverdiano del interior de las islas, que en el momento de la siembra, espera que la lluvia aparezca porque ese es su destino y su sustento:

VLADIMIR: Por isso estamos aqui ainda.

ESTRAGON: Será teimosia?

VLADIMIR: Alguns chamam a isso destino.

ESTRAGON: Ou estupidez.

VLADIMIR: Destino (Barbosa en *Sinais de Cena*, 2010:75).<sup>236</sup>

Al contrario de los que sucede en el original de Beckett, donde se huye del realismo, en Branco la pieza narra una historia realista y concreta del caboverdiano.

---

<sup>234</sup> La imagen de dos personas en un campo desierto, prácticamente en medio de la nada, esperando algo o a alguien, siempre estuvo relacionado con la inevitabilidad que acompaña al mundo rural caboverdiano desde los tiempos más remotos, de sembrar y esperar la dádiva del cielo (...) Cuando se piensa en la imagen de dos caboverdianos esperando alguna cosa, es inevitablemente la lluvia en lo que pensamos.

<sup>235</sup> Esperar la lluvia y esperar al emigrante.

<sup>236</sup> VLADIMIR: Por eso estamos aún aquí/ESTRAGON:¿Será terquedad?/VLADIMIR: Algunos lo llaman destino/ESTRAGON:O estupidez/VLADIMIR: Destino.

Branco consigue alcanzar el fin último de la *criollización*: la identificación del contexto caboverdiano con el público en la medida en que se re-actualiza la identidad sociocultural de la comunidad. Y lo hace a través de temas recurrentes que afectan desde siempre al caboverdiano y que se inscriben como marcas de identidad: la sequía y la emigración<sup>237</sup>.

Además del uso de los temas recurrentes, el uso del criollo, las referencias espacio-temporales y la inclusión de canciones tradicionales<sup>238</sup> hace que el público re-actualice su *caboverdianidad* a través de la identificación:

*Num espectáculo que será tudo menos fácil e corriqueiro, que não terá o cunho popular e cómico de outros registos, mas que procura ir mais fundo da condição humana, de uma forma geral, e da cabo-verdiana, em particular*(Branco, 2003: 274).<sup>239</sup>

Ejemplo de la *micro-criollización* lo tenemos en esta adaptación de la pieza *Esperando a Godot*, de la que nos dice Branco<sup>240</sup>:

*Em seguida, temos a questão linguística, que será um dos pontos mais polémicos e marcantes desta produção. Inicialmente, haveria duas hipóteses: o português e o crioulo de S. Vicente. Acabamos por optar por uma terceira via que nos apareceu bem mais ajustada ao contexto que queríamos dar a esta peça, mas que nos colocou perante um desafio incomensurável: o homem fala crioulo de Santiago, a mulher responde com o crioulo de Santo Antão. (...) E desta forma, na nossa opinião a peça ganha uma outra dimensão: em primeiro lugar porque fixa o contexto dos personagens num universo marcadamente rural, em segundo, porque dá uma maior amplitude ao drama nacional, que se repete todos os anos, materializado no facto de muitos e muitos camponeses*

<sup>237</sup> Sólo encontramos una única alusión a este tema: VLADIMIR: Estou contente por teres vindo. Julguei que te tinhas ido embora para sempre. Emigrado! ESTRAGON: Também eu! Traducción propia: VLADIMIR: Estoy contento porque has venido. Creía que te habías ido para siempre. ¡emigrante! ESTRAGON: ¡Yo también!

<sup>238</sup> Una canción de nana, muy conocida por toda la comunidad: *Dia que Tchuba Bem*.

<sup>239</sup> En un espectáculo que será todo menos fácil y corriente, que no tendrá en cuño popular y cómico de otros registros, sino la intención de profundizar en la condición humana, de una forma general, y de la caboverdiana, en particular.

<sup>240</sup> Después, tenemos la cuestión lingüística, que será uno de los puntos más polémicos e importantes de esta producción. Inicialmente, había dos opciones: portugués y criollo de S. Vicente. Al final, optamos por una tercera vía que nos pareció que se ajustaba más al contexto que queríamos dar a la pieza, pero que nos colocó ante un desafío inconmensurable: el hombre habla criollo de Santiago, la mujer responde en criollo de Santo Anto (...) Y de esta forma, en nuestra opinión, la pieza adopta otra dimensión: en primer lugar, porque fija el contexto de los personajes en un universo marcadamente rural, en segundo, porque da una mayor amplitud al drama nacional, que se repite todo los años, materializado en el hecho de que muchos y muchos campesinos caboverdianos, con gran esfuerzo, se dediquen a la siembra, cuyo resultado depende de los caprichos de una naturaleza, que en la mayoría de los casos, se ha revelado madastra.

*cabo-verdianos, com enorme esforço, se dedicarem à sementeira, cujo resultado depende dos caprichos de uma natureza, que na maioria dos casos, se tem revelado madраста (Branco, 2003: 275-276).*<sup>241</sup>

Esta cita, larga pero esclarecedora, nos ayuda, exactamente, a comprender esa identificación que se produce entre el uso del criollo y la actualización de la cultura caboverdiana. Es interesante ver cómo Branco, a través de la lengua, multiplica las posibilidades de identificación cultural, sirviéndole como marco de referencia para introducir uno de los grandes dramas caboverdianos que forman parte del imaginario colectivo: la sequía. A través del criollo de Santiago y de Santo Antao, el espectador de *À Espera da Chuva* está automáticamente situado en un contexto diferente al ciudadano mindelense pero al mismo tiempo reconocido y referenciado en su imaginario colectivo. Las características fonéticas, léxicas y prosódicas de una u otra variante del criollo se nos presentan como herramientas de identificación escénica y cultural.

En relación al tiempo, a diferencia del original de Beckett donde es un tiempo dramático que sólo existe a través de las palabras, en Branco, se nos presenta como un tiempo cíclico con pasado, presente y futuro: el de la siembra en época de lluvia, y que cuando esta aparece cierra el ciclo que se iniciará al año siguiente.

En cuanto al espacio, mientras en original es un espacio incierto del que no se puede salir sin saber por qué no se puede, en Branco, encontramos un espacio definido y concreto, un campo de la isla de Sao Vicente, del que no se sale por opción de los personajes.

En la *criollización*, el espacio es identificado a través de la lengua y de las réplicas. Sabemos, a través del uso de dos variantes del criollo, que son dos campesinos, uno de la isla de Santo Antao y el otro del interior de la isla de Santiago. Dos referencias espaciales

---

<sup>241</sup> Luego, tenemos la cuestión lingüística, que será uno de los puntos más polémicos y marcantes de esta producción. Inicialmente, había dos opciones: el portugués y el criollo de S. Vicente. Al final, optamos por una tercera vía que nos pareció más adecuada al contexto que queríamos dar a esta pieza, pero que nos colocó ante un desafío inmensurable: el hombre habla criollo de Santiago, la mujer responde con criollo de Santo Antao. (...) Y de esta forma, en nuestra opinión, la pieza gana otra dimensión: en primer lugar, porque coloca a los personajes en un universo marcadamente rural; en segundo, porque da una mayor amplitud al drama nacional, que se repite todos los años, materializado en el hecho de que muchos y muchos campesinos caboverdianos, con un gran esfuerzo, se dedican a la siembra, cuyo resultado depende de los caprichos de la naturaleza, que en la mayoría de los casos, se ha revelado madраста.

que el caboverdiano inmediatamente asocia a un espacio rural donde domina la agricultura. Así pues, a diferencia del original, el espacio no se agota en el propio texto. También a través de las réplicas, Branco, consigue, desde el inicio, una mayor concreción espacial, la isla de Sao Vicente:

VLADIMIR: Podíamos ter sido dos primeiros a deitar-nos do Monte Verde abaixo, os dois de mãos dadas. Nessa altura éramos pessoas respeitáveis. Agora, é tarde, é muito tarde. (Barbosa en *Sinais de Cena*, 2010: 76).<sup>242</sup>

En lo que respecta a los personajes, a diferencia del original sólo aparecen Estragón y Vladimir, interpretados por un hombre y una mujer, por lo que los otros personajes han sido retirados de la criollización puesto que no contribuían al fin último de la puesta en escena de Branco: representar el drama caboverdiano de la sequía. En el lugar de Pozzo y Lucky, Branco optó por colocar una danza que también refleja la alegría del caboverdiano a pesar de las adversidades, como marca identitaria de la *caboverdianidad*.

A diferencia del original, donde los personajes mantienen una relación de dependencia, en la *criollización* se aproxima más a la idea de compañerismo puesto que los dos comparten un mismo destino: esperar que llueva para iniciar la siembra. Esta idea de compañerismo nos remite, en cierta medida, a otro concepto muy concreto del caboverdiano, al *djuntamon* (juntar las manos): una especie de colaboración empática en los miembros de la comunidad en la época de siembra o en cualquier situación dramática.

Esta nueva perspectiva entre los dos personajes provoca una comunicación que en el original no existe pues, aquí, los personajes son conscientes de su destino y de su espera determinada por el personaje principal que pasa de ser Godot a ser la lluvia.

*Vamos cometer uma "heresia" que em Cabo Verde tem todo o sentido: Godot vai ser identificado, será a chuva!* (Barbosa en *Sinais de Cena*, 2010:73).<sup>243</sup>

A diferencia del original donde los personajes sólo existen mientras hablan, en Branco los personajes saben por qué están allí, tiene un pasado, un presente y un futuro: la siembra del campo. Además, son concretos y existen dentro de un contexto

<sup>242</sup> VLADIMIR: Podíamos haber sido de los primeros que se tirasen del Monte Verde abaijo, cogifdos de las manos. En ese momento éramos personas respetables. Ahora, es tarde, es muy tarde.

<sup>243</sup> Traducción: Vamos a cometer una "herejía" que en Cabo Verde tiene todo el sentido: ¡Godot va a ser identificado, será la lluvia!

determinado: son dos caboverdianos, uno de Santo Antao y el otro de Santiago en un campo seco en la época de siembra.

La caracterización de los personajes se realiza a través del uso del criollo en sus diferentes variantes según la isla de donde proceden, provocando una identificación inmediata por parte del público desde el inicio de la acción. Aquí, a diferencia de la mayoría de las *criollizaciones* que tienen como protagonista al mindelense, se recurre a dos islas que en el imaginario colectivo están asociadas al ruralismo y al cultivo agrícola.

Si en Beckett los personajes interpelaban a Godot, aquí lo hacen con Dios como entidad religiosa que puede interceder en su destino trayéndoles esa lluvia tan deseada:

ESTRAGON: O que é que nós lhe pedimos, exactamente?

VLADIMIR: Oh... pedimos... nada de muito concreto...

ESTRAGON: Uma espécie de oração.

VLADIMIR: Exactamente.

ESTRAGON: Uma súplica vaga.

VLADIMIR: Mais ou menos.

ESTRAGON: E o que é que ele dirá?

VLADIMIR: Que ela um dia há-de cair (Barbosa en *Sinais de Cena*, 2010:75).<sup>244</sup>

Recordemos que la lluvia para el caboverdiano es una voluntad divina que se ofrece o no según los pecados cometidos por los miembros de la comunidad.

Desde el inicio, sabemos, a través de las réplicas de los personajes que el motivo de la espera es la lluvia “*que há-de cair*”, despojando la acción de cualquier connotación angustiosa como sí ocurre en Beckett. De este modo, el público ya parte de esa idea identificativa al entender el motivo de esa espera, una espera que para él también tiene sentido en cuanto caboverdiano. En el original no se sabe porqué están allí pero en Branco sí existe un fin cíclico y ritual asociado a la época de siembra:

---

<sup>244</sup> ESTRAGON:¿Qué le pedimos, exactamente?/ VLADIMIR: Oh... pedimos... nada muy concreto.../ESTRAGON: Una especie de oración/ VLADIMIR: Exactamente/ ESTRAGON: Una súplica vaga/VLADIMIR: Más o menos/ ESTRAGON: ¿Y qué dirá?/ VLADIMIR: Que ella umn día cairá.

*Foi a pensar nessa boa gente do campo que concretizamos esta peça. E aprendemos que a difícil capacidade de esperar, de manter a esperança em dias melhores, é também e sobretudo, sinónimo de sabedoria (Branco, 2003:276).<sup>245</sup>*

---

<sup>245</sup> Fue pensando en esa buena gente del campo que concretizamos esta pieza. Y aprendimos que la difícil capacidad de esperar, de mantener la esperanza en días mejores es también y sobre todo, sinónimo de sabiduría.

## 6.2. *Romeu e Julieta* y *Rei Lear*: *Nhô Rei já bá cabeça*<sup>246</sup>

La adaptación de João Branco de estos dos textos de Shakespeare visa, por un lado, representar por primera vez al dramaturgo inglés en el archipiélago, y por otro lado, un gran desafío lingüístico, motivo por el que las incluimos en este apartado como ejemplo de adaptación en el que el uso del criollo es en sí mismo es una marca identitaria. *Romeu e Julieta*, traducida a partir de un texto portugués, sufrió una adaptación cultural, sin embargo, *Rei Lear*, prácticamente mantuvo el texto original siendo simplemente realizada una traducción lingüística, lo que como vimos en capítulos anteriores, supone la inscripción automática de marcas identitarias caboverdianas.

Así pues, a diferencia de lo que veíamos con la pieza de Beckett, donde sí había un cambio sustancial en la trama, en *Romeu e Julieta* el cambio es meramente contextual, como dice Branco, con el fin de conseguir una mayor identificación:

*Esta é uma adaptação moderna do texto shakespeareano, não se tendo procurado uma boa adaptação da peça, no sentido de manter a fidelidade absoluta à concepção original, mas sim rever e transpor a história para os tempos modernos, através de uma linguagem teatral que as novas gerações possam absorver mais facilmente* (Branco, 2003:149).<sup>247</sup>



<http://gtccpm.blogspot.com/es/search/label/Romeu%20e%20Julieta>

<sup>246</sup> *Romeu e Julieta* fue representada por el GTCCPM en 1998, en Mindelo y, en 1999, en el teatro Rivoli de Oporto (Portugal). El *Rei Lear* fue representada por el GTCCPM en 2003 para el festival Mindelact en colaboración con Atelier Teatrokrácia. Ambas fueron dirigidas por Joao Branco.

<sup>247</sup> Esta es un adaptación moderna del texto shakespeareano, no habiendo buscado una buena adaptación, en el sentido de mantener la fidelidad absoluta a la concepción original, sino rever y trasladar la historia a los tiempos modernos, a través de un lenguaje teatral que las nuevas generaciones puedan absorber más fácilmente.

Se mantiene la historia del amor trágico pero ya no se sitúa en Verona, sino en Mindelo, como sabemos muy usual en João Branco como universo de referencia en la dramaturgia y en los años 90. También los personajes son criollizados, así pues, las familias Capulet y Montagne pasan a ser Cardoso y Monteiro, una de Monte Sossego y otra de Ribeira Bote, dos barrios “enemistados” de la ciudad de Mindelo. La incorporación de estos barrios, provoca en el público automáticamente una identificación con la rivalidad entre estas familias, lo que en el original no sucede, al no saberse el origen de tal enfrentamiento. Respecto a esta identificación, dice José Gomes:

*A peça é apresentada como uma adaptação crioula do texto de Shakespeare, o que no espectáculo não se resume ao uso do crioulo (aliás perfeitamente entendível), a par do português, mas significa sobretudo uma actualização de um tema que não conhece fronteiras temporais e, por outro lado, a sua localização num contexto próprio, que é o da cidade do Mindelo. Existe aí uma alegada e tradicional rivalidade entre os bairros de Ribeira Bote e Monte Sossego, e João Branco e a sua equipa introduziram esse facto como elemento lexical, digamos assim, de um modo onde o espectador cabo-verdiano melhor se pode reconhecer, ainda que outros públicos apercebam igualmente do sentido e dos efeitos pretendidos (Gomes Banderia apud Branco, 2003:157).<sup>248</sup>*

Branco realiza algunos cambios del original para dar un cierto dinamismo a la pieza y para provocar la identificación con el público, como por ejemplo el hecho de contextualizarlo en los años 90.

*A adaptação sofreu alguns cortes, resultado de uma necessidade de modernização do texto original e de um maior ritmo e pulsar da peça, mais ao estilo dos frenéticos anos 90 (Branco, 2003:149).<sup>249</sup>*

Por otro lado, la incorporación del tono “irónico” tan característico del mindelense retiró, en algunas réplicas, la carga trágica del original, por lo que no escapó a algunas críticas. Pero lo que Branco hizo es realzar las partes más cómicas que el texto original también posee y no cabe duda que el espectáculo de Branco también conmueve, sobre

---

<sup>248</sup> La pieza se presenta como una adaptación crioula del texto de Shakespeare, lo que en espectáculo no se resume al uso del crioulo (además, algo perfectamente entendible) junto al portugués sino que sobre todo significa una actualización de un tema que no conoce fronteras temporales y, por otro lado, su localización en un contexto propio, que es el de la ciudad de Mindelo. Existe una supuesta y tradicional rivalidad entre los barrios de Ribeira Bote y Monte Sossego, y João Branco y su equipo introdujeron ese hecho como elemento lexical, digamos, de un modo que el espectador caboverdiano puede reconocer, aunque otros públicos se den cuenta igualmente del sentido y de los efectos pretendidos.

<sup>249</sup> La adaptación sufrió recortes, resultado de una necesidad de modernización del texto original y de un mayor ritmo y pulso de la pieza, más al estilo de los frenéticos años 90.

todo porque se mantiene, al igual que en original, el destino trágico y previsible de los personajes.

*O sentido de humor e a fina ironia, que pensamos ser uma das mais peculiares características do cidadão do Mindelo, assim como de muitos textos de Shakespeare, estão também presentes ao longo de todo o espectáculo, em muitos dos personagens e em várias peripécias ao longo do desenrolar da história, de qualquer forma, mantém o seu cunho extremamente dramático* (Branco, 2003:150).<sup>250</sup>

Además de la adaptación temporal y espacial, Branco opta por introducir algunas variantes que van al encuentro de su objetivo de conseguir eficacia escénica en cuanto identificación con el público:

*(...) Romeu desiste do amor de outra, e ambos se entusiasmam pela mera aparência um do outro, numa cena que se poderia passar (quantas vezes se passa...) na nossa Praça Nova, num sábado à noite* (Branco, 2003:150).<sup>251</sup>

Identificación que lleva a cabo no sólo a través de las referencias espaciales a la ciudad de Mindelo, sino también con el uso del criollo (variante *sampadjudu* de Sao Vicente), a través de las réplicas; a través de manifestaciones autóctonas como el Carnaval y la importancia que este tiene en el imaginario colectivo; a través del cambio de paradigmas sociales a situarse en los 90 (violencia juvenil, sustitución del poder de la mirada de Shakespeare por un mayor contacto físico entre los amantes, etc.); a través de la ironía típica del *ethos* mindelense y a través de la “exhibición” de la escena del matrimonio, omitida en el original y rescatada en Branco como reflejo de la importancia que tiene este sacramento en la cultura caboverdiana.

---

<sup>250</sup> El sentido de humor y la fina ironía, que pensamos que es una de las más peculiares características del ciudadano de Mindelo, así como de muchos textos de Shakespeare, están también presentes a lo largo de todo el espectáculo, en muchos de los personajes y en varias peripecias a lo largo del desarrollo de la historia, de cualquier forma, mantiene su cuño extremadamente dramático.

<sup>251</sup> (...) Romeo desiste del amor de otra, y ambos se entusiasman por la mera apariencia de uno y de otro, en una escena que podría pasar (como tantas veces pasa....) en nuestra plaza Nova, un sábado por la noche.



<http://gtccpm.blogspot.com.es/search/label/Romeu%20e%20Julieta>

Pero lo que sin duda, más nos interesa de esta criollización es el desafío lingüístico que supuso la representación de Shakespeare en criollo caboverdiano, otorgándole un discurso más poético del que carece normalmente como lengua oral de comunicación. Dice Manuel Estevão, actor invitado:

*Dei-me conta de vários aspectos importantes que reforçam o universalismo da obra teatral, podendo perfeitamente ser montada aqui em Cabo Verde, com actores caboverdianos e usando a língua cabo-verdiana, valorizando-a como qualquer outra língua de comunicação entre povos e podendo transmitir sentimentos tão profundos como o amor e o ódio (Estevão apud Branco, 2003: 152).<sup>252</sup>*

En la traducción lingüística se mantuvo la situación de diglosia tan común en Cabo Verde al incorporar las réplicas del sacerdote y de los medios de comunicación en portugués, como reflejo del lugar que ocupa esta lengua en la vida cotidiana de los caboverdianos.

Respecto a *Rei Lear*, no hubo adaptación contextual, simplemente se llevó a cabo una traducción lingüística, lo que provocó que el texto adquiriese ya por sí mismo determinadas marcas identitarias. Sólo existe una réplica del Bobo en portugués para otorgar una mayor carga formal y oficial.

---

<sup>252</sup> Me di cuenta de varios aspectos importantes que refuerzan el universalismo de la obra teatral, pudiendo perfectamente montarse aquí en Cabo Verde, con actores caboverdianos y usando la lengua caboverdiana, valorizándola como cualquier otra lengua de comunicación entre pueblos y pudiendo transmitir sentimientos tan profundos como el amor e el ódio.



<http://gtccpm.blogspot.com.es/2007/01/peas-em-imagens-rei-lear-2003.html>

En las dos adaptaciones de Shakespeare, debemos resaltar la cuestión lingüística, concretamente, la creación de un “criollo shakespeariano”<sup>253</sup>, en palabras de Joao Branco. Un criollo con la sonoridad poética del original y que supuso un desafío para todos los que participaron en el montaje así como para la propia lengua caboverdiana:

*De qualquer maneira, a grande maioria das palavras usadas na peça, são directamente originárias da pena genial do dramaturgo inglês. Os diálogos e monólogos, cuidadosamente traduzidos para o crioulo pelo Sr. Mário Matos, foram respeitados (Branco, 2003:149).*<sup>254</sup>

Así pues, concluimos que *Romeu e Julieta* fue más adaptada que *Rei Lear* al contexto mindelense pero ambas cumplieron con el objetivo: que el público se identificase con el espectáculo, como resultado del proceso de criollización.

---

<sup>253</sup> Ejemplo de este “criollo shakespeariano”, retirado de la página 2 de la adaptación de *Rei Lear*: GONERIL: Senhor! Um t’amá bocê más du ki palavra podê dzê; K’ más carinhe du ki vista, du ki espace, du ki liberdade; D’rriba de tud kuant pode ser est’mód. Não menes du ki vida, kónd êl ê recheóde de graça, de saúde, de bêlèza, d’hónra; Tónt, sima nunca tive fidje nenhum k’amá assim ou cólquer pai k’fosse amód assim. Nha amor ê um amor k’ta vrá palavra pobre, k’ta vrá fala impotent. Más di ki tud k’um cabá de dzê bocê, ê assim k’um ta amá bocê, senhor!

<sup>254</sup> De cualquier forma, la gran mayoría de las palabras usadas en la pieza, son directamente originarias de la pluma genial del dramaturgo inglés. Los diálogos y monólogos, cuidadosamente traducidos al criollo por el señor Mario Matos, fueron respetados.

### 6.3. Del *Auto de la India* al *Auto de Holanda*<sup>255</sup>

Hemos seleccionado esta *criollización* como ejemplo de adaptación que aborda el tema de la emigración<sup>256</sup> a Europa<sup>257</sup>, en este caso a Holanda, donde reside la mayor comunidad de caboverdianos fuera del archipiélago. Se trata de una adaptación de la pieza de Gil Vicente *Auto de la India*, dirigida por Francisco Cruz y que posee el cuño de João Branco como colaborador en el montaje. *El Auto de Holanda* lleva a escena el problema de la emigración por ser un elemento identificador de la *caboverdianidad*, a través de la actualización y de la contextualización al universo caboverdiano y más concretamente, al mindelense.

Al igual que en el texto original, donde la India representaba un lugar de oportunidades para el portugués, en esta criollización, y en base a la realidad, Holanda lo es para el caboverdiano. Es el lugar donde se pueden mejorar las condiciones de vida y al que se emigra, no por supervivencia, sino por superación social y económica, como señala Ana Cordeiro:

*Também no Auto de Holanda a emigração não é vista como uma dramática necessidade de sobrevivência, resultado antes de um compreensível mas ambicioso desejo de ganho fácil (Cordeiro apud Branco, 2003:284).*<sup>258</sup>

La emigración de los caboverdianos a Holanda, sobre todo a Rotterdam, empezó en los años 40 del siglo pasado pero fue en los años 70 cuando tuvo una mayor afluencia de emigrantes debido a la demanda de mano de obra en los astilleros. Así pues, Holanda, siempre ha sido idealizada en Cabo Verde, sobre todo en las islas de Barlavento; una idealización que al igual que el caso de India responde a esa mirada del *otro*, arquetípica e

<sup>255</sup> Representada por el GTCCPM en 2002 en Praia y Mindelo. Dirigida por Francisco Cruz y Joao Branco.

<sup>256</sup> La emigración es tema principal en criollizaciones como *Auto da Compadecida* a partir del texto de Sassuna y en *As Três Irmãs*, a partir del texto homónimo de Tchekov, donde se trata de la inmigración y de la emigración a Portugal. También en *Nha Bernarda Alba* y en *À Espera da Chuva*, aparece como tema secundario.

<sup>257</sup> Es importante recordar que la emigración a Santo Tomé o a América se da más en las islas de Sotavento, mientras que los habitantes de Sao Vicente suelen emigrar a Europa (Holanda, Italia y Portugal), vista esta como un lugar de oportunidades.

<sup>258</sup> Tampoco en el *Auto de Holanda* la emigración es vista como una dramática necesidad de supervivencia, resultado antes de un comprensible pero ambicioso deseo de ganar fácilmente.

impregnada de atributos que el yo (Cabo Verde) carece, y así se especifica en las réplicas de los personajes:

DJEN: Barata não, Holanda ka tem barata, e quês dêli inda ka tmá fê cum trêzel...

N´Holanda ka tem lata d´cmida de tchuk ...

N´Holanda gente ka ta tchá reste ...

N´Holanda ka tem barata ... sô barata branca ... (Barbosa, 2009: 167).<sup>259</sup>

Tanto en el texto original como en la criollización el espacio idealizado (Holanda/India) es un espacio ausente al que se hace referencia a través de las réplicas de los personajes, al igual que ocurre con la figura del emigrante o de la mujer blanca europea (esa *barata branca*<sup>260</sup>). Son ausencias "presentes" en el imaginario colectivo y consecuentemente, en la formación de la identidad caboverdiana; El *otro*, como "ausencia física" se idealiza por estar "presente" lo que, sin duda, provoca un deslumbramiento que afecta también a la formación del yo.

Tanto en el *Auto de la India* como en el *Auto de Holanda* se aborda el tema del adulterio por parte la mujer que tiene al marido ausente (en el original prestando servicio a la armada y en la criollización como emigrante) pero en ambos textos, este adulterio no es consecuencia directa de esta ausencia, sino que es provocado por carácter del personaje femenino:

*Tal como na obra de Gil Vicente não se pretende atribuir à emigração as culpas ou causas do adultério. É aliás Do Carmo, a mulher, que depois de uma ligeira hesitação, incita o marido à partida e que, ainda antes do barco sair, em vez de chorar saudades, lamenta o atraso na partida do barco e que de forma tranquila assume e explica as suas infidelidades pelo facto de estar na flor da idade (Cordeiro apud Branco, 2003: 284).*<sup>261</sup>

La criollización del *Auto de la Índia*, se basa en la contextualización de espacio, lugar y lengua, así como en las múltiples referencias al universo mindelense a través de las

<sup>259</sup> DJEN: Cucaracha no, Holanda no tiene cucarachas, aquellos de allí, en cima, rezan con rosario.../En Holanda, no hay latas de carne de cerdo/En Holanda, la gente no echa sobras de comida/ En Holanda, no hay cucarachas... sólo cucarachas blancas ...

<sup>260</sup> "Esa cucaracha blanca".

<sup>261</sup> Tal y como en la obra de Gil Vicente no se pretende atribuir a la emigración las culpas o las causas del adulterio. Es, además, Do Carmo, la mujer, que tras una ligera inecisión, incita al marido a que emigre y que, antes de que salga el barco, en lugar de llorar su pérdida, lamenta el atraso en la partida del barco y que de forma tranquila asume y explica sus infidelidades por el hecho de estar en la flor de la vida.

réplicas de los personajes (gastronomía, lugares de mindelo, comportamientos característicos del mindelense, etc.) y de la música.

Es importante señalar que en esta versión criolla a diferencia de las dirigidas por Branco, los nombres de los personajes no se mantienen del original, así tenemos a Do Carmo, la señora adúltera; la criada Tudinha que sabe la verdad y Gene, el marido emigrante traicionado.

En cuanto a estas actualizaciones, la acción del original se traslada a Mindelo en los años 70 del siglo pasado, momento del fuerte flujo emigratorio a Holanda, un periodo que se ve reflejado también a nivel lingüístico puesto que además del uso del criollo caboverdiano y de la variante sanvicentina, se inscriben en las réplicas expresiones locales de esa época (“*panhal na toque*” o “*galinha branca na bô companha*”) así como extranjerismos que la lengua importaba de los emigrantes como ejemplo de esa aceptación del otro tan común en sociedades como la mindelense:

DO CARMO: ...Qui tal !!!??? “Very Well”

TUDINHA: ...Vivê bocê “laive” !!! (Barbosa, 2009:171).<sup>262</sup>

Por otro lado, destaca en esta criollización el elemento musical ya que aparecen dos géneros musicales asociados a las islas de Barlavento: la Morna y la Coladera, interpretadas por músicos tan conocidos como Luís Morais, Danny Silva, Bana, Fantcha, Cacói, Humberto Tavares e Bulimundo y que además, algunos de ellos desarrollaron su carrera musical en Holanda. La incorporación de estas canciones conocidas por todos los caboverdianos de cualquier edad o clase social hace que el público identifique en seguida los elementos de la cultura caboverdiana, y concretamente, de la mindelense, que aparecen en escena.

Respecto a la adaptación lingüística, como no podía dejar de ser, la opción lingüística es la variante Sampadjudu de Sao Vicente, excepto el personaje de Bilela que se expresa en un portugués incorrecto, reflejando así, el uso que la clase burguesa,

---

<sup>262</sup> DO CARMO: ¿Qué tal !!!??? “Very Well”/TUDINHA: ...Vive tu vida!!!

extranjerizada y descriollizada hace de la lengua lusa como símbolo de poder y cultura. Sobre este bilingüismo, nos dice Ana Cordeiro:

*De Gil Vicente, embora não utilizando o verso, mantém a vivacidade de linguagem, degradada a até silenciosa. Tal como o Auto da Índia, escrito em português e em castelhano, também o Auto de Holanda de Francisco Cruz é uma obra bilingue em que o português alambicado e artificial do Sr. Manuel da Mdeira, o Bilela, se cruza com a desenvoltura pragmática e desafortada de um crioulo urbano e popular (Cordeiro apud Branco, 2003: 284).<sup>263</sup>*

En conclusión, el grupo de teatro que más adaptaciones en este sentido ha realizado ha sido el GTCCPM (Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo), casi todas dirigidas por João Branco. Él mismo justifica, en la siguiente cita, las razones para tales adaptaciones:

*Uma tentativa de demonstrar que o teatro cabo-verdiano não é impossibilitado de abraçar outros autores contemporâneos que são universais e que pode ir beber toda a magnificência das suas obras, para que o Teatro cresça como arte, sem nunca desvirtuar as verdadeiras raízes destas ilhas (Branco; 2004:337).<sup>264</sup>*

Dentro de opción dramaturgica, podemos encontrar diferentes procesos de adaptación: alejándose del hilo conductor del texto original y focalizando toda la atención en un hecho secundario; o bien, adaptando la historia al contexto caboverdiano. Esta segunda opción es la más habitual y para ello, la traducción del texto al criollo caboverdiano tiene un papel importantísimo. Está claro que sería incorrecto decir que las adaptaciones se resumen a la traducción lingüística ya que se trata también de una traducción cultural, lo que João Branco llama *crioulização*.

Todo esto nos conduce a una pregunta ¿Cuales serán, entonces, los parámetros para definir lo que es o no es caboverdiano? A primera vista podríamos responder que aquello que posee o transmite marcas de la identidad caboverdiana. El uso del criollo, o si el director artístico o dramaturgo posee nacionalidad caboverdiana no son argumentos

---

<sup>263</sup> De Gil Vicente, aunque no utilizando el verson, mantiene una vivacidad de lenguaje, degradada e incluso silenciosa. Tal y como en el Tal como o Auto da Índia, escrito en portugues y en castellano, también el Auto de Holanda de Francisco Cruz es una obra bilingüe donde el portugués pretencioso y artificial del Sr. Manuel da Mdeira, el Bilela, se cruza con el desparpajo pragmático y desafortado de un criollo urbano y popular.

<sup>264</sup> Un intento de demostrar que el teatro caboverdiano no está imposibilitado de abrazar otros autores contemporáneos que son universales, y que puede ir a beber toda la magnificiencia de sus obras, para que el Teatro crezca como arte, sin nunca desvirtuar las verdaderas raices de estas islas.

válidos, en nuestra opinión, pues, la producción teatral de esta comunidad abarca mucho más que los límites geográficos del archipiélago. Obviamente debemos encontrar aquellos “síntomas” que nos remitan a marcas identitarias de Cabo Verde porque sólo así podremos diseccionar aquello que soy “yo” de lo que eres “tú” y en última instancia, de lo que “nosotros” llegamos a ser a partir de nuestro encuentro.

De este modo, no habrá duda en reconocer las adaptaciones de textos extranjeros como dramaturgias caboverdianas ya que no intentan ser de ser textos “reconstruidos”. Es decir, tras el proceso de adaptación y la consecuente incursión de marcas de identidad, obtenemos un texto nuevo, diferente al original actualizándose y validándose en otro espacio cultural (Cabo Verde) y en otro tiempo de enunciación. Es aquí donde radica la *caboverdianidad* de una puesta en escena, en que al haber sufrido todo un proceso de adaptación pasa a ser un texto que abriga determinadas marcas identitarias.

Así pues, encontramos *leitmotiv* basados en oposiciones dialécticas que se traducen en marcas de identidad, las más recurrentes en el hecho teatral son Emigración/Inmigración; Sequía/lluvia; África/Europa y Criollo/Portugués. Estos “ejes bipolares” (Vinaver, 1993: 900) están presentes en el imaginario colectivo y en la producción escénica caboverdiana. Analizarlos y detectarlos, será la manera de concretizar la reivindicación escénica nacional.

# **TERCERA PARTE**

## **LORCA CRIOLLO: 1997 y 2011**



## Capítulo 7

### LORCA CRIOLLO: PROBLEMAS Y SOLUCIONES

#### 7.1. Metodología, propósitos y controversias

*Caminos nuevos hay para salvar al teatro. Todo está en atreverse a caminar por ellos. Federico García Lorca*

El análisis de las *criollizaciones* de Lorca realizadas en Cabo Verde se dividió en dos etapas y espacios: por un lado, Portugal, a donde nos trasladamos durante el año lectivo 2010-2011 y donde pudimos trabajar con Joao Branco<sup>265</sup> y con artistas e intelectuales caboverdianos radicados en Lisboa; y por otro lado, Mindelo (Cabo Verde), para acompañar los ensayos, la preparación de la décimo séptima edición del festival Mindelact de 2011<sup>266</sup> y el estreno de *Bodas de Sangre*. Durante nuestra estancia en Cabo Verde, pudimos participar en los ensayos, tuvimos acceso a la prensa y notas de anteriores montajes y sobre todo, al público, que con diferencia de 14 años, había asistido a los dos espectáculos lorquianos que aquí analizamos.

Anteriormente, durante nuestra estancia en Lisboa, realizamos, a petición de Branco, la traducción del texto original al portugués, ya que no existía ninguna en portugués europeo. Más tarde, Branco y el resto de actores/actrices se encargaron de traducirla parcialmente al criollo caboverdiano, hecho que sugiere la importancia que se le da a la introducción de marcas identitarias, como es en sí misma la lengua nacional.<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> Tanto él como yo estábamos en Lisboa al haber recibido una beca de investigación teatral de la Fundación Gulbenkian de Lisboa.

<sup>266</sup> La 17ª edición del Mindelact contó con más de 29 espectáculos desde el día 9 hasta el día 17 de septiembre de 2011. Además del estreno de *Bodas de Sangre* por el Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo-IC, participaron grupos de teatro de Portugal, Mali, Colombia, España, Cabo Verde, Brasil -también con un espectáculo sobre Lorca a cargo del actor José Mauro Brant-, Angola, Bélgica, Chile, Marruecos, Italia y Francia. Esta edición, que homenajeaba al payaso español, Enano ([http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id\\_cod=12438](http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=12438)) destacó por incorporar el Primer Ciclo Internacional de Contadores de Historias oriundos de más de diez países. Ya en 2005, el Mindelact fue considerado el festival más importante no sólo de la África lusófona como de todo este continente.

<sup>267</sup> A nuestra llegada a Mindelo, se nos comunicó que la obra iba a ser en portugués con algunas breves intervenciones en criollo y que los momentos cantados sí serían en lengua nacional. Esta elección fue justificada por el hecho de que el estreno del día 9 de septiembre de 2011 era la parte práctica del trabajo

Respecto al análisis de *A Casa de Nha Bernarda*, se realizó a partir de un DVD del montaje de 1997,<sup>268</sup> lo que dificultó mucho el trabajo, no sólo por el medio audiovisual que nos alejaba de la esencia teatral, sino también por la falta de calidad sonora del mismo.

Dada la escasez bibliográfica, que podría resumirse a dos libros de la autoría de Branco, una decena de revistas y varios artículos brasileños, portugueses y norteamericanos, se hizo necesario recurrir al material recogido en Mindelo para poder analizar más profundamente el trabajo intercultural que Branco desarrolla en este archipiélago.

Así pues, dado el carácter específico de este fenómeno teatral y de los sistemas operantes en escena, nos hemos basado en un análisis metodológico (Tordera, 1979: 68) que prioriza la dimensión semántica, en lo que respecta a la traducción cultural de la *caboverdianidad*; sintáctica, sobre todo, en el aspecto musical y sonoro; y pragmática, en lo que refiere al juego entre la “denegación” (Ubersfeld, 1989: 38) y la identificación que las *criollizaciones* ponen en marcha.

Nuestra intención más inmediata, era desvelar las razones que llevaron a Branco a *criollizar* a Lorca y analizar, partiendo de los presupuestos de la recepción poscolonial y transcultural, el rotundo éxito que tiene Lorca en Cabo Verde, particularmente en Sao

---

final del Máster en Dirección Teatral de J. Branco y al que asistimos como miembros del tribunal. En realidad, *Bodas de Sangre* se realizó en las dos lenguas, aunque la mayor parte fue en portugués, dejando sólo algunas réplicas y los momentos musicales en lengua nacional.

<sup>268</sup> Existe otra versión de 2007 que no analizamos debido a varios factores. En primer lugar, porque sólo hubo una variación al inicio del montaje respecto al de 1997, donde aparecen las hijas bordando enormes tejidos blancos que llegan hasta el patio de butacas, acompañando el lloro de las *carpideras*. Algunos actores son los mismos, con la gran diferencia de que Bernarda es una actriz mulata caboverdiana (Figura 01-Anexo7) y no portuguesa como en el 97. La decisión de llevar a escena otra vez esta pieza se debe al homenaje que se le hizo a Joana Évora, fallecida en el 97, año en el que había actuado como Maria Josefa en *Casa de Nha Bernarda*. Basándonos en una perspectiva antropológica, la del 97 revela mucho mejor la finalidad de la *criollización*, sobre todo, en lo que respecta a la recepción, ya que fue un rotundo éxito local y nacional por el factor “sorpresa”. Sin embargo, en el 2007, el público se sintió “incómodo” por los largos silencios en escena que no estaban en 1997, según nos comunicó en entrevista personal el propio Branco, y de ahí la reacción negativa frente al espectáculo. En esta ocasión, el público caboverdiano no pudo resistir tanto silencio. Este hecho es bastante revelador en cuanto pone en evidencia cómo y para qué se asiste al teatro. El silencio prolongado no es viable en una sociedad tan musical como la caboverdiana. Véase Anexo 6.

Vicente. Así pues, nos propusimos observar y teorizar los significantes de la *criollización* de Lorca y en qué medida servía como vehículo de intercambio cultural.

El análisis que a continuación presentamos parte de una observación cuidadosa, *al ralenti* (Vinaver, 1993: 11), para poder entender el trabajo dramaturgico que Branco ha realizado en las dos adaptaciones lorquianas. Siguiendo este método de análisis, nos hemos detenido en las micro-acciones (Vinaver, 1993: 896), es decir, en la interacción entre el contenido semántico y contenido formal (fónico y rítmico) de cada fragmento que queríamos analizar, sobre todo, en *Bodas de Sangre* por la riqueza en tradiciones musicales que presenta.

Desde una perspectiva global, las *criollizaciones* responden a determinados ejes dramaturgicos (Vincaver, 1993: 910) a través de los que podemos concluir qué elementos y por qué han sido modificados respecto al texto dramático original, dando una cierta prioridad a su significación sociocultural, así como al efecto que, en un nivel pragmático, suscitan entre el los espectadores caboverdianos.

En este sentido, podemos decir que las adaptaciones criollas de *La Casa de Bernarda Alba* y de *Bodas de Sangre* se diferencian del texto original en varios “ejes dramaturgicos” (Vinaver, 1993: 910): el eje el ritmo ser acerca más a lo esencial que a lo accesorio, dada la importancia que tiene el ritmo de la palabra (sobre todo en lengua nacional) y la música/cantos en la puesta en escena; por otro lado, el estatuto de los temas es esencial, es decir, la ideas son motrices en la configuración de la acción, puesto que ayudan a la reactualizar de la *caboverdianidad* (la soledad de la mujer, la infidelidad, la emigración, etc.); y por último, respecto al eje de la ficción teatral, podríamos decir que hay un cierta interferencia en la relación personaje-actor-espectador, pues la gran mayoría de los espectadores conoce a los actores y actrices, pudiendo lanzar hipótesis sobre la similitud de la vida real y el personaje que representa.

Es importante recordar, como ya hemos apuntado en la introducción, que no es nuestro objetivo analizar el teatro de García Lorca<sup>269</sup>, sino que, a partir los parámetros de

---

<sup>269</sup> Por este motivo damos como asentado el corpus del que partimos así como la bibliografía consultada.

traducción y análisis teatral, interpretar qué se mantuvo en la puesta en escena de las adaptaciones lorquianas, qué se modificó y en virtud de qué “utilidad”.

### 7.1.1. Lorca: entre el prestigio y la gestión identitaria

Mucho se ha escrito sobre las adaptaciones de Shakespeare como práctica poscolonial subversiva y como “marca” de prestigio cultural (Yong/ Kennedy, 2009); sobre cómo el poscolonialismo utiliza a Shakespeare para “vender” tradiciones o espectáculos no occidentales, muchas veces promovidos por una visión exótica de lo periférico, lo que en Cabo Verde denominan: *pa inglês oiá*, y que no deja de ser una realidad en muchos festivales por todo el mundo.

Esta idea, sin embargo, no la encontramos, por lo menos a priori, en el caso del festival Mindelact, por un motivo: el público que asiste, en su gran mayoría nacional, conoce muy bien la cultura caboverdiana; hecho que facilita la intervención social que la adaptación pone en marcha (McMahon, 2008). A lo que se le suma, como observamos en nuestro análisis, el desconocimiento<sup>270</sup> casi generalizado de los textos originales representados.

No podemos negar la autoridad que representa a nivel económico y de prestigio llevar un Shakespeare o un Moliere a escena. Sin embargo, teniendo en cuenta el público al que son dirigidas (conocedor de la realidad sociocultural caboverdiana pero, en su gran mayoría, desconocedor de los textos originales) nos obliga a buscar una razón de peso en la que tenga cabida Lorca que, siendo un clásico, no tiene el poder mediático de un Shakespeare a nivel mundial y mucho menos en una excolonia portuguesa donde los referentes clásicos siempre fueron Eça de Queirós, Garrett o Gil Vicente.

Como analiza Lin Lan Yong (2005: 527-549), más allá de la subversión al canon colonial, la puesta en escena de un texto clásico en un contexto poscolonial responde a una necesidad de poner en escena identidades nacionales. En el caso de las

---

<sup>270</sup> De 18 entrevistados antes y después del estreno de *Bodas de Sangre* el día 9 de septiembre de 2011, sólo 4 personas admitieron conocer la autoría y la trama de la pieza. El resto sólo reconocía el nombre de "Lorca" por las *criollizaciones* de *La Zapatera Prodigiosa* de 2001 y *La Casa de Bernarda Alba* en 1997 y 2007.

*criollizaciones*, es evidente que Branco se sirve de ellas como revisión y re-actualización de la *caboverdianidad*, y es aquí donde Lorca gana efectividad en el archipiélago atlántico.

Antes de la aparición de las *criollizaciones*, como hemos visto, las dramaturgias que se llevaban a cabo versaban, mayoritariamente, sobre la lucha colonial, la independencia nacional o eran simples comedias de costumbres que seguían el patrón de la revista portuguesa de los años 30. Con la introducción de este tipo de dramaturgias, otros temas y estéticas que afectan y acompañan a la realidad caboverdiana actual se ven envueltos en el proceso de creación teatral. Porque un clásico, por su naturaleza, sólo tiene sentido en el escenario si habla de los dramas contemporáneos del espectador al que se dirige. En este sentido, la introducción de temáticas más existencialistas, reveladas en los clásicos, ayudan a re-actualizar otros aspectos de la identidad cultural caboverdiana, y más aún, cuando se procesan en un contexto global y transnacional como es un festival de teatro<sup>271</sup>.

Un texto clásico, extranjero y europeo, a partir del que se procesa la *criollización*, supone un centro de recursos para hacer frente a la gestión de la propia identidad sociocultural. Las adaptaciones de Lorca prestan servicio a una agenda nacionalista como vehículo de diálogo cultural con el que se re-actualiza la identidad caboverdiana, pues, siendo presentadas ante un público casi exclusivamente caboverdiano, se facilita, en gran medida, la intervención social a la que Branco aspira a través de su teoría de *criollización*.

De este modo, debemos enfrentar los espectáculos *A Casa de Nha Bernarda* y *Bodas de Sangre*: como creaciones que están al servicio de la dramatización de la identidad nacional, sea esta más o menos africanista o europeísta<sup>272</sup>. Ambos textos cuentan historias de transgresión afectiva con proyección social, así como de defensa de la identidad individual y la irreversibilidad del destino. Códigos universales que se vinculan a la *caboverdianidad* que la *criollización* pretende actualizar. De ahí su rotundo éxito en Cabo Verde.

---

<sup>271</sup> Lo que no deja de ser significativo en cuanto desvela el camino que ha adoptado actualmente la identidad caboverdiana, particularmente en las islas de Barlavento.

<sup>272</sup> Al igual que encontramos en la reivindicación de la *caboverdianidad*, donde existen elementos de ambas herencias y en diferentes proporciones, dependiendo de la isla o de la realidad socioeconómica.

### 7.1.2. Lorca y la lusofonía: la globalización del festival Mindelact

Se hace, pues, necesario analizar el contexto cultural, social y político en el que Lorca se inscribe en Cabo Verde para poder determinar su funcionalidad en un macrocontexto como es un festival de teatro que celebra, en cierta medida, la práctica escénica lusófona; pues es en este contexto transnacional donde los grandes proyectos de Branco se desarrollan, por lo que no podemos negar cuanto de política cultural y mediática posee.

En este sentido, debemos atender a dos realidades: la globalización y la lusofonía como contextos recientemente emergentes en los países de lengua oficial portuguesa. El espacio contemporáneo y poscolonial de Cabo Verde, resiste y reclama formas más diversificadas de cultura, más dirigidas hacia la modernidad y menos hacia el exotismo de culturas negras globales, sean estas vanguardistas o vernáculas. Como consecuencia de la globalización, asistimos a un momento en el que delimitar las fronteras parece ser la estrategia más eficaz. Un proyecto como el de Branco, con el GTTCCPM, nos obliga a considerar la complejidad de las relaciones interculturales y del encuentro humano entre aquellos que, con diversos objetivos, aspiran a una vida más justa e igualitaria. El posmoderno se caracteriza por ser un mundo en el que los límites entre disciplinas y discursos artísticos se han difuminado; donde las identidades del *yo* y del *otro* se nos revelan como porosas y donde parece existir un extraño regocijo en celebrar su mestizaje cultural. Un mundo donde los viejos límites de la modernidad regresan camuflados es el mundo que acoge el espejismo cultural de las *criollizaciones*, no tanto como consecuencia del choque de identidades, sino como respuesta ante la constante amenaza del sistema financiero y económico global.

La colaboración de Cena Lusófona<sup>273</sup> y del Instituto Camoes portugués en el festival Mindelact donde las *criollizaciones* viven y mueren, nos hace sospechar sobre la posible influencia que tiene la lusofonía en la construcción dramatúrgica de Branco y,

---

<sup>273</sup> Cena Lusófona es una institución portuguesa, con sede en Coimbra, que promueve el intercambio cultural de los países lusófonos a través del teatro, desde 1995.

<http://www.cenalusofona.pt/paginas/01apresentacao.html>

consecuentemente, en la asunción del gusto y el éxito por parte del público sanvicentino. En un primer momento, podríamos sospechar de un cierto neo-imperialismo portugués, sin embargo, y como hemos visto, el hecho de que las *criollizaciones* puedan ser monolingües (en criollo o en portugués) o bilingües nos obliga a alejarnos de esta idea, no sin antes, matizar el sentido que la lusofonía tiene actualmente y en cómo afecta a la producción artística de los países que la integran, particularmente, en Cabo Verde.

La lusofonía es un espacio transnacional y por ello puede ser perspectivada desde diferentes puntos de vista. No hay duda de que se trata de un proyecto con un pasado secular basado en el denominador común de la lengua del imperio. La lusofonía es un espacio “ideal” en el que habitan etnias diferentes con sus respectivas culturas marcadas por un pasado colonial reconfigurado en naciones independientes y geográficamente distantes. Tal vez por esto, la relación entre ellos esté hoy en día marcada por contradicciones, tensiones y dilemas que impiden la verdadera convivencia de la comunidad asumida como lusohablante.

Si comparamos el espacio de la lusofonía con otros como el francófono, al que también pertenece Cabo Verde, la primera diferencia que se nos presenta es la relación del territorio lusófono al antiguo imperio colonial portugués. Curiosamente, el término lusofonía surgió fuera de Portugal, por lo que cabe la posibilidad de que algunos portugueses al adoptarlo, inconscientemente, celebren su antiguo imperio en las que todos esos hablantes alguna vez fueron portugueses. Obviamente que esto trae consecuencias, sobre todo, en lo que respecta a una verdadera conciencia lusófona que sólo comparten hoy en día algunos políticos e intelectuales. Un ejemplo de ello lo encontramos en el hecho de un artista o universitario caboverdiano, mozambiqueño o angoleño nunca utilizaría esta palabra para referirse a su identidad. No hay duda de que los casi quince años que Portugal atrasó la descolonización respecto a las otras potencias han dejado secuelas en este espacio transnacional. Sin embargo, debemos también decir que, extrañamente, existe una cierta “convivencia” entre todos los herederos de esta historia común de sangre y violencia, como es el caso de Angola y Portugal.

Es innegable que en el espacio lusófono subyace consciente o inconscientemente la idea de un legado portugués marcado por la colonización y porque no, una cierta nostalgia imperialista. En este sentido, es cuanto menos complicado, desvincular el término lusofonía como comunidad de países lusohablantes de una idea de lusofonía como comunidad de países resultantes de la colonización portuguesa. Tenemos absoluta certeza que esta reflexión estaría por detrás de ciertas críticas que en Cabo Verde suscita el trabajo de Branco en cuanto portugués radicado en Mindelo, que utiliza textos “extranjeros” y que eventualmente recibe apoyo de instituciones portuguesas, bajo el “pretexto” de intercambio teatral lusófono.

Lo que demuestra nuestro análisis es que no podemos restringir sectariamente las dramaturgias de Branco a una forma global y transnacional de imperialismo portugués a través del *marketing* lusófono. Por razones obvias, como la lengua vehicular que se usa, por la siempre necesitada financiación económica; y porque en un contexto poscolonial como es Cabo Verde, sería impensable que un producto artístico “vendido” como lusófono, tuviese el mediatismo y el éxito que tiene entre los caboverdianos, por mucho que el público fuese representante de esa vertiente más integradora del *otro-europeo* (lo que no quiere decir que renieguen de su condición caboverdiana y de su identidad como pueblo).

Sea como fuere, e incluso aceptando una cierta benevolencia con el ideal de la lusofonía, lo que es evidente es que, por un lado, la intervención de Cena Lusófona y del Instituto Camoes en el festival Mindelact ha beneficiado en gran medida el teatro caboverdiano; y, por otro lado, los agentes teatrales caboverdianos supieron aprovechar esta oportunidad tanto en la formación de actores<sup>274</sup>, en la rehabilitación de espacios, en la mejoría cualitativa de los montajes y en la promoción de ediciones y documentación teatral.

---

<sup>274</sup> [http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id\\_cod=12400](http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=12400)

### 7.1.3. Las controversias de un Lorca criollo

La vinculación de estas dos instituciones portuguesas al teatro caboverdiano se realiza exclusivamente a través del festival Mindelact y de João Branco, lo que, sin duda, despierta sospechas en algunos dramaturgos, directores e intelectuales. Un ejemplo de ello es Francisco Fragoso, del que podríamos decir que es el “padre” del teatro caboverdiano y que lideró, como vimos en el apartado correspondiente, con el grupo Korda Kaoberdi, el panorama teatral durante la etapa de liberación nacional. Nos dice a colación del trabajo de Branco:

*El trabajo que hace João Branco, digo yo, (...) es negativo, francamente negativo, puedo decir abiertamente, él está haciendo un trabajo contra el patrimonio cultural. Cuando empezó a hacer teatro sus primeros trabajos fueron de Shakespeare, Rei Lear, yo no lo vi, pero las personas que lo vieron me dijeron que él había cometido una gran error, pero nadie se atrevió a decir eso abiertamente. Porque no todo el mundo puede traducir un Shakespeare (...). No sé si sabe el título que le dio al Rei Lear, Nho Rei já bá cabeça. Para empezar, ese título es negativo.*<sup>275</sup>

Algunos dramaturgos rechazan el trabajo de Branco, criticando su osadía en traducir clásicos a la lengua nacional. Uno de los argumentos que defienden es la “indefinición” de la lengua caboverdiana, ya que se encuentra en un proceso de normativización entre las diferentes variantes regionales y ortográficas. Esta idea no deja de ser contradictoria respecto a la vehemente afirmación sobre la situación diglósica del criollo:

*Estoy totalmente en contra de la idea de diglosia, todo eso es una tontería. Las personas hablan de diglosia y no saben lo que es. La diglosia no se aplica a Cabo Verde. Por naturaleza yo considero, mi matriz es esto, las dos lenguas y fue siempre el bilingüismo. Nosotros por naturaleza somos bilingües, a pesar de toda la represión somos bilingües. No podemos huir de esta regla.*<sup>276</sup>

Es cuanto menos paradójica la defensa del bilingüismo en Cabo Verde al mismo tiempo que se niega la traducción y el montaje de textos dramáticos extranjeros en virtud de esa “indefinición” de la lengua nacional:

*El ALUPEC complicó la evolución de nuestro idioma materno. Tenemos que usar la lengua portuguesa hasta que nuestra lengua esté bien. No voy a coger un Bretch, no voy*

<sup>275</sup> Entrevista personal con Francisco Fragoso en la Fundación Calouste Gulbenkian el 2 de mayo de 2011. Traducción propia.

<sup>276</sup> Ibidem.

*a coger un Shakespeare para efectivamente asesinar esas piezas! Esto francamente es deshonesto.*<sup>277</sup>

A partir de estas afirmaciones, parece ser que nuestra línea de investigación deberá ir más hacia la significación identitaria de la puesta en escena de Lorca más que realmente como un caso de “osadía” de traducción lingüística. Francisco Fragoso nos decía a respecto de Lorca:

*El teatro que se hace en Mindelo no es teatro. La lengua caboverdiana no está preparada para traducir un Shakespeare o un Lorca (...) yo fui a hablar con João Branco, si es una pieza que tiene términos en criollo, todo bien pero hacer eso, yo creo que no es el mejor camino. Y qué pasa, que él continua a hacer eso y de las cosas que él hizo, él asesinó Lorca. Y hoy en Sao Vicente no hay teatro, esto es malo para Cabo Verde y para Sao Vicente. Decía Lorca: “la sociedad tiene un teatro que merece” y Sao Vicente tiene un teatro que merece porque nadie es capaz de abrir la boca para decir eso.*<sup>278</sup>

A partir de estas palabras, podríamos decir que de la *criollización* de Lorca se desprende un problema mucho más profundo que está aún por resolver entre las dramaturgias de Barlavento/ Sotavento y que sin duda, discrimina la identidad caboverdiana en una u otra región del archipiélago.

*Dicen que es el mayor festival de teatro africano, como si el teatro africano fuese una porquería, se puede decir que es un festival que transcurre en África y quien defienda que Cabo Verde es un país africano. Pero ellos, en Cabo Verde, no piensan eso (...) En Sao Vicente defienden eso, creen que Cabo Verde no es un país africano pero sin embargo son capaces de decir que es un festival africano.*<sup>279</sup>

La dramatización de la identidad caboverdiana se gestiona de diferente forma en Santiago y en Sao Vicente. Las palabras de Fragoso nos ayudan a definir las líneas de investigación del presente trabajo en la medida en que las *criollizaciones* de Branco reactualizan determinadas marcas identitarias claramente identificables en la isla de Sao Vicente. Sin embargo, no podemos afirmar, como defiende Fragoso, que las *criollizaciones* no sean dramaturgias caboverdianas. Los textos lorquianos, traducidos a la lengua nacional y al portugués, no son un “asesinato” de Lorca porque es el mismo poder

---

<sup>277</sup> *Ibidem.*

<sup>278</sup> *Ibidem.*

<sup>279</sup> *Ibidem.*

de texto clásico y universal el que permite esa adaptación y actualización, poniéndose al servicio de una determinada asunción nacionalista, transnacional y poscolonial.

Por otro lado, las *criollizaciones* no sólo son criticadas por que parten de textos extranjeros, sobre todo, clásicos europeos, sino también porque rechazan, según el propio Fragoso, las tradiciones más autóctonas y africanas que existen en Cabo Verde. Sin embargo, como veremos más adelante, en la *criollización* de Lorca, Branco optó por llevar a escena el Colá San Jon, la Coladera y la Morna; lo que nos demuestra que las ideas de Fragoso parten de una premisa totalmente errónea, puesto que sí están presente las tradiciones culturales más arraigadas a la identidad caboverdiana.

Sin negar la efectiva revisión y re-actualización de la *caboverdianidad*, se hace evidente que no podemos obviar la connotación que la “marca” *criollización* asume en el contexto social y mediático. Así pues, meses antes del estreno, entre los habitantes y los agentes teatrales de Mindelo se inicia una verdadera “campaña” mediática que va del boca a boca a las redes sociales, pasando por el anuncio pausado en algún que otro medio de comunicación local o nacional.

De hecho, algunos intelectuales caboverdianos han descrito este panorama como una especie de “dictadura”<sup>280</sup> del gusto mindelense desde la llegada de Branco y el inicio de las *criollizaciones*. Todas las miradas están puestas en el festival Mindelact, los habitantes lo viven con un entusiástico fervor festivo y la propaganda mediática incrementa su valor en cuanto éxito asegurado en las taquillas y en la prensa. A pesar de la aportación favorable a la creación teatral en Cabo Verde, nos arriesgamos a decir que quizás sea un arma de doble filo, pues, si por un lado, se ha creado un cierto “vicio” al teatro a partir de los cursos de formación y la mayor presencia del teatro en la vida cotidiana, también, podemos decir que el Mindelact y Branco han sido los centros catalizadores de toda la atención social y política. Lo que, en cierta medida, restringe un poco el campo de acción a quienes quisieran hacer otro tipo de teatro en la isla.

---

<sup>280</sup> O la expresión de Fragoso “tomou conta daquilo tudo” para referirse a Branco.

Sin entrar en esta controversia, sí podemos afirmar que con la llegada del festival y la expectante actitud del público ante un nuevo montaje de Branco, año tras año, las *criollizaciones* desencadenan un debate sobre la identidad nacional, no sólo en cuanto adaptaciones, sino también en cuanto objeto artístico mediático. Y eso es lo que nos interesa en un contexto como Cabo Verde.

Como conclusión, podemos afirmar que a pesar de la existencia de un mediatismo recurrente en la marca "Branco", el origen de este compromiso teatral se encuentra en que lo que representan las *criollizaciones* lorquianas en un contexto transnacional y poscolonial. Pues a través de lo que transmiten atemporalmente, se interacciona con el público en un diálogo existencialista y cultural que crea conciencia identitaria, lejos de la vieja comedia de costumbres y de las grandes hazañas de la independencia nacional. Responden, así, a la dramatización de su propia identidad que se ve envuelta, por unos minutos, en su relación con el *otro*, lo que, sin duda, y por la idiosincrasia del caboverdiano de Barlavento, se asume como un éxito asegurado. Tanto *Casa de Nha Bernarda* como *Bodas de Sangue* llevan al escenario el sufrimiento más íntimo de una organización social centrada en el papel de la mujer como representante más vulnerable de su tiempo cultural y social. Y está claro que ideas sobre la infidelidad, la maternidad, el abandono, la prohibición y la relación hombre/mujer no van a dejar indiferente a un público caboverdiano que abandera estas ideas como marcas de su comunidad cultural.

No hay duda de que el festival Mindelact y los agentes teatrales que envuelve se han subido al carro de la lusofonía y se han beneficiado, sino económicamente sí cualitativamente en una mayor y mejor producción teatral. Sin embargo, en un nivel hipodérmico de los montajes, se desprende que la viabilidad de Lorca en un escenario caboverdiano responde a la necesidad de negociar la identidad cultural, asumiendo el texto clásico e impregnándolo de marcas identitarias que dramaticen su posible *caboverdianidad*.

## 7.2. La universalidad del texto lorquiano

Sin lugar a dudas, Federico García Lorca es uno de los principales representantes del canon internacional, revelándose, hoy en día, como una fuente inagotable de inspiración para artistas y creadores escénicos por todo el mundo.

No siendo nuestro propósito hacer un exhaustivo análisis del texto original, pues ya existen numerosos trabajos a este respecto, no podemos dejar de destacar, de manera inductiva, qué aspectos del texto lorquiano interesan en Cabo Verde y favorecen la gran acogida que tuvo, sobre todo, en lo que respecta a la concreción del conflicto en el universo femenino.

La perspectiva arquetípica y simbólica de *La Casa de Bernarda Alba* (1936) y de *Bodas de Sangre* (1933), ambas de la última etapa de creación teatral de García Lorca, hace que sea extrapolable a contextos socioculturales donde estos factores, todavía hoy, diezman la libertad individual, basándose en cuestionables códigos de honor. La opción personal ante las convenciones sociales supone un tema que indudablemente será bien acogido en una comunidad cultural como la caboverdiana, pues vive en constante conflicto entre un africanismo íntimo y familiar, y una convención social impuesta y mantenida por elites políticas, religiosas y educativas.

Los textos lorquianos son permeables a la realidad escénica y social caboverdiana porque aclaman la irremediabilidad del destino y la libertad individual pujada por impulsos del inconsciente humano. Muerte, sexualidad y maternidad son espacios simbólicos que conectan con la idiosincrasia de la *caboverdianidad*, marcada por la sequía, la hambruna, la emigración masculina, la maternidad precoz y un alto índice de promiscuidad<sup>281</sup>. A todo ello se le suma la importancia que la danza y la música tiene para el pueblo caboverdiano y que, al igual que en los textos lorquianos, el ritmo otorgado a la acción, está asegurado por su naturaleza musical y gestual.

---

<sup>281</sup> Lo que nos ayuda a comprender la risa del público cuando Bernarda, en el montaje de 1997, asegura que Adela ha muerto virgen. Un momento dramático que se cargó de comicidad por la respuesta de los espectadores.

Lorca aparece en Cabo Verde en un momento, que al igual que el que guió su creación, es un periodo histórico en el que la influencia de lo sociopolítico se hace patente en el arte. En Cabo Verde, son los años de renovación política, de formación y consolidación de una reciente estrenada liberación nacional, Del momento en el que se cuestiona la oficialización de la lengua caboverdiana,<sup>282</sup> la continuidad de la todavía masiva emigración y la tímida apertura al turismo internacional. Un tiempo de posindependencia en el que se sufre una crisis de valores y un escepticismo similar al que sintió Lorca en la España de principios del siglo XX.

Cabo Verde debe mirarse a las entrañas y posicionarse respecto al *otro*, pero al mismo tiempo tiene que reconciliarse con la tragedia de la que no puede huir hace más de seis siglos. Nada mejor para ello que una puesta en escena que les hable de la libertad individual, de los pulsos del instinto, de la procreación, de su amor incondicional a la tierra, de la tragedia de un pueblo abocado al sacrificio masculino (emigración), la consecuente soledad de sus mujeres y de su inevitable destino de no ser europeos ni ser africanos. Estas dos *criollizaciones* ayudan a purificar catárticamente las emociones del público, al igual que lo hacen en los rituales de la Tabanka, en el trance del Batuque o en ritmo frenético de Colá Sanjon. Esta vez es el *otro*, el clásico, el europeo, el ajeno y anhelado el que les despierta algo que les une al ritmo frenético de los tambores y las caracolas del sacrificio. Esta vez, el teatro vuelve a ser rito.

Dejando de lado un teatro dirigido a la masa social y nacional, Joao Branco, al igual que lo hizo Lorca, se dirige al individuo, al ser humano en su pura esencia. Se abre paso a la dramaturgia del *yo*, frente a la del *nosotros*<sup>283</sup> que se llevaba realizando desde el periodo colonial, y sólo en este sentido, podemos entender la permeabilidad del público caboverdiano con los textos lorquianos.

Por otro lado, e igualmente importante en este análisis, es la similitud de elementos unificadores e estructurantes que los textos lorquianos rescatan de la identidad

---

<sup>282</sup> Se debate qué variante regional deberá ser la norma a seguir, así como la constitución del ALUPEC (alfabeto unificado para la escritura del caboverdiano) por decreto ley.

<sup>283</sup> Cuyo mayor representante en Cabo Verde fue Francisco Fragoso.

caboverdiana. La libertad del individuo frente a la autoridad, las desigualdades sociales y la concreción del conflicto en el universo femenino son los tres factores que Cabo Verde arrastra desde el inicio de la colonización portuguesa. Es aquí, justamente, donde radica la universalidad de Lorca, en comprender la naturaleza humana más allá de culturas o límites geográficos.

*La Casa de Bernarda Alba* es un drama dedicado al odio y a la represión, sin embargo, no se trata de una obra política, sino humana y universal. Su universalidad y viabilidad no se debe a que Lorca escribiera sobre un tema político, sino, más bien, humano y acertadamente artístico. Tanto el aspecto moral de *La Casa de Bernarda Alba* como el ritual de *Bodas de Sangre* se amoldan perfectamente a los presupuestos de formación de la identidad sociocultural caboverdiana, y este hecho es el que sin duda justifica el éxito de estas dos *criollizaciones*. Bernarda es estricta, tradicional e intolerante pero no representa ni a España ni a Portugal en sí misma, sería un error reducir la universalidad de la obra a esta interpretación política únicamente. El conflicto entre Bernarda y Adela, no es nacional sino universal.

Con *Bodas de Sangre*, el teatro vuelve a ser sacrificio en su significación máxima de lo sagrado, ya no importa los que mueren, sino quienes matan y llevan a cabo el sacrificio de la vida. El efecto de esta tragedia es un efecto primitivo, entre la naturaleza y la mente humana, pues es ahí donde se esconden las fuerzas ocultas capaces de destruir el orden social y familiar. Es el lugar donde el inconsciente colectivo llega a ser más auténtico que la realidad; donde imágenes, intuiciones y modos de saber se revelan en mitos antiguos y símbolos telúricos que, al ponerlos en escena, Lorca los convierte en rito. El mito reclama al rito, lo supone y lo exige. Cuando el mito se celebra, se convierte en rito, en *sacramentum*, como la lluvia que nunca llega y el emigrante que no regresa.

A pesar de las interpretaciones sobre la viabilidad de Lorca<sup>284</sup>, podemos decir que el "fenómeno andaluz"<sup>285</sup> está presente en África: la libertad individual frente a la

---

<sup>284</sup>A propósito del fracaso de *Bodas de Sangre* en el estreno de Nueva York y la supuesta imposibilidad de ser comprendida en algunas "civilizaciones", podemos aventurarnos basándonos en los registros de la sociocultura caboverdiana antes analizados, que en Cabo Verde existen vestigios claramente identificables de esa antigua civilización mediterránea debido a varios factores entre los que señalamos su aislamiento, la

autoridad; la inexorabilidad del destino; la subversión del código de honor por parte de las mujeres; la primacía del instinto frente a la razón y la opción personal frente a las convenciones son *leitmotiv* de las estructuras primarias en la identidad caboverdiana; estructuras epidérmicas africanas ancladas en un molde superficial europeo.

Souza Lobo describe esta situación como un fenómeno que *diante de um modelo ideal que valoriza a perspectiva ocidental-cristã, o universo local aparece como disfunção*<sup>286</sup> (Souza Lobo, 2006: 92). Esta idea de "disfunción" es muy importante para entender, por ejemplo, el éxito de *Bodas de Sangre*, dentro de su peculiar puesta en escena que más tarde analizaremos.

Los caboverdianos viven entre un modelo ideal europeo, basado en la idea de emigrar (ya no como medio socioeconómico sino como cultural) sobre la que gira toda su vida, desde la infancia hasta la vejez; y por otro lado, en un nivel más profundo, una estructura social y psicológica africana que, en permanente conflicto con ese ideal europeo, no deja de crear un desequilibrio entre el *yo* y el querer ser el *otro*. El ejemplo más claro lo encontramos en la asimilación de la infidelidad<sup>287</sup> y en su aceptación como rasgo identitario del caboverdiano. Como veremos, lo que ocurrió en el patio de butacas el día del estreno de *Bodas de Sangre* no fue más que el enfrentamiento del caboverdiano con esta estructura profunda de la que se sirve a la hora de identificarse social y culturalmente.

En nuestro análisis, entendemos que las formas tradicionales africanas están presentes en la organización social caboverdiana, viviendo en conflicto con el ideal

---

base hispánica de su colonización y la características de su territorio perteneciente al Sahel. Sin olvidar la inefabilidad de ese "duende" presente en la música popular como las Mornas.

<sup>285</sup> Término acuñado por Allen Josephs y Juan Caballero en *La Casa de Bernarda Alba* (1996), Madrid: Cátedra. Se trata de una sensibilidad autóctona en el sentido etimológico de la palabra, que abarca desde el folclore a lo místico, a una religión arcaica. No es la Andalucía turística de castañuelas y macetero en la ventana, es la que está en los antiguos rincones del destino.

<sup>286</sup> Ante un modelo ideal que valora la perspectiva occidental-cristiana, el universo local aparece como disfunción.

<sup>287</sup> Podríamos decir que el 99 por ciento de las mujeres caboverdianas sufren infidelidades que les obliga a aceptar que su marido o novio tenga otra mujer y otros hijos. De hecho, existen anuncios publicitarios en la televisión nacional en los que se apela al uso del preservativo en estos casos.

europeo que antiguas elites han mantenido. Se trata, pues, de una sociedad que se asienta sobre un sistema de símbolos y red de relaciones (entre los que emigran y los que se quedan) más que sobre una base territorial. Cabo Verde, en cuanto sociedad criolla, revela prácticas y modelos en competición<sup>288</sup> -lo africano y lo europeo. Ello tiene una consecuencia inmediata: la constante idea de "desorganización" -o "disfunción", como señala Souza Lobo- tanto desde nuestro punto de vista occidental como para el de los propios caboverdianos. Esta idea surge a partir de la adopción de un modelo social y familiar europeo (núcleo familiar basado en la convivencia de padre e hijos como ideal) como referente que entre en conflicto con una práctica que reproduce formas tradicionales ecuménicas africanas muy distantes de este ideal.

Al igual que en los textos originales de Lorca, en las *criollizaciones*, el elemento masculino se presenta en forma de una "presencia ausente". En general, el hombre caboverdiano, a pesar de la proximidad física no comparte, no intercambia y no convive con los hijos y las madres de los hijos<sup>289</sup>. Sus vivencias, generalmente, están marcadas por la "distancia emocional". Por ello, la red femenina se construye como estrategia compensatoria a la ausencia del marido y del padre, bien por lo que hemos apuntado o bien por la emigración masculina<sup>290</sup>. El conflicto individual y social que revelan los textos

---

<sup>288</sup> Teóricamente existe una pequeña elite "oportuguesada" que está más próxima al modelo cristiano; y una clase social más baja que sigue las tradiciones locales pero siempre anhelando adoptar conductas consideradas cristianas y europeas. Sin embargo, podemos decir que en esta elite también encontramos características del modelo africano en cuanto a relaciones sociales, familiares y económicas. Por ejemplo, el hecho de que los hombres más adinerados también tienen relaciones polígamicas, entienden el matrimonio como el final de un proceso vital y están ausentes en la educación y crianza de los hijos. También las mujeres de la elite desean emigrar, se posicionan como "débiles" ante el hombre "conquistador" y cumplen su función en la esfera doméstica para compensar la ausencia masculina. Por lo que podemos decir que todo el sistema social caboverdiano oscila pendularmente entre África y Europa. Un conflicto individual y social que encuentra su catarsis en las *criollizaciones* lorquianas.

<sup>289</sup> Respecto a la infidelidad, el hecho de que el hombre quiera tener más que una mujer es visto como algo inherente a la naturaleza masculina. Se cree que el deseo sexual masculino los hace predestinados a tener varias relaciones. Sin embargo, las mujeres son las que sufren este "destino". Ellas se lamentan constantemente y ellos defienden el derecho de tener una vida alegre, *sabe*, como ellos dicen, para referirse a un *modus vivendi* en el que la virilidad es el símbolo más importante para la masculinidad.

<sup>290</sup> La emigración femenina comenzó en los años 70, en menor número que la masculina. Los destinos más habituales son Italia, Holanda y Portugal. En los casos en los que la mujer-madre emigra y el padre se queda en el país, son las abuelas, generalmente, las maternas las que se encargarán de la educación y del sustento de los nietos, cumpliéndose así un ciclo de maternidad social que sólo culmina con las dos generaciones femeninas.

lorquianos lo encontramos en su máximo exponente en el constante fracaso al definir los límites de la *caboverdianidad*, pues tanto el modelo europeo como el africano constituye un abanico de posibilidades para esta sociedad criolla. Un abanico en el que ninguno de los modelos permite ofrecer una plena continuidad al proyecto social y vivencial, enfrentándose a un nuevo modelo que combina asimétricamente los dos ya existentes, tanto en términos de organización social, institucional y cultural. Así pues, podemos decir que, el drama femenino que Lorca describe en sus obras encuentra siempre, gracias a su elevado simbolismo, un referente en contextos donde, infelizmente, la opresión y la esclavitud moral continúan siendo parámetros vigentes. Al igual que las mujeres caboverdianas, las lorquianas *queriendo huir de su destino de sometidas buscando la libertad, acuden a la llamada poderosa de las fuerzas ciegas que las hunden en la tragedia* (Feal, 1986: 517).

Estos dos textos lorquianos escogidos por Branco para ser *criollizados* contienen una raíz arquetípica y ritualista que permite la extrapolación a cualquier comunidad cultural contemporánea, sobre todo, aquellas que reivindican su libertad y su identidad frente al *otro*, sea éste símbolo de deseo o símbolo de autoridad, como es para Cabo Verde la estructura socioeconómica occidental. Se trata, pues, de una cultura marcada por la represión; por el viejo conflicto entre la ley natural y la ley social que, en Cabo Verde, viene marcado por la dicotomía entre África y Europa, en la que aquello más telúrico y atávico se somete a la estructura suprasegmental condicionada por el ideal del *otro*, como consecuencia de la colonización, de la emigración y de la globalización. Una lucha que el hombre y la mujer caboverdianos viven constantemente y que al igual que los textos lorquianos *lo otro, lo extraño, lo ajeno y su aceptación es siempre enajenación, alteración y negación de sí mismo* (Ruiz Ramón, 1975: 185). Por lo que se hace evidente la utilidad de las *criollizaciones* para acabar con la amnesia cultural caboverdiana.

La cultura caboverdiana, como consecuencia de su formación, se basa en pilares temáticos como el amor, la muerte, y la lucha por la supervivencia, sea esta psicológica o física. En este sentido, y dada la actualidad de estos factores, el “fenómeno andaluz” no dista mucho del espíritu místico que se invoca en las Mornas, en las que el apego a la tierra y el amor-muerte representan las dos caras de la misma moneda. Tanto en las

Mornas como en la Tabanka encontramos este mito amor-muerte lorquiano de una tradición antigua, milenaria y telúrica. La *caboverdianidad* y su tradición oral están llenas de *amantes-para-la-muerte*, por amor o por la forzada emigración desde el siglo XVIII. Del mismo modo que los hombres pasan a ser los protagonistas del "morir". Mueren "para" la mujer, madre, esposa o amante. Hace falta que el hombre "muera" a través del abandono emocional y/o emigración para que el ciclo vital caboverdiano se realice.

Branco inició su peregrinación lorquiana con *La Casa de Bernarda Alba* (1997) para acabar ahondando en las entrañas de *Bodas de Sangre* (2011). Realizó un recorrido introspectivo que le lleva intuitivamente a acercarse a aquello que es más universal —y por lo tanto más caboverdiano. Un camino por el que llegamos a la prehistoria de las pulsiones caboverdianas, a lo atávico que les une a la tierra y les hace libres de Europa y África.

Encontrar la esencia del rito ayuda a Branco a reactualizar el sacrificio que persiste en la *caboverdianidad*, escondido bajo un molde europeo de ideales globalizantes. El caboverdiano conoce muy bien la dualidad blanco-negro de su geografía inhóspita; sabe perfectamente que la fuerza del destino traerá lluvia y, así, evitará la muerte; conoce el sacrificio de los hombres abandonando su isla, sacrificándose y ritualizando el ciclo vital de mujeres y niños. Hace siglos que el caboverdiano lucha contra ese "cuchillo de plata".

Podemos, pues, decir que en Cabo Verde, al igual que Andalucía, siguen vigentes "sacralidades naturalísticas" (Álvarez de Miranda, 1963) basadas en creencias arcaicas entorno a la influencia de la naturaleza en la fecundidad, la feminidad y la muerte. Como vimos en la primera parte de este trabajo, donde describimos los registros socioculturales del nacimiento, boda y muerte, existe todavía una mentalidad primitiva y arcaica en la que todos los trances de la vida están dotados de sacralidad. Conceptos como la honra, la vergüenza, el que dirán (*riola*), apodos (*nominha*), alcahuetas y curanderas no dejan de ser creencias de autogobernación que viven en conflicto con el sistema nacional y superficial. Así pues, en una sociedad marcada por estructuras de este tipo, responderá "naturalmente" a puestas en escena donde los mitos se hacen rito (*Bodas de Sangre*) y

donde el drama viene dictaminado por un conflicto moral universal en el que Bernarda y Adela son dimensiones profundas de la naturaleza humana.

### 7.3. *Levá'm pa kes banda di mar: la traducción lingüística al criollo*

Hablar de traducción lingüística sería difícil de concretar en una sólo tesis, y más aún, cuando no es este el objetivo. Por ello, nos limitaremos a realizar una muestra suficiente de aquellos aspectos más significativos, a nivel morfosintáctico y semántico que se desprenden de la traducción de *La Casa de Bernarda Alba* y de *Bodas de Sangre* al criollo caboverdiano.

En un primer momento, la traducción de los textos lorquianos al portugués, no supuso ningún problema, dada la similitud de las dos lenguas. El problema se planteó al traducirlas al criollo, pues, al ser un lengua mucho más oral y sincrética que el español o el portugués, se hizo necesaria una revisión pormenorizada de la sintaxis y sobre todo del léxico, pues muchos referentes de los textos lorquianos eran inexistentes o, sí existían, no revelaban ninguna aportación a la traducción cultural que persigue el concepto de *criollización* escénica, como por ejemplo, la ausencia de viñas en Mindelo (*Bodas de Sangre*).

El criollo caboverdiano proviene de la fusión de dos matrices lingüísticas: las lenguas de la costa occidental africana (fula, mandinga, wolof, etc.) y el portugués del siglo XV. Esta fusión dio lugar una lengua que, dependiendo de la localización geográfica, se dividió en dos variantes diferentes bien diferenciadas pero entre las que existe una total intercomprensión: el *Badiu* de Sotavento y el *Sampadjudo* de Barlavento. Las dos *criollizaciones* lorquianas se tradujeron a esta última variante de la que a continuación resaltamos algunos aspectos y de las que extraemos todos los ejemplos gramaticales.

#### 7.3.1. Morfosintaxis

En el nivel morfosintáctico consideramos importante resaltar las siguientes categorías:

**Género.** El género en el criollo caboverdiano es inexistente cuando se refiere a seres inanimados o vegetales. Siendo la desinencia “e” la que marca la neutralidad en esta variante:

NOIVO: N bai pa morada (me voy al centro).

MADALENA: Agora ês noiva krê usá só véu bronke (velo blanco).

Para personas o animales existe diferenciación:

MARIA JOSEFA: N ti ta bai casá ma um ome (me voy a casar con un hombre)

MARTIRIO: Imaginá, se pai na Cuba matá marid de sê primera mudjer só pa el casá ma ela! (¡Figúrate, su padre en Cuba mató al marido de su primera mujer sólo para casarse con ella!)

En la flexión adjetival, también encontramos ausencia de flexión, excepto en los adjetivos biformes como *bnite/a* (bonito/a; guapo/a):

PANTCHA: K'el primer ke ba falá ma el, era bnite, ma bnite (con el primero que hablé, era bonito, bonito)

**Número.** Así como el portugués o el español usan varias marcas morfológicas para indicar el número, el criollo caboverdiano utiliza una única marca, normalmente un cuantitativo o un numeral:

PANCHA: Oiá ke bem un data de vapor. Aonte p'la manhã, txegá um ke cerca de quarenta ou cinquenta rapaz. (Mirad que viene un gran número de barcos).

MÃE: nhas fidje. (Mis hijos).

NOIVO: Perdoa-m pa tud kes vez k'N ka fui kel digje k bocê desejá. (Todas las veces)

**Desinencia verbal.** Una de las principales particularidades del criollo de Cabo Verde se encuentra en la conjugación verbal donde el sujeto debe aparecer siempre expreso puesto que no existen desinencias para indicar la persona en la flexión verbal. Así, tiempo, modo y aspecto son actualizados, no por desinencias, sino por morfemas predicativos como *tá, ti ta*, etc.:

CRIADA: Bzot ka tá podê. (vosotros no podéis).

MULHER: N ká tá gostá. (no me gusta).

MULHERES: kavalim (...) ti ta bai pa terra longe. (el caballito se irá lejos).

MÃE: N ti ta fiká mim sol na kel kaza. (Me voy a quedar sola en casa).

VIZINHA: El kazá diazá. (Hace unos días, él se ha casado).

También los infinitivos acaban con la vocal temática correspondiente de la conjugación, eliminando la “r”:

CRIADA: Kem krê sabê. (Quien quiere saber).

A esta regla, escapa el verbo “ser”, que es “ê”; el verbo “estar”, que es “tá” y el verbo “tener”, que es “ten”. Dos ejemplos más serían el verbo “ir” y “venir”. Las formas de estos dos verbos proceden del imperativo portugués, por ser el uso más frecuente en la época colonial para referirse a los esclavos. El verbo “ir” es “bai”, así como “venir” es “bem”.

LEONARDO: Nô bai! (Nos vamos).

Es curioso, también, el uso del modo subjuntivo, al que debe procederle una conjunción para especificar el modo, por ejemplo, una conjunción temporal:

MULHER: (...) kónde mudjer bai pa kasament sem marid (cuando una mujer vaya a una boda sin marido).

**Adverbios.** Los adverbios que más llaman la atención a un hablante de una lengua románica son el de negación “ka”, el “diazá” y el de afirmación “aian”, usado únicamente en la variante de Sotavento y procedente de la jerga marinera.

PAI: k bô ka tá tem nenhum arrependiment. (Que no te arrepientas).

VIZINHA: El kazá diazá. (Hace unos días, él se ha casado). Del portugués “dias há/há dias”.

**Conjunción.** Por otro lado, la conjunción copulativa tiene dos formas: “y”, como en español o “ma”, aunque a veces se usa la forma portuguesa “e”.

MÃE: Mi ma bô (tú y yo)

NOIVO: E mi, mãe? (¿y yo, madre?)

**Peculiaridades fonético-fonológicas.** En el nivel fonético-fonológico, también encontramos transformaciones de varios sonidos y reducción diptongal, como por ejemplo de /b/ en lugar de /v/, de /s/ en lugar de /z/, etc. Esto se debe, en gran medida, a que fue adoptado el alfabeto etimológico del portugués, lo que dificulta muchas veces la normativización del criollo, pues, para un sólo fonema este alfabeto exhibe varios grafemas. A ello se le suma la falta de sistematicidad cuando vemos que un mismo sonido se representa de forma diferente en la misma variante, como por ejemplo:

*Crecheu, cretcheu* (amor, cariño, corazón); *tchôm, chôm, txon* (suelo), *fidje, fidge* (hijo) o *txutxe, chutche* (novio/a).

**Artículo.** El artículo en criollo caboverdiano no existe como clase gramatical:

CRIADA: Nô kordá noiva (Hemos despertado a la novia)

Sin embargo, cuenta con algunas manifestaciones del artículo definido, que normalmente se confunde con el demostrativo:

LEONARDO: Kel menino? (¿el niño?)

En muchos casos es frecuente la aglutinación del artículo definido plural en el proceso de formación de algunas palabras: *Azilha* del portugués *as ilhas* (las islas)/ *Uzórgu* de *os órgãos* (los órganos).

**Pronombre personal sujeto:** provienen del portugués aunque han sufrido una adaptación fonética y una reducción formal. Podemos observar varias ortografías debido a la falta de normativización de la lengua:

BERNARDA: N ti ta bai casá, Bernarda. (Yo voy a casarme, Bernarda).

MULHER: Era bô? (¿eras tú?)/ LEONARDO: Não, mi não. (No, yo no)

LEONARO: Onte el ka tava sabe. (Ayer él no estaba bien)

PANCHA: E nunca el arranjà un tchutche! (Nunca ella ha tenido novio)

LEONARDO: Nô bai espíá kel menino. (Vamos a ver al niño)

SOGRA: Es tá dizê ke mãe do noivo (...) (Dicen que la madre del novio...)

CRIADA: Bzot tá trazê-l. (Vosotros los trajisteis).

PANTCHA: besoute krê dxá ess menina. (Vosotros queréis dejar a la niña).

**Adjetivos posesivos.** Encontramos las siguientes formas cuando se refiere a un poseedor: *nha, nhas* (mi; mia, mis, mias); *de meu/de minha, bô, bos* (tu, tuya, tus, tuyas) *de bósa, bosê; se, ses* (suyo, suya, suyos, suyas); y a varios poseedores: *de nôs* (nuestro, a, os, as); *de bezote, de ses, de seus* (vuestro, a, os, as).

CRIADA: Bô fidge. (Tu hijo)

MÃE: Ai! Quem foi sê txutxe? (¿quién fue su novio?)

ADELA: Manha N ti ta bai vesti nha vestido verde (Mañana me pondré mi vestido verde).

NOIVO: N tá prometê bocê k N ti ta honrá nome d' nôs família. (Le prometo que honraré el nombre de nuestra familia).

**Frases comparativas.** Consideramos importante destacar el uso de la palabra “moda/mód” para expresar la comparación:

RAPARIGA II: Tem oio mód galã e novela! (¡Tiene unos ojos como un galán de telenovela!)

CRIADA: Mód Blimundo li bóda tá levantá. (¡Como Blimundo, aquí la boda se está levantando!)

SOGRA: (...) com olhos esbuglahados mód se viesse o fim do mundo. (Con los ojos abiertos como si viniese del fin del mundo).

ADELA: N ta adorá kes strela livre na céu, es está brilhá moda kes foguera di Sonjon. (Me encantan esas estrellas libres en el cielo, brillan como las hogeras de San Juan).

Estas serían las mayores dificultades, y por lo tanto, las diferencias más evidentes respecto al portugués y/o al español a la hora de traducir un texto al criollo caboverdiano. Es evidente la oscilación ortográfica que encontramos en un mismo texto, consecuencia de la falta de normativización que esperamos pueda resolverse en los próximos años.

## 7.3.2. Traducción semántica y lexical

### 7.3.2.1. *A Casa de Nha Bernarda*<sup>291</sup>

Como veíamos antes, otro de los temas que se tratan a través de *Casa de Nha Bernarda*, junto a la realidad de las mujeres y la emigración, es el tema lingüístico, con el fin de dramatizar uno de los problemas de la historia de Cabo Verde. El tema lingüístico es abordado a través de dos vías: por un lado, con la introducción de expresiones propias de la variante del criollo de Sao Vicente:

*Adé, disparatenta, tchutchu, panhal de toque, etc.*

Y, por otro, la sustitución de algunos términos del texto original por otros que ayudan a contextualizar espacial y temporalmente la acción, Mindelo en el segundo tercio del siglo XX. Por ejemplo: en el Segundo Acto, los campanilleros que se oyen a lo lejos, pasan a ser bocinas de los barcos que están atracando en Porto Grande. También en este mismo acto, y de acuerdo con la traducción cultural que supone el proceso de *criollización*, observamos cómo los segadores se convierten en marineros:

PONCIA: No hay alegría como la de los campos en esta época. Ayer de mañana llegaron los segadores. Cuarenta o cincuenta buenos mozos.

PANCHA: Oiá ke bem un data de vapor. Aonte p'la manhã, txegá um ke cerca de quarenta ou cinquenta rapaz.

Pero si hay algo que realmente llama la atención y ayuda, sin duda, a la contextualización geográfica y cultural es la sustitución del coro de segadores de este mismo acto por un desfile de Kolá San Jon, que más tarde analizamos y que se puede observar en el video adjunto.

Otro cambio importante es la sustitución de la palabra “aguardiente” por “grogue”, que siendo prácticamente lo mismo semánticamente, esta última un elemento que unifica y reactiva la identidad cultural caboverdiana:

---

<sup>291</sup> Todas las citas extraídas de la adaptación *Casa de Nha Bernarda* fueron retiradas del DVD directamente, puesto que no quedó registro escrito del texto adaptado; por ello, no tendrán paginación.

BERNARDA: Dales las gracias y échales una copa de aguardiente.

BERNARDA: Agradecê e dá-es grogue

Por otro lado, como reflejo de la realidad sociolingüística que se vive en las islas entre las dos lenguas nacionales. Recordemos que el criollo como lengua oral es el que proporciona un ritmo más musical y abierto frente al original, además de facilitar la identificación con el espectador. El criollo, a pesar de no haber alcanzado el estatus de lengua oficial, como sí lo tiene el portugués, no deja de ser la lengua de comunicación del día a día, la lengua en la que el criollo siente y piensa, quedando el portugués relegado al ámbito académico, a los medios de comunicación y a la escritura, aunque en este último, el criollo está cada vez ganando más terreno.

En este sentido, Joao Branco se sirve del texto lorquiano para llevar a escena la realidad lingüística de las islas<sup>292</sup>, reflejando la situación de diglosia que siempre ha existido entre la lengua caboverdiana y la lengua portuguesa a través del autoritarismo de Bernarda<sup>293</sup> (portugués) y el anhelo de libertad de las hijas (criollo). Una situación que aún se complica más en cuanto diferenciador socioeconómico, puesto que las familias adineradas hacían (y aún lo hacen algunas) uso del portugués como símbolo de poder.

El autoritarismo de Nha Bernarda, en oposición al anhelo de libertad de las hijas, ayuda a colocar en escena el problema lingüístico que todo caboverdiano enfrenta en su día a día. Por ello, Nha Bernarda, Prudencia y la Mujeres del primer acto son las únicas que hablan en portugués atendiendo a la pertenencia a un determinado estatus social; mientras que, por otro lado, la Criada, Pantcha (Poncia) y las hijas se expresan en criollo:

PANCHA: Imaginá! E nunca el arranjá un tchutche!

---

<sup>292</sup> El problema lingüístico se trata de forma secundaria, analizar la *criollización* en esta perspectiva sería reducir la fuerza dramática y humana del texto original.

<sup>293</sup> Representada por la famosa actriz portuguesa Guida Maria, quien no dudó en dejar por un tiempo el teatro Nacional Dona Maria II de Lisboa para trasladarse a una biblioteca de Mindelo y ensayar la *criollización*. Es muy conocida en Cabo Verde por las telenovelas portuguesas y su presencia contribuyó, sin duda, al éxito de esta adaptación.

BERNARDA: Qual tchutche nem meio tchutche! Lá estás tu com a mania do crioulo!<sup>294</sup>

La cita anterior ejemplifica rigurosamente el problema lingüístico tan común entre los caboverdianos: el de la represión de Bernarda (portugués) y el de la libertad de las hijas (lengua caboverdiana) que hablando criollo se rebelan, en cierta manera, contra el orden establecido por la autoritaria madre. Algo que sin duda, recuerda a la censura y la prohibición del uso de la lengua nacional por parte de las autoridades portuguesas durante la época colonial.

Es cuanto menos curioso cómo Nha Bernarda<sup>295</sup>, en algunas ocasiones, utiliza el criollo para comunicarse con las hijas y con Pantcha, reflejando, así, la “hipocresía” de muchas familias caboverdianas al menospreciar el uso del criollo públicamente. Este fenómeno, aún vigente hoy en día entre la elite, está desencadenado un proceso de “descriollización” y que no deja de ser consecuencia directa de los cinco siglos de colonialismo portugués.

Sin embargo, lo que realmente nos llama la atención es la risa<sup>296</sup> que, entre los espectadores, provocan las intervenciones de Nha Bernarda cuando se expresa en criollo. Esta reacción traduce, de una forma nítida, el sentimiento que muchos caboverdianos tienen en relación a su lengua materna: como algo propio, intrínseco a ellos mismos que colocado en boca del *otro* (portugués) no deja de despertar una cierta comicidad.

Por otro lado, el uso del criollo específico de esta isla así como de algunas expresiones autóctonas contribuye, sin duda, a la identificación con el público:

PANCHA: Adé, menina...dêd justim pel de galinha...linga botôd fora...ês cadêra...<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup> PANTCHA: ¡Imagina, nunca consiguió un novio! BERNARDA: ¡Qué novio ni medio novio! ¡Ya estás tú con la manía del criollo!

<sup>295</sup> Llama la atención la risa del público cuando ella se expresa en criollo, lo que delata aún la idea inconsciente de un cierto complejo lingüístico que desata cierta comicidad al oír al *otro*, en este caso, a una actriz portuguesa tan conocida en Cabo Verde, expresarse en su lengua materna.

<sup>296</sup> Esta reacción será analizada en el capítulo 8 dedicado a la recepción.

<sup>297</sup> PANTCHA: Pues, chica... tan estremecida como si tuviese el dedo con piel de gallina... lengua de fuera... y su cadera.

Al mismo tiempo que el texto se traduce al criollo, director y actores/actrices van dando forma al proyecto que sólo acabará el día del estreno, un proyecto que visa la adaptación a la realidad mindelense, no sólo a través de la lengua, sino a través de marcas identitarias, dando como resultado la “asimilación” del texto clásico y la aparición de un nuevo producto artístico caboverdiano.

En el nivel semántico encontramos referencias contextualizadoras que colocan rápidamente al espectador en un determinado espacio: Mindelo (*Mato Inglês, Tapadinha, Salina, Matiota, R'bera Julion*) pero es, sobre todo, la llegada de los barcos cargados de hombres lo que apoya esta referencialidad. Los tiempos en que el Porto Grande era el punto de llegada y de partida otorgándole un ambiente cosmopolita que aún perdura en esta isla y que, de alguna forma, lo relaciona íntimamente con uno de los temas más importantes que la *criollización* lleva a escena y que analizaremos más adelante: la emigración.

### **7.3.2.2. Bodas de Sangue**

En el caso de *Bodas de Sangue*, encontramos una mezcla lingüística de portugués y criollo mucho mayor que en la anterior *criollización*, quizás, por todo lo que rodeaba el estreno (patrocinadores, máster, etc.); por la inexistencia del referente o por la sustitución del término de original para evitar una cierta “pesadez” lingüística a la que el espectador caboverdiano no está acostumbrado.

Así pues, si lo comparamos con la anterior adaptación lorquiana, encontramos un gran número de referentes del texto original que han sido sustituidos por otros que sitúan la acción en la isla de Sao Vicente:

- Las *viñas* pasan a ser el *centro de la ciudad*, donde los hombres van a beber *grogue*.
- Los *llanos* por donde Leonardo es visto con su caballo pasan a ser una *ribera*.
- Los *cerezos y nogales*, prácticamente inexistentes en la isla, pasan a ser *manzanos y palmeras*.

- *Las plantas de Júpiter*, a pesar de que resisten a altas temperaturas, escasean en Cabo Verde por lo que son sustituidas por *buganvillas*, muy frecuentes tanto en Portugal como en Cabo Verde.
- Los *molinos*, también casi inexistentes en el archipiélago, pasan a ser *pozos*, mucho más necesarios y frecuente, dada la escasez de agua.
- El *esparto*, que sí abunda en la isla, pasa a ser *maíz*. Aquí la sustitución no se fundamenta en la existencia o no del referente, sino que responde a la necesidad de otorgar una mayor fuerza simbólica y ritualista, como hemos visto en el caso del aguardiente y del grogue.
- Las *migas* andaluzas pasan a ser *cuscuz* caboverdiano, dulce típico hecho con harina de maíz, miel y canela.
- El *toro* pasa a ser *Blimundo*, una sustitución que más adelante analizamos.
- El *azófar* o *latón* pasa a ser *oro*, etc.

El criollo traduce en el texto una mayor fuerza dramática y su carácter oral proporciona un ritmo más musical y abierto. En este sentido, también se optó por un léxico más simplificado y menos poético que el original, suprimiendo o sustituyéndolas por otras en criollo que otorgaban al texto una mayor agilidad dramática: *azofar* por *oro*; *pámpano* por *pelar*; *cenefas* por *almofadas*, etc.

Lo primero que nos llamó la atención fue, que tras haber asistido a los ensayos donde constatamos que el portugués y el criollo caboverdiano iban a ser las lenguas del montaje, en el programa oficial del estreno se especificaba que la lengua del espectáculo iba a ser en portugués (*Figura 03, Anexo 5*). Todo ello nos hizo cuestionarnos las razones por la que no se había optado, como en otras *criollizaciones*, por su traducción íntegra al criollo caboverdiano o haber utilizado una u otra lengua según las características socioculturales de los personajes, como habíamos visto con el personaje de Bernarda, en 1997. Así pues, tras analizar estas nuevas opciones nos dimos cuenta que el peso de la lusofonía era mayor del que esperábamos, una vez que el Instituto Camoes portugués era el patrocinador del espectáculo y como tal, no podía realizarse íntegramente en criollo, según nos afirmó la actriz Francisca Lima (la Novia) en entrevista personal.

En el nivel lingüístico, *Bodas de Sangre* destacó por la mezcla heterogénea de las dos lenguas. Muchas frases empezaban en portugués y acababan en criollo para tener,

según Branco, mayor fuerza dramática y posibilitar, de este modo, la identificación con el público. Así pues, podemos contradecir la idea de Francisco Frago sobre el bilingüismo caboverdiano, pues no existe ese tal bilingüismo, sino una verdadera diglosia que en el caso de *Bodas de Sangre* obedece más al patrocinio portugués que a una necesidad lingüística del espectáculo.

Encontramos en *Bodas de Sangre*, frases que empiezan en portugués (en cursiva) y acaban en criollo (en negrita):

MÃE: *O que é que faz uma velha na morada?* **Bom tem pô'm tá bibê grogue ma bos amiges?**<sup>298</sup>

Frases completas en criollo:

**MÃE: Três anu. El teve tchutche, ê devera?**<sup>299</sup>

Frases que comienzan en criollo y acaban en portugués:

MÃE: **N Ka oiá ninguém.** *Olhei o teu pai e quando o mataram, olhei para a parede. Uma mulher com um homem e chega.*<sup>300</sup>

Tras la traducción del español al portugués que realizamos a petición de Branco, se realizó la traducción al criollo. Este trabajo de mesa fue realizado por cada actor y actriz y supervisado por Branco. Las traducciones se basaron más en la intuición como hablantes, sustituyendo el portugués en aquellas frases que ineludiblemente debían ser en criollo atendiendo a lo que ellos llaman el *swing*<sup>301</sup> de su lengua materna. Así pues, palabras o estructuras como las siguientes sería impensable que se hubieran quedado en portugués, lo que dificultaría mucho la asimilación y la posterior identificación con el público:

<sup>298</sup> MADRE: ¿Qué va a hacer una vieja en el centro de la ciudad? ¡Me vas a poner a beber *grogue* con tus amigos! (Adaptación *Bodas de Sangre*, pág.4).

<sup>299</sup> MADRE: Tres años. Tuvo novio, es verdad. (Adaptación *Bodas de Sangre*, pág.5).

<sup>300</sup> MADRE: No miré a nadie más. Miré a tu padre y cuando lo mataron, miré a la pared. Una mujer con un hombre y basta. (Adaptación *Bodas de Sangre*, pág.5).

<sup>301</sup> Término que ellos mismos utilizan para designar la musicalidad y la fuerza oral que se adscribe en el escenario cuando se usa el criollo caboverdiano.

*Tchutche; morada; onte el ca tava sabe; ma N txa'l, ta dret; ê um cama, um home, um mudjer e tchau!; Por isso N ta bem; bai bai grinhasim!*

Palabras y frases de uso tan recurrente en criollo que otorgaron al texto identidad lingüística.

## 7.4. *A Casa de Nha Bernarda* (1997)

### 7.4.1. La cronología de mi trabajo

El análisis efectivo de esta adaptación realizada en 1997 se remonta al mes de octubre de 2010 cuando, por fin, coincidimos personalmente en Lisboa con Joao Branco y amablemente nos proporcionó el material grabado de las adaptaciones de 1997 y 2007 que, a petición nuestra, había mandado que traer del Centro de Documentación Teatral del Mindelact, en Mindelo. En realidad, era la última pieza que nos faltaba para poder aprehender todo lo que a través de mails, artículos, recortes de periódicos y conversaciones informales habíamos podido recoger a lo largo del año 2009.

Con el DVD en nuestras manos, el trabajo de análisis e interpretación cultural que se desprende de la adaptación fue mucho más exhaustivo, a excepción del problema lingüístico que se nos presentaba, pues, a pesar de estar ya asistiendo a clases de criollo caboverdiano, tuvimos que solicitar la ayuda de algunos nativos para poder entender pormenorizadamente la adaptación, no sólo por la dificultad lingüística, sino también por la falta de calidad sonora del DVD. Así pues, los encuentros con Joao Branco en Lisboa fueron cada vez más frecuentes con el objetivo de analizar profundamente el proceso que va del texto lorquiano a la puesta en escena en Mindelo. Muchas de las dudas que quedaron por resolver, se aclararon un año después, cuando asistimos y participamos en el proceso de *criollización* de *Bodas de Sangre* para su estreno en el festival Mindelact, en septiembre de 2011 y que más adelante analizamos.

Respecto al contexto de representación, la adaptación de *La Casa de Bernarda Alba* que ahora analizamos se llevó a escena con motivo del festival de teatro Mindelact durante seis días, del 14 al 22 de noviembre de 1997, en el Centro Cultural do Mindelo<sup>302</sup> (*Figura 06, Anexo 3*), siempre con las entradas agotadas. La representación de la que partimos, grabada en DVD, tiene una duración total de 81 minutos y 12 segundos.

---

<sup>302</sup> Se trata de una sala muy básica y pequeña, puesto que es un espacio cultural no específicamente teatral, sin luces ni telar. El edificio es uno de los más antiguos de Mindelo, construido entre 1858 y 1860. A lo largo de su historia, ha funcionado como oficina de correos, aduana, administración pública, etc. De estilo neoclásico es, sin duda, uno de los más representativos de la arquitectura colonial en Cabo Verde.

## 7.4.2. La puesta en escena en un país isleño-marítimo

### 7.4.2.1. Drama de mujeres en las islas de Cabo Verde

El teatro español llega a través de la *criollización Casa de Nha Bernarda* realizada en la ciudad de Mindelo en 1997<sup>303</sup> e inaugura

*uma nova era do teatro nacional (...) Por ventura, esta terá sido a primeira bem-sucedida experiência de crioulização de uma obra representativa da dramaturgia universal no arquipélago*<sup>304</sup> (Branco, 2004: 359).

El éxito de esta adaptación, que acabaría por estimular muchas otras, reside en la similitud sociocultural que se desprende de la obra lorquiana y de la realidad caboverdiana. Uno de los motivos que llevan a Branco a elegir *La Casa de Bernarda Alba* y que estaría en el origen de tal avasallador éxito no es otro que el gran parecido que encontramos en la sociedad caboverdiana y sobre todo, mindelense, con la realidad social que Lorca describe en esta pieza:

*A experiência da solidão feminina é, foi e será vivida por muitas mulheres crioulas (...) as convenções impostas pela sociedade, sobrepõem-se muitas vezes à felicidade das pessoas, e nesse campo são as mulheres que mais vezes experimentam o amargo sabor da indiferença e da hipocrisia social*<sup>305</sup> (Branco, 2003:139).

La soledad de la mujer lorquiana no difiere mucho de la soledad de la mujer caboverdiana, marcada, desde siempre, por la ausencia física masculina. A lo largo de la historia del archipiélago, la emigración de los hombres ha sido y es una constante provocada por las condiciones adversas como el hambre y las sequías que le obligan a iniciar ese camino hacia *terra longe* en busca de mejores condiciones de vida. Las mujeres

---

<sup>303</sup> Tenemos noticia de una puesta en escena en los años 60 de la que poco sabemos. La *criollización* de *LCBA* se representó durante seis días, dos fines de semana consecutivos, en el Centro Cultural do Mindelo, en Noviembre de 1997. En todas las sesiones se agotaron los billetes, viéndose obligados, en la última sesión, a dejar entrar a las enormes filas de personas que aguardaban en la calle.

<sup>304</sup> Una nueva era del teatro nacional (...) Afortunadamente, está habrá sido la primera experiencia de *criollización* con éxito de una obra representativa de la dramaturgia universal en el archipiélago.

<sup>305</sup> La experiencia de la soledad femenina es, ha sido y será vivida por muchas mujeres criollas (...) las convenciones impuestas por la sociedad, se superponen muchas veces a la felicidad de las personas, y en ese campo son las mujeres las que más veces prueban el amargo sabor de la indiferencia y de la hipocresía social.

que se quedan en la isla cuidando de los hijos viven condicionadas por esta ausencia, muchas veces definitiva, ya que muchos de ellos optan por no regresar y crear nuevos núcleos familiares en el extranjero. Estas mujeres, teniendo siempre presente la ausencia del hombre, representan el sacrificio y la *sôdade* sobre la que se asienta el imaginario cultural caboverdiano. En este sentido, no hay duda de que la familiaridad con esta temática habrá sido una de las razones que justifican el éxito de esta adaptación en Cabo Verde.

Por otro lado, el adulterio y la poligamia, elementos de origen africano que se mantienen en la sociedad caboverdiana, generan desequilibrios estructurales en los que las mujeres son abandonadas o en el mejor de los casos, comparten un mismo hombre con una o más mujeres.

La ausencia física del elemento masculino es un *leitmotiv* generacional en Cabo Verde. La familia, de forma general, no se funda a través de la conyugalidad o de la sanguinidad, si no de la movilidad. Los hijos son mayoritariamente criados y educados en la casa de la abuela materna. Sin embargo, constatamos que a pesar de la ausencia física, el hombre aún dispone de un gran poder de decisión en el ámbito femenino significándolo psicológica, social y culturalmente.

En esta identificación reside posiblemente el éxito que tuvo la *criollização* de *LCBA*, y su intervención social tanto en el público como en la comunidad, no sólo por la temática que trata, sino también por el desafío que supuso a nivel de reparto, siendo interpretada por mujeres<sup>306</sup> de diferente formación, edad y clase social:

*Donas de casa, operárias, reformadas ou estudantes, foi com uma enorme coragem e muito talento que conseguiram tornar realidade este sonho de produzir uma versão crioula de "A Casa de Bernarda Alba", uma peça onde o que marca na alma de quem constitui este espectáculo é o pranto doce e triste das mulheres abandonadas*<sup>307</sup> (Branco, 2004: 361).

<sup>306</sup> Como ejemplo de tal heterogeneidad tenemos, por un lado, la presencia de la famosa actriz portuguesa Guida Maria y por otro lado, a una ama de casa, Joana Évora, en el papel de Maria Josefa (Figura 01, Anexo 7) y cuyo sueño había sido siempre hacer teatro. Tuvo esa oportunidad en esta puesta en escena antes de morir meses después. En 2007, se volvió a llevar a escena esta misma pieza en su homenaje (Anexo 6).

<sup>307</sup> Amas de casa, trabajadoras, jubiladas o estudiantes, fue con gran valentía y mucho talento como consiguieron hacer realidad este sueño de producir una versión crioula de *La Casa de Bernarda Alba*, una

A ello se le suma la experiencia del público mindelense que, sin tener conocimiento de la pieza original, se rindió ante el espectáculo, lo que no ocurriría en 2007, cuando se llevó de nuevo a escena, tal vez por poseer ya el elemento sorpresa que tuvo en 1997.

En estos textos lorquianos, al igual que en toda su producción teatral, la conciencia de plasticidad y teatralidad es evidente lo que supone una abertura hacia el experimentalismo y a la libertad de la puesta en escena. En el caso de la *criollización* de *La Casa de Bernarda Alba*, el texto original se respetó, aunque Branco optó por recortar y añadir determinados pormenores que vinculan el texto escénico al contexto mindelense, facilitando así la identificación inmediata en el espectador.

De un modo general, los cambios más significativos fueron: la ausencia del simbolismo del caballo puesto que en la cultura caboverdiana el caballo no está asociado a esa carga sexual; la voz en *off* de Pedrim Nha Romana; un fuerte acento irónico que comulga con el *ethos* del mindelense; el desfile del Kolá San Jon; la incorporación de un pasaje donde Angustias sufre un ataque de risa histérica ante el evidente engaño de Adela con Pedrim di Nha Romana y la aparición del “espíritu” de Adela al final de la representación, deambulando feliz entre el público.

La similitud que encontramos en ambos contextos sociales: el lorquiano y el mindelense ayuda a abordar tres temas que están en la base de la identidad cultural caboverdiana y que actúan como identificadores de esa misma *caboverdianidad*: el problema lingüístico, la realidad de la mujer caboverdiana y la emigración a Europa donde Lisboa representaría “el dorado”.

Del texto original, se retiraron algunas partes para dar, según Branco, un ritmo más rápido a la acción:

*O texto original sofreu duas traduções: uma do castelhano para o português, (já estava contemplada na obra a que tivemos acesso), e uma outra do português para o crioulo, no que concerne à maioria das personagens. Essa tradução não foi somente literária, mas a própria essência da peça, pesada, convencional, lenta e introspectiva, sofreu uma transformação no mínimo interessante. A tradução para o crioulo tornou o texto mais aberto, mais musical, mais próximo da realidade*

---

pieza donde lo que realmente marca el alma de quien constituye este espectáculo es el dulce y triste llanto de las mujeres abandonadas.

*local, um pouco mais moderno. A ambigüidade, tal como na obra original, está presente, mas é nossa convicção que a tradução feita, num trabalho que procurámos fosse o mais rigoroso possível, deu ao ambiente geral da peça um toque de ironia típico da cidade do Mindelo e dos seus cidadãos. De um primitivo ambiente rural passamos para um ambiente urbano, numa época em que o Mindelo registava grandes movimentações, ampliando o seu cunho de cidade cosmopolita*<sup>308</sup> (Branco, 2003: 139).

El público caboverdiano necesita una mayor agilidad “escénica”<sup>309</sup> en consonancia con el ritmo impuesto por la lengua criolla y provocada por la inexperiencia del público mindelense como espectador teatral. Por ello, según el propio Branco nos dice, se hizo necesario retirar determinadas partes del original, como por ejemplo algunas intervenciones de Maria Josefa, así como alagar los momentos cómicos<sup>310</sup> de la criada (*Figura 02, Anexo 7*) y Pantcha (Poncia).

Por otro lado, se le otorgó ese “toque de ironía”, yendo al encuentro con la forma de ser del caboverdiano, concretamente, del mindelense. Recordemos que desde la aparición de los primeros espacios teatrales en la ciudad de Mindelo siempre se tuvo una cierta predilección por la comedia de costumbres, exactamente por esa forma irónica de encarar la vida que el mindelense posee, quizás actuando como catalizador ante la cruda realidad que le rodea. Así pues, asistimos a una puesta en escena donde los momentos cómicos superan a los de Poncia o la Criada del original. Como parte de la metodología, optamos por visualizar la grabación con caboverdianos radicados en Lisboa y verificamos una comicidad que, a pesar de nuestra comprensión lingüística y cultural (gestos, guiños lingüísticos, connotaciones sexuales) al espectador europeo se nos escapa.

---

<sup>308</sup> El texto original sufrió dos traducciones: una del castellano al portugués, (ya estaba contemplada en la obra a la que tuvimos acceso), y otra del portugués al criollo, en lo que concierne a la mayoría de los personajes. Esa traducción no fue sólo literaria, sino que la propia esencia de la pieza, pesada, convencional, lenta e introspectiva, sufrió una transformación, cuanto menos, interesante. La traducción al criollo dio lugar a un texto más abierto, más musical, más próximo a la realidad local, un poco más moderno. La ambigüedad, tal y como en la obra original, está presente, pero es convicción nuestra que la traducción realizada, en un trabajo que intentamos que fuera lo más riguroso posible, le dio, al ambiente general de la pieza, un toque de ironía típico de la ciudad de Mindelo y de sus ciudadanos. De un primitivo ambiente rural pasamos a un ambiente urbano, en una época en que Mindelo registraba grandes movimientos, ampliando su cunho de ciudad cosmopolita.

<sup>309</sup> En este sentido, se entendería el fracaso de la versión del 2007, ya que Branco optó por un montaje mucho más pausado y cargado de silencios.

<sup>310</sup> Existen varios momentos cómicos: el baile de la criada al inicio del primer acto al son de música latina; los estornudos simultáneos de las Mujeres del primer acto; la primera intervención de Maria Josefa y el ataque de risa histérica de Angustias al final del tercer acto.

Sin embargo, y a pesar de este cariz irónico típico del mindelense, se mantiene el carácter existencialista y realista, lo que demuestra la opción de Branco en llevar a escena dramas individuales en detrimento de los dramas sociales tan habituales en gran parte de las dramaturgias africanas e incluso caboverdianas de las islas de Sotavento.

Como en todas las *criollizaciones* realizadas por el GTCCPM y dirigidas por João Branco, el primer paso fue la traducción lingüística del idioma original al criollo caboverdiano como mecanismo de aproximación del texto al público y como mecanismo de filtración de determinadas marcas identitarias que la lengua inscribe por sí misma. Una traducción *in situ* de la que no quedó registro en papel e hizo necesario el aprendizaje del criollo caboverdiano (variante de Sao Vicente) para poder aprehender el fenómeno intercultural que se evidencia en esta *criollización*.

Paralelamente a la traducción lingüística, se desarrolló un proceso de contextualización a través de marcas espacio-temporales, personajes, referencias al cotidiano, musicales, etc., que posibilitarían la asimilación del texto clásico y la identificación con el público en cuanto objeto artístico autóctono.

#### **7.4.2.2. Criollización del espacio y tiempo dramáticos**

Respecto al tiempo dramático, *A Casa de Nha Bernarda* nos sitúa en Mindelo, Sao Vicente, aproximadamente, en el segundo tercio del siglo XX. Para tal propósito, Branco, se sirve de varias estrategias lingüísticas y culturales, como la referencia a la gran cantidad de barcos que atracan en el Porto Grande, siendo la época de esplendor del puerto debido al uso del carbón.

Por otro lado, el hecho de que el *Kolá San Jon* transcurra en la R'bera Julion es otro inequívoco dato que sitúa la acción en esta altura, puesto que más tarde dejó de usarse para tal efecto. Los tambores se podían oír desde la ciudad de Mindelo y las chicas más jóvenes o más adineradas salían a las ventanas para oírlo, ya que tenían prohibido ir.

Respecto al espacio dramático, lo primero que nos llama la atención es que nos encontramos en un ambiente urbano y marítimo, diferente del rural lorquiano. De los

campos secos y áridos de Andalucía pasamos al espacio marítimo de la ciudad de Mindelo.

Al igual que en el texto original, en la *criollización* se mantiene la identificación del mar como espacio de libertad, aunque podríamos decir que esta asociación se intensifica un vez que el mar y su simbolismo representan la base de la construcción identitaria del caboverdiano dentro y fuera del archipiélago.

Así pues, tanto en el escenario como en el patio de butacas, las súplicas de Maria Josefa a su hija poseen un sentido mucho más íntimo y desgarrador en cuanto el mar es visto siempre, sobre todo en Sao Vicente, como la única salida hacia una vida mejor. La simbología del mar como camino hacia la felicidad, es bastante significativa en Branco ya que está en la base del imaginario cultural caboverdiano asociado a la emigración. El mar representa la salida de esa prisión de pobreza y hambruna que asolan las islas. Por el mar se accede al mundo del *otro* que el caboverdiano anhela e idealiza. El mar se lleva y trae al emigrante, representando, así, un espacio de transición entre la tristeza y la alegría:

MARIA JOSEFA: Leva'm pa kes banda di mar! N ti ta bai casá, Bernarda, leva'm pa kes banda di mar...<sup>311</sup>

Estas palabras en criollo, puestas en boca de Maria Josefa, tienen la misma fuerza emocional y afectiva que si fueran proferidas por cualquier espectador caboverdiano, puesto que el ansia por estar en esa orilla y partir son los cimientos de la *caboverdianidad* sobre la que se asienta la idea de *sôdade* con la que se construye el imaginario colectivo. En la *criollización*, esa orilla adquiere un sentido mucho más simbólico y espiritual, un sentido que, existiendo en el original, en Branco comulga con la referencialidad del *otro*, como espacio lejano donde el caboverdiano deposita la esperanza de otra vida mejor.

Si en Lorca, el mar se asocia a la libertad, en contraposición al mundo de Bernarda, del mismo modo, en la adaptación criolla se connota de libertad y la felicidad asociada al encuentro masculino.

---

<sup>311</sup> MARIA JOSEFA: ¡Llévame para ese lado del mar! Me casaré, Bernarda, llévame para ese lado del mar...

Maria Josefa anhela ese *otro* mar, el que está en la otra orilla, reflejando así las ansias de muchas mujeres caboverdianas por abandonar la isla y emigrar a América o a Europa.

Observamos, también, que en la *criollización* es por el mar y no por los montes por donde llegan los hombres y todo el mundo de ilusiones que ellos representan. Branco abandona el contexto rural de Lorca para situar la acción en un contexto urbano, en Mindelo. Una ciudad diferente al resto de las que encontramos por todo el país, como hemos visto, por su carácter abierto y cosmopolita, marcada desde siempre por la presencia del Porto Grande, punto neurálgico de transacciones económicas y marítimas así como de encuentros culturales a lo largo de la historia del archipiélago.

Y es en este sentido que en el espectáculo de Branco *gañanes, jornaleros y segadores* son substituidos por *pescadores y marineros*. Los pescadores autóctonos son connotados negativamente por Nha Bernarda debido al estatus económico que siempre tuvo el pescador en Cabo Verde. Un prejuicio social que obligó a Nha Bernarda a evitar el encuentro entre Martirio y Enrique di Nha Humana. Por otro lado, los pescadores y los marineros que desembarcan en Porto Grande son vistos positivamente ya que *Ês bem de longe, lá banda d'Europa*<sup>312</sup> y por ello se les otorga, positivamente, una estatus social y económico superior.

Observamos que esta idea está directamente relacionada con las dicotomías *dentro/fuera* y *yo/otro* tan presentes en la identidad cultural caboverdiana. Los de dentro, pescadores son *fidge de Soncent*<sup>313</sup> y no están a la altura de las ambiciones de Nha Bernarda para con sus hijas. De igual modo, los que acompañan a Constanza (Paca la Roseta), a diferencia del original lorquiano, también son naturales de la isla.

Sin embargo y en contraposición, los de fuera, los marineros y pescadores que vienen de lejos (Europa) están connotados positivamente.

---

<sup>312</sup> Vienen de lejos, de Europa.

<sup>313</sup> Hijos de Sao Vicente.

### 7.4.2.3. Personajes—Actores/Actrices

En la adaptación, se mantuvieron todos los personajes del texto original de Lorca. Sin embargo, con la incorporación del *Kolá San Jon*, del que hablaremos más adelante, aparece en escena un elemento nuevo y sorprendente, desde el punto de vista occidental: un grupo de músicos y bailarines atraviesan la escena al son de tambores y batuque. En cierta medida, podría interpretarse como una “transgresión” del texto original donde no hay ninguna aparición masculina, sin embargo, el desfile sólo atraviesa el patio de butacas y nunca sube al escenario por lo que, en cierta medida, se respeta el texto dramático.

Otro elemento que llama la atención es que el único personaje representado por una mujer blanca es Nha Bernarda, de lo que se desprenden interpretaciones fundamentadas en las dicotomías sobre las que se asienta la cultura caboverdiana: Europa/África, portugués/criollo, etc. El resto de mujeres que aparecen en escena son mulatas, con especial atención para la fallecida Joana Évora en el papel de María Josefa como el personaje más recordado de esta puesta en escena en 1997<sup>314</sup> y de Zenaida Alfama, en el papel de Criada, que destacó por su comicidad y su interpretación gestual.<sup>315</sup>

El hombre y la mujer caboverdianos, a pesar de las posibles carencias en formación y técnica tienen una habilidad innata para la interpretación, sobre todo, en lo que se refiere a autenticidad. Hay muchos factores que en cierta medida, afectan a la interpretación como puede ser la experiencia en otros espectáculos, la edad o la escolaridad.

Las actrices de este montaje de 1997, a excepción de la actriz portuguesa invitada, Guida Maria, no son profesionales pero todas son conocidas por otras representaciones y como vecinas de Mindelo, lo que crea una relación especial entre ellas y los espectadores, en el momento de la representación. Sus nombres son: Maria da Luz Faria; Gabriela Graça; Elisabete Gonçalves; Benvinda Francês; Carla Sequeira; Cláudia Lima; Joana Évora;

<sup>314</sup> Véase figura 01 del Anexo 7.

<sup>315</sup> *Ibidem*

Anilda Rafael; Zenaida Alfama; Helga Melício; Telma Veríssimo; Dijemira Margarete y Guida Maria.

#### 7.4.2.4. Vestuario

El vestuario, maquillaje y peinado fueron contextualizados en el segundo tercio del siglo XX, por lo que no requerían grandes ornamentos, manteniendo los tonos oscuros del texto original. María Josefa, sin embargo, es la que más llama la atención. Lleva una peluca rubia, va cargada de collares coloridos y un vestido de flores muy llamativo (*Figura 01, Anexo 7*). Con ello se pretende marcar la diferencia respecto al luto de sus nietas y de su hija. Branco va más allá de la acotación original de la primera aparición de María Josefa en escena: *viejísima, ataviada com flores en la cabeza y en el pecho* (Lorca, 2010a: 186) y se excede en el colorido de la ropa, de los accesorios y del pelo, acercándose a la idea “ridiculizada” de la mujer blanca europea; lo que provoca risas entre los espectadores. El resto de personajes mantienen en negro riguroso, con mantillas y *panos da terra* (*Anexo 7*).

#### 7.4.2.5. Folclore y sonoridades del Lorca criollo<sup>316</sup>

##### 7.4.2.5.1. Folclore

Otro de los cambios significativos en la *criollización* de *La Casa de Bernarda Alba* es la introducción de manifestaciones culturales autóctonas caboverdianas. El espectador inmediatamente sitúa la acción en unas determinadas coordenadas espacio-temporales con la introducción del *Kolá San Jon*: en Mindelo, concretamente, en la *R'bera Julion* y a lo largo del mes de junio.

El *Kolá San Jon*<sup>317</sup> es una tradición cristiano-pagana muy arraigada a la cultura caboverdiana, sobre todo, en las islas de Barlavento asociada a la celebración junina de la festividad de los Santos Populares (Santo Antonio, San Juan y San Pedro) heredada de la

---

<sup>316</sup> Véase el DVD adjunto.

<sup>317</sup> Véase el capítulo 3 (3.1.4.)

influencia portuguesa y que dio como resultado una manifestación sincrética al adquirir ciertos ritmos musicales y movimientos corporales africanos con una gran carga sexual.

El *Kolá San Jon* consiste en un desfile con danza en el que se transportan pequeños barcos coloridos colgados de los hombros, simbolizando la relación que el caboverdiano tiene con el mar como medio de subsistencia, no sólo por la actividad pecuaria, tan arraigada desde los orígenes, sino también en relación a la emigración.

Hombres y mujeres bailan frenéticamente al ritmo de tambores y *búzios*<sup>318</sup>. El baile principal es el *Kolá* que, como su nombre indica, consiste en rápidos movimientos de caderas haciendo coincidir el bajo vientre de la pareja de bailarines. Antiguamente las familias más adineradas prohibían a las hijas asistir al *San Jon* que se celebraba en la *R'bera Julion* (Ribera de San Julián) por la sensualidad que desprende. Esta prohibición se ve reflejada en la *criollización*, lo que ayuda inmediatamente al espectador a situar la acción, una vez más, espacial, temporal y socialmente.

Como espectadores europeos, no deja de llamarnos la atención la introducción del *Kolá San Jon* en una pieza lorquiana de estas características, lo que nos obliga a pensar en la diferente percepción que la *caboverdianidad* tiene en relación a la sexualidad, a las festividades y al adulterio. Un ejemplo de ello lo tenemos en una de las intervenciones de Maria Josefa en la que se desprende un tono mucho más sexual que en el original y que va, sin duda, al encuentro con la idiosincrasia del caboverdiano en su manera de entender el mundo. Así pues, mientras en el texto original, Maria Josefa apelaba a la misericordia de Bernarda para que la dejase ser feliz casándose con un varón en la orilla del mar, en la *criollización* de Branco, las referencias culturales en relación al amor saltan a la vista en la siguiente cita:

MARIA JOSEFA: (...) un ti ta bai casá ma um ome ke ti ta da'm legria. Un ome ke tá faze'm colá! Un ome ke tá faze'm parte na coladera! Un ome ke tá faze'm lombim de gôte!<sup>319</sup>

<sup>318</sup> Caracolas.

<sup>319</sup> ¡Voy a casarme con un hombre que me dé alegría. Un hombre que me haga *colá*! ¡Un hombre que me haga parte en la *coladera*! ¡Un hombre que me estremezca como el lomo del gato!

Aquí, María Josefa también anhela la alegría de una boda pero esta unión está asociada al *Kolá* y a la *Coladeira*,<sup>320</sup> una danza y un ritmo tradicionales del archipiélago que poseen una gran carga sexual. La primera aparición de María Josefa está cargada de gestos y movimientos sensuales, acabando por proferir una última frase marcadamente sexual en criollo de Sao Vicente: *ome ke tá faze´m lombim de gôte*, es decir, espera que ese futuro marido le provoque escalofríos como consecuencia del acto sexual.

El *San Jon*, en boca de estas mujeres aisladas, cobra una mayor fuerza erótica, como observamos en varias intervenciones de Adela, Pantcha y Martírio, los tres personajes que más comulgan con el lado oscuro y sensual de sus propios destinos de mujeres:

ADELA: N ta adorá kes strela livre na céu, es está brilha moda kes foguera di Sonjon.

PANTCHA: Ma besoute krê dxá ess menina dsegôde, hã? Nada como ess tempo de Sonjon.<sup>321</sup>

MARTÍRIO: Un ka ta kreditá k'es tá Kolá na meio dakerl fumaça.<sup>322</sup>

Además de estas referencias metatextuales, el *San Jon* aparece explícitamente en escena en el momento que se relata la llegada de los barcos con jóvenes marineros. Además de un excelente identificador espacio-temporal lo es también cultural, pues está asociado, en el imaginario colectivo, al exterior, a la libertad y a la sensualidad. Por ello, en el momento en el que aparece en escena, lo hace por el patio de butacas y no en el escenario, traduciendo de esta forma, esa dicotomía entre el interior y el exterior; entre lo femenino y los masculino; entre la tristeza y la sexualidad - alegría, una alegría que contrasta con la idea de esos ocho años de luto.

La idea de un luto tan prolongado provocó carcajadas entre el público asistente. Este hecho es bastante revelador, pues no podemos asociarlo a una cierta "comicidad" de

<sup>320</sup> La *Coladeira* es un ritmo tradicional caboverdiano, muy popular como baile en pareja. Se trata de una especie de Morna "acelerada", influenciada por ritmos brasileños. Su denominación proviene de la palabra "colar" que significa "pegar", haciendo referencia a la manera de bailarla: hombre y mujer muy "pegados". Sus temas tienen siempre un tono picante y sus letras hacen alusión a la crítica social y la práctica sexual. En los años 50 se popularizó a nivel nacional y Cesária Évora fue su mejor embajadora por todo el mundo, junto con la Morna.

<sup>321</sup> ADELA: Me encantas esas estrellas libres en el cielo, que brillan como las hogueras de San Juan.

<sup>322</sup> MARTÍRIO: No me creo que estén *colando* en medio de aquel humo.

la puesta en escena, sino a como, en un nivel pragmático de la recepción, el espectador caboverdiano asume su relación con la muerte, el luto y la prohibición.

El momento en el que el *Kolá San Jon* irrumpe en escena con la llegada de los jóvenes marineros y que en el original correspondería a los coros de los segadores, Pantcha, Adela y Martirio, ante la prohibición de poder asistir, se dejan llevar por el ritmo del *San Jon*, quedándose en escena bailando al son del *Batuque*. Lo que nos llama la atención en esta escena es el contraste que se crea entre el escenario y el patio de butacas: por un lado el colorido de los barcos, la alegría que transmite el *rapicar* de los tambores y la presencia masculina; frente a la oscuridad y monotonía del negro y del *pano de terra*, el silencio y la trágica imagen de las tres mujeres casi en penumbra balanceándose, casi trágicamente al son del frenético ritmo del *Batuque*.

En un mismo espacio escénico, la soledad asociada a la muerte se coloca frente a frente con la sexualidad asociada a la vida. La hijas, al tener prohibido ir a la *R'bera Julion* permanecen en la ventana, oyendo de lejos el ritmo frenético de los tambores y que devuelve al público uno de los momentos más trágicos de la representación.

Otro de los elementos identificadores de la cultura caboverdiana, es la referencia al *grogue*. El *grogue* es, por excelencia, el aguardiente nacional sobre el que gira gran parte del imaginario cultural caboverdiano, sobre todo masculino. Si en el texto lorquiano teníamos una indeterminada “copa de aguardiente”:

PONCIA: (*Entrando con una bolsa*): De parte de los hombres esta bolsa de dineros para resposos.

BERNARDA: Dales las gracias y échales una copa de aguardiente. (Lorca, 2010a: 150)

En la *criollización* este aguardiente pasa a ser específico: *grogue*, utilizado como identificador cultural y espacial:

PANCHA; kes ome já mandá dinher pa responso.

BERNARDA: Agradecê e dá-es *grogue*.<sup>323</sup>

---

<sup>323</sup> PANCHA: Los hombres ya han mandado dinero para el responso/ BERNARDA: Agradéceles y dales *grogue*.

Además de su uso como aguardiente, también aparece en escena con otro significado. Nos referimos al referente cultural que la palabra *grogue* ha adquirido a lo largo del tiempo en Mindelo para referir al paseo que se realiza alrededor de la plaza principal de la ciudad, normalmente, al final de la tarde. Es un acto público y social para ver y ser visto y que, obviamente está totalmente censurado en el mundo cerrado de Nha Bernarda. Como no podía dejar de ser, es Adela quien ansia hacer un *grogue* en la *pracinha* para enseñar su vestido verde. De este modo, Adela exterioriza el anhelo por sentirse libre de toda presión social:

ADELA: Kem tá gostá de sair de li ê Mi! Manha N ti ta bai vesti nha vestido verde.  
N ta bai passeá na praça, N krê sai! N krê sai!<sup>324</sup>

La incorporación de este referente del cotidiano mindelense, inscribe en el texto, una vez más, referencias que ayudan al espectador a contextualizar la acción.

#### 7.4.2.5.2 Sonoridades

El pueblo caboverdiano es intrínsecamente musical. La música forma parte de cualquier acto cotidiano, exterior o interior, en la vida de los caboverdianos.

La representación comienza con una canción popular de la que no se sabe el origen/autor. Se trata de una coladeira antigua que fue grabada por primera vez por la cantante Ana Firmino en los años 80 del siglo pasado, de quien obtuvimos la letra integral<sup>325</sup>. La canción se titula *Oh Bernard* y posee, como todas las coladeiras más tradicionales, un gran simbolismo sexual. No es por casualidad que aparezca al inicio junto a los gritos de María Josefa, pues como hemos visto, es el personaje que mayor

<sup>324</sup> ADELA: ¡A quien le gustaría salir de aquí es a mí! Mañana iré con mi vestido verde. Me pasearé por la plaza. ¡Yo quiero salir! ¡Yo quiero salir!

<sup>325</sup> Na Assomada tem/Na Assomada tem/Na Assomada tem/Assomada tem batucada/Oh Bernard/ oh Bernard/ Oh Bernard /Oh Bernard/ Oh bernord/ Oh Bernard/ S'bi na tôpe/ Bo pól el/ C'ond el sinti sabe/ El gritá mama/ El gritá papa/ Séi pob el / Bo ê b'scal. Traducción: Assomada tiene/Assomada tiene/Assomada tiene batucada/ Oh Bernard/Oh Bernard/ Oh Bernard/Ponte de puntillas/para poder meterla/ Cuando se siente bien/ Grita mamá/ Grita papá/ Si tú te pusiste/ la culpa fue tuya. <http://www.youtube.com/watch?v=8vhgEUZuapw>

erotismo exterioriza en sus intervenciones, un erotismo gestual y verbal que no se contradice con la tristeza que se desprende de su explícito anhelo por casarse y ser feliz.

Por otro lado, las campanadas del primer acto son substituidas en la *criollización* por el murmullo de mujeres de las que sabremos, a través de la primera intervención de la criada, que estaban en la iglesia: *N tou fart des beata*. El hecho de omitir las campanas y substituir las por el griterío de las mujeres es significativo si atendemos a varios aspectos de la cultura caboverdiana: la poca costumbre de ir a misa y la relación mucho más “endogámica” entre las mujeres en varios contextos del cotidiano (mercados, familia, encuentro para el tratamiento del pelo africano, etc.)

La primera escena de la Criada limpiando es interrumpida con la llegada de la Mendiga que también resulta un episodio cómico para el público. La Criada de la *criollización* es excesivamente cómica, sobre todo por el físico de la actriz que ayuda a crear tal efecto. En el momento en que aparece la Mendiga, la Criada enciende un tocadiscos, con una canción latina muy conocida, *Ay Cosita Linda* de Pérez Prado<sup>326</sup>. No deja de ser curioso la incorporación en una pieza lorquiana de una canción latina<sup>327</sup> cantada en español y que la criada baila frenéticamente.

Al final del primer acto, Branco opta por una música portuguesa de João Afonso, sobrino del mítico Zeca Afonso, cantautor vinculado al movimiento revolucionario del 25 de Abril. La canción elegida es *Bungavília*, una canción que nos recuerda musicalmente a una nana y que según el propio Branco, fue escogida simplemente por su musicalidad para acompañar la trágica escena en que Maria Josefa suplica a su hija que la lleve al mar.

Ya en el segundo acto, encontramos dos cambios significativos; los *campanilleros* del original, como hemos visto, son substituidos por bocinas de barcos, y los dos coros de los segadores se substituyen por el *San Jon*, el *Batuque* de los tambores y los movimientos sensuales del *Kolá*.

---

<sup>326</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=RXHt9X-z6Ak>

<sup>327</sup> Recordemos la influencia que países como Brasil y Cuba siempre han tenido en la cultura caboverdiana desde mucho antes de la independencia de Portugal. En Cabo Verde, al igual que otras excolonias como Angola, siempre hubo un conocimiento literario, político y musical de lo que ocurría en América Latina por su vínculo político con el comunismo tras la independencia.

Al final de segundo acto, cuando Adela yace en el suelo dejando abierta la posibilidad de un embarazo, en la *criollización* suena una *choradinha*<sup>328</sup> tradicional, *Oh Nha Mãe*, de la que no hemos encontrado registro escrito<sup>329</sup> o grabado y que habla del momento en el que la mujer ya no puede quedarse embarazada, utilizando para ello una metáfora en la que se relata que el *melador* (recipiente de la miel) se ha secado.

Al final del tercer acto, la opción de Branco fue colocar inmediatamente al desenlace trágico el lloro de las *carpideras* (plañideras) que se confunde con la risa histérica de Angustias, al mismo tiempo que se escucha de fondo una *Morna* instrumental que continuará hasta acompañar al espíritu de Adela mientras deambula feliz por la platea.

### 7.4.3. Rasgos temáticos de la adaptación de *La Casa de Bernarda Alba*

#### 7.4.3.1. La mujer criolla

Respecto al tema de la condición de la mujer caboverdiana podemos decir, que a pesar de la introducción de referentes culturales y sociales caboverdianos, la *criollización* mantiene la lucha entre el autoritarismo de Nha Bernarda y la libertad de las hijas, lo que muestra la represión que la sociedad impone a las mujeres y que encuadra perfectamente con la realidad caboverdiana, en lo que respecta, no sólo al amor adúltero tan presente en el archipiélago, sino también, al sufrimiento de las mujeres provocado por la ausencia física masculina:

*Na peça, como no dia a dia de muitas mulheres cabo-verdianas, o homem não está presente, vagueia, dentro de si ou por esse mundo fora em busca de um futuro melhor para si e para os seus. A experiênciã da solidão feminina é, foi e será vivida por muitas mulheres crioulas*<sup>330</sup> (Branco, 2003:139).

<sup>328</sup> Ritmo musical tradicional de Cabo Verde, muy lento que recuerda al “choro” (llanto) humano.

<sup>329</sup> Transcripción nuestra: Oh Nha Mãe / Oh Nha Mãe/ Oh Flor Linda/ Nha melador/ Djá secá/ Oh Nha Mãe / Oh Flor Linda.Traduccion: Oh madre mía/ oh madre mía/ oh linda flor/ mi melador/ se ha secado/ oh madre mía/ oh linda flor.

<sup>330</sup> En la pieza, como en el día a día de muchas mujeres caboverdianas, el hombre está presente, vaga, dentro de sí o por el mundo en busca de un futuro mejor para él y los suyos. La experiencia de la soledad femenina es, fue y será vivida por muchas mujeres criollas.

En Cabo Verde, la ausencia masculina, sea por emigración y/o poligamia<sup>331</sup>, afecta a casi todas las familias obligando a las mujeres a tener un papel predominante en la supervivencia del núcleo familiar. Al mismo tiempo, la ausencia física del elemento masculino, al igual que en los textos lorquianos, está constantemente “presente” tanto en escena como en el imaginario colectivo de las islas.

Dentro de una perspectiva pragmática, es bastante revelador el hecho de colocar frontalmente en escena estos problemas a través de la *criollización*, pues representa, en cierta medida, una visión cuanto menos “crítica” del abandono y del adulterio. El público que asistió al espectáculo se vio reflejado social, cultural, negativa y positivamente, lo que sin duda, también estará en el origen de su rotundo éxito. No deja de llamar la atención, el joven espectador que, de modo jocoso, replica a Nha Bernarda cuando esta grita impositivamente que su hija murió virgen. Una intervención espontánea que provoca risas entre el resto de espectadores y que no deja de ser significativa, no sólo en lo que refiere al carácter irónico del mindelense, sino también, en cierta medida, y partiendo de nuestra perspectiva eurocentrista, en cuanto reacción de un espectador con poca experiencia teatral y que llega a interpelar al personaje. Por otro lado, este comentario en ese determinado momento tan trágico y oscuro revela una cierta catarsis ante el asombro, miedo o negación, respondiendo con la risa en el momento más trágico del espectáculo. En fin, un comentario que sirve de catalizador, exteriorizando así la forma cómo el caboverdiano se enfrenta irónicamente a un hecho totalmente impensable en el cotidiano caboverdiano. Muchas de las *criollizaciones*, en cuanto dramas individuales, fueron escogidas no sólo como re-actualización de marcas identitarias culturales, sino también con una finalidad moralizante respecto al adulterio, a la maternidad precoz y al abandono familiar en cuanto problemas actuales con los que se enfrentan diariamente los caboverdianos.

---

<sup>331</sup> El problema de la poligamia sigue siendo aún bastante tabú en el archipiélago y en la diáspora por lo que encontramos pocas referencias a este problema social. Dejamos aquí una cita del intelectual y escritor caboverdiano Manuel Duarte en el que dice a este respecto: *Ao lado da família legitimamente constituída, uma acentuada tendência poligâmica, já apontada algures como a causa da superpopulação de Cabo Verde. Caracterização para mim inaceitável* (Duarte in *Vértice*, 1951:25). Observamos una negación a aceptar lo que es una realidad social y un rasgo cultural evidente entre los hombres caboverdianos.

La “presencia” de la ausencia masculina en el imaginario caboverdiano se aproxima mucho a la realidad descrita en el original lorquiano, lo que estaría en la base de la gran aceptación que tuvo esta *criollización* en el público y en la crítica. Branco intensifica esta idea de “presencia/ausencia” introduciendo un voz masculina en *off*, concretamente, la de Pedrim Nha Romana cuando Martirio relata su primer encuentro, lo que se traduce en una escena aún más tormentosa y sensual para las hijas de Nha Bernarda.

Por otro lado, en esta *criollización*, nos llama la atención la agresividad y la complicidad que desarrollan los personajes. En efecto, existe una mayor complicidad transmitida a través de la gestualidad y sobre todo, a través de las constantes sonrisas y miradas cómplices que se intercambian unas y otras. No cabe duda de que esta complicidad no elimina en absoluto la envidia que se hace patente entre las hijas a lo largo del espectáculo pero sí, en cierta medida, suaviza la relación entre ellas, aproximándonos a una realidad concreta de la cultura caboverdiana, el *juntamon*. Este término, tan presente en el cotidiano caboverdiano, describe una especie de ayuda solidaria entre vecinos ante situaciones adversas del día a día (hambre, enfermedades). En este caso, está claro que el *juntamon* viene a colación por la empatía que existe entre estas mujeres que comparten el mismo destino: la ausencia masculina y la presión social y familiar. Esta complicidad se pincela muchas veces con un tono más “romántico” del que encontramos en Lorca, por ejemplo, en el momento en que Martirio relata la historia del padre de Adelaida:

MARTIRIO: Imaginá, se pai na Cuba matá marid de sê primera mudjer só pa el casá ma ela!

AMELIA: Ke kosa romántica!<sup>332</sup>

Esta intervención de Amelia tiene un propósito determinado, provocar un momento irónico y poner en causa ese “romanticismo” ingenuo de las jóvenes caboverdianas que, idealizando al hombre constantemente ausente, son muchas veces víctimas de su propia ingenuidad siendo madres en edad temprana o víctimas de ese adulterio tan habitual en el cotidiano del archipiélago. También nos llama la atención,

---

<sup>332</sup> MARTIRIO: ¡Figúrate, su padre en Cuba mató al marido de su primera mujer sólo para casarse con ella!  
AMELIA: ¡Qué romántico!

como espectadores europeos, la complicidad que existe entre Pantcha (Poncia) y Bernarda, sobre todo en aquellos momentos en que la *riola*<sup>333</sup> gana protagonismo en escena.

Por otro lado, verificamos una mayor agresividad entre ellas respecto al texto original. Así pues, transcurren cuatro momentos en que la relación entre las mujeres alcanza un alto índice de violencia, traduciendo bien la realidad caboverdiana desde un punto de vista psicológico. Tres de los episodios violentos son protagonizados por Nha Bernarda quien agrede a Adela por llevar el abanico poco apropiado para el luto yendo más allá de la acotación original (*arrojando el abanico al suelo*) y golpeando con el abanico a su hija más transgresora. Más tarde, será Angustias quien sufra los malos tratos de Nha Bernarda al sospechar que podía haber estado espiando a los hombres que asistieron al entierro. En el original, le golpea con el bastón mientras que en la criollización la arrastra de la silla al suelo. La tercera agresión es contra Martirio cuando esconde el retrato de Pedrim di Nha Romana y por último, el cuarto momento violento lo protagoniza Adela dándole un bofetón a su madre, ante el inevitable desenlace final del tercer acto.

En relación a la figura femenina, hay un pequeño detalle que cambia respecto al original, se trata la edad de Angustia que aparece reducida a 35 años frente a los 39 del original. Este dato es revelador en lo que respecta a la edad “social” con la que una mujer caboverdiana debería tener hijos. No hay duda que en Cabo Verde, tanto la edad con la que se inician las relaciones sexuales y/o amorosas y la maternidad es mucho menor que en Europa, lo que obliga a Branco a contextualizar el texto original para cumplir su objetivo final: la identificación con el público.

#### **7.4.3.2. La emigración**

La idea de emigración es un hecho inevitable en la vida de cualquier caboverdiano, con una historia de permanente migraciones, la movilidad ha llegado a formar parte,

---

<sup>333</sup> *Riola* es un término criollo para referir a las críticas malintencionadas hacia otra persona y que tan presentes están en el cotidiano mindelense. Es el “qué dirán”.

intrínsecamente, de la vida social y cultural. Al mismo tiempo que la salida del país esta asociada a la separación, a la *saudade* y al sacrificio; por otro lado, encaran este momento de partida (*ora di bai*) de forma positiva como una abertura hacia el *otro* y una cierta perspectiva universalista que le pone en contacto con el mundo. En este sentido, la emigración no sólo responde a la búsqueda de un futuro mejor en el extranjero, sino también ayuda a consolidar los vínculos entre ese mundo exterior y las islas.

La estructura social en Cabo Verde tiene una característica peculiar: expelle sus miembros hacia fuera del sistema social, lo que inevitablemente ha hecho del país una sociedad de diáspora desde el proceso de colonización<sup>334</sup>. Los movimientos migratorios están relacionados con la necesidad de conectarse al *otro* para construirse a sí mismo, rescatando algo más profundo que la simple consecuencia actual de los movimientos sociales:

*Os fluxos de gente, capital, informação, coisas e valores no tempo e no espaço não são exclusivos da contemporaneidade, sempre existiram no passado. O que mudou foi o alcance da circulação de coisas, símbolos e pessoas*<sup>335</sup> (Souza Lobo, 2006: 25).

Las remesas de envíos de bienes (pontche, quesos, mermeladas, grogue, etc.) revelan una estrategia necesaria para la manutención del sentimiento de pertenencia a la comunidad y la consecuente construcción de un vínculo a distancia entre los emigrantes y los que están en la isla. Así pues, la emigración representa un medio por la que se preservan patrones de organización tradicional ante la movilidad de los miembros de la comunidad. Se trata de una cierta continuidad del universo cultural africano más que de un producto de la globalización contemporánea.

Una vez lejos, el emigrante hace un esfuerzo para mantener los lazos con la familia, especialmente, con los hijos, y que de alguna forma, se comparte con los que no han emigrado y permanecen en la isla. Todo esto porque estamos ante una sociedad que está

---

<sup>334</sup> Con los *lançados* en la costa africana. Este era el nombre dado a partir del siglo XVI a los portugueses y caboverdianos que se lanzaban en los ríos de Guinea para comercializar con los habitantes locales y que acababan por africanizarse.

<sup>335</sup> El flujo de gente, capital, información, cosas y valores en el tiempo y en el espacio no son exclusivos de la contemporaneidad, siempre han existido. Lo que ha cambiado es el alcance de la circulación de las cosas, símbolos y personas.

mucho más arraigada a un sistema de símbolos, significados y red de relaciones que en a una base territorial, propiamente dicha. Por ello, estas redes son mantenidas y renovadas tanto por lo que emigran como por los que se quedan.

En el acto II, escribe Lorca: *se oyen los campanilleros lejanos, como a través de varios muros* (Lorca, 2010a: 210). Esta acotación que precedía a la llegada de los Segadores y la proximidad del elemento masculino, en Branco pasa a ser el sonido de la bocina de un barco. En el original, la llegada de los segadores era un momento de alegría:

PONCIA: No hay alegría como la de los campos en esta época. Ayer de mañana llegaron los segadores. Cuarenta o cincuenta buenos mozos. (Lorca, 2010a: 211)

En Lorca, estos segadores hacen parte de una emigración estacional en pueblos productores de cereal como empleados de la siega, sin embargo, en la *criollización* de Branco pasan a ser jóvenes embarcados, que llegan a Mindelo en los barcos que atracaban en el Porto Grande, como era habitual en la época del carbón. El elemento masculino ya no viene de los “montes” como decía Poncia:

MAGADALENA: ¿De dónde son este año?

PONCIA: De muy lejos. Vinieron de los montes ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras! (Lorca, 2010a: 211)

En Branco, siendo también unos cuarenta o cincuenta los que vienen de lejos, la procedencia se hace aún más concreta: Europa, lo que otorga al texto determinadas referencias vinculadas a la identidad caboverdiana. Como hemos visto en capítulos anteriores, Europa, al contrario de lo que sucede con la emigración hacia África, representa “el dorado” del caboverdiano y está connotado positivamente en todo el imaginario colectivo, sobre todo, en las islas de Barlavento. Europa representa al *otro* como símbolo de libertad, progreso, riqueza y esperanza, es decir, todo lo que anhelan las hijas y que Bernarda les arranca. La llegada de los barcos de Europa contrasta con la negatividad que se desprende de los jóvenes autóctonos, pescadores y depravados como los que son referidos en el episodio de Constanza (Paca La Roseta):

BERNARDA: Es la única mujer mala que tenemos en el pueblo.

PONCIA: Porque no es de aquí. Es de muy lejos. Y los que fueron con ella son también hijos de forastero. Los hombres de aquí no son capaces de eso. (Lorca, 2010a: 163)

En la adaptación de Branco pasan a ser naturales de Sao Vicente, lo que refleja una cierta intencionalidad al confrontarlos con los que vienen de Europa como espacio vivencial del *otro* y que el caboverdiano idealiza positivamente:

PANCHA: Ah ma el ê fidge de Soncent e kes omes tb ê fidge di kes terra<sup>336</sup>.

En Branco, tanto la figura masculina y Europa son identificados con la ausencia pero ambos reflejan la idea del *otro* que no es más que la construcción ideal del *yo*. El hombre y la mujer caboverdianos sienten una admiración casi innata por el *otro* (europeo o americano) provocada por la emigración y sobre la que se construye constantemente la identidad caboverdiana, como consecuencia de los movimientos migratorios. Mindelo es tierra de partida pero también de llegada del *otro* que es siempre bien recibido y motivo de alegría:

PANCHA: Oiá ke bem un data de vapor. Aonte p'la manhã, txegá um ke cerca de quarenta ou cinquenta rapaz.

AMÉLIA, MADALENA E MARTÍRIO (*Suspiram, excitadas*) Donde k'ês bem?

PANCHA: Ês bem de longe, lá banda d'Europa. (...) K'el primer ke ba falá ma el, era bnite, ma bnite, d'oye verde, moda kês actor de cinema!<sup>337</sup>

Observamos como en la *criollización* se mantiene la alusión al *muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo* (Lorca, 2010a: 211) que en Branco pasa a ser comparado con un actor de cine. El joven de ojos verdes representa el *otro*, el extranjero que invita a un momento de esperanza dentro de esa prisión de luto. Una esperanza que va más allá de la realidad de las hijas de Bernarda y entronca inconscientemente con la idea de la emigración en cuanto anhelo de ser o poseer lo del *otro*. Europa y la emigración están estrechamente relacionadas con la partida (ausencia masculina) y con la llegada (navíos con europeos), por lo que encontramos constantes alusiones a Lisboa, como tierra donde los sueños del caboverdiano pueden concretizarse:

PANCHA: Mod ke bo ka levas pa Lisboa?

<sup>336</sup> PANCHA: Ah, pero él es de Sao Vicente y esos hombres también son de esta tierra.

<sup>337</sup> PANCHA: (...) Mira, ha llegado un montón de barcos. Ayer por la mañana, llegó uno con cerca de cuarenta o cincuenta chicos/ AMÉLIA, MADALENA E MARTÍRIO (*Suspiram, excitadas*) ¿De dónde vienen?/PANCHA: De bien lejos, de allí, de Europa (...) Con el primero que hablé, era bonito, pero bonito, com ojos verdes, como un actor de cine.

BERNARDA: Pra quê? Pra vendê-las?

PANCHA: Não Bernarda, pa mudá. Também, tud gent sabê ke na Lisboa ês é k'era pobre!<sup>338</sup>

MADALENA: Agora ês noiva krê usá só véu bronke, moda kes noiva de Lisboa, tud ta bibe vinho engarrafôd, enquanto nôs, no ta flá li ta podrecê ke mêd do kês ta pode dzê de nôs.<sup>339</sup>

Esta conversación entre Pancha y Nha Bernarda en la que se habla de Lisboa juega con varias significaciones añadidas al texto original:

PONCIA: Debías haberte ido a outro pueblo.

BERNARDA: ¡Eso, a venderlas!

PONCIA: No, Bernarda, a cambiar... ¡Claro que en otros sitios ellas resultan las pobres! (Lorca, 2010a: 165-166)

MAGDALENA: (...) Las novias se ponen velo blanco como en las poblaciones, y se bebe vino de botella, pero nos pudrimos por el que dirán. (Lorca, 2010a: 172)

Si comparamos el texto dramático con el texto espectacular, observamos como es significativo ese cambio de *otras poblaciones por Lisboa*, sin duda, por la carga semántica que tiene esta ciudad dentro del imaginario colectivo caboverdiano. Una vez más, la presencia idealizada de esa Europa ausente es la única salida de ese mar de luto.

### 7.4.3.3. La superstición

Destacamos de la puesta en escena de Branco la introducción de un elemento vinculado al imaginario supersticioso del caboverdiano: el *manssongue*.<sup>340</sup> La incorporación de esta figura maligna responde a la ausencia simbólica que se le atribuye al caballo en la obra lorquiana. No obstante, sí que se escucha en escena al caballo en el segundo acto, pero queda relegado a un segundo plano a través de un episodio cómico

---

<sup>338</sup> PANCHA: ¿Por qué no te las llevas a Lisboa?/BERNARDA: ¿Para qué? ¿Para venderlas?/PANCHA: No Bernarda, para cambiar. Aunque, toda la gente sabe que en Lisboa son pobres.

<sup>339</sup> MADALENA: Ahora, esas novias que usan sólo velo blanco, como las novias de Lisboa, todos bebiendo vino embotellado, mientras nosotros, estamos hablando aquí, pudriéndonos con miedo del qué dirán.

<sup>340</sup> Véase nota nº 73.

en el que Prudencia pierde la orientación tras un gran estruendo. Más tarde, y ya en el tercer acto, la referencia al caballo es de nuevo marginalizada, pues dice Amélia al oírlo:

AMÉLIA: É dvera. Ta ta metê té mêd. Mod kes manssongue!

MARTÍRIO: Ai, menina, credo!<sup>341</sup>

El elemento perturbador de Lorca pasa a ser un elemento sincrético del imaginario supersticioso caboverdiano. El masón (*massongue*) es un ser de la superstición caboverdiana, sobre todo, mindelense, un fantasma masculino. Esta relación de ideas tendrá su origen en la fuerte presencia que durante siglos tuvo la masonería en esta isla y que, como consecuencia de un proceso de sincretismo, dio lugar a la figura del *manssongue* como un ser sobrenatural que la superstición caboverdiana deformó. El *manssongue* es un ser misterioso escondido tras una capa que precede a la fatalidad. Su aparición es señal inevitable de desgracias y tragedias, como lo es el caballo en los textos lorquianos.

Es interesante observar como la simbología sexual que se desprende del caballo lorquiano no la encontramos en la *criollización*, donde se da primacía a la idea del miedo que la figura del *massongue* transmite, frente a la simbología sexual del original, quizás, porque la sexualidad, ya bastante evidente en diferentes momentos del espectáculo, forma parte de la realidad y del cotidiano del caboverdiano y no supondría un elemento de tensión en la puesta en escena. El caballo pasa a ser el *manssongue* ya que si se mantuviera, perdería toda la fuerza visionaria del momento.

Al final del tercer acto y tras el suicidio de Adela, Branco optó por hacer aparecer en escena a Adela paseándose por el patio de butacas y transmitiendo una felicidad que sólo pudo conseguir a través de la muerte. Esta idea se relaciona con la espiritualidad y la manera con que el caboverdiano se enfrenta a la muerte como un paso a un estado de paz al lado de Dios.

---

<sup>341</sup>AMÉLIA: Es verdad. Daba miedo ¡ Como los *massongue*! / MARTÍRIO: ¡Ay, chica, no digas eso!

## 7.5. *Bodas de Sangre* (2011)

### 7.5.1. La cronología de mi trabajo

*Amo a la tierra. (...) de lo contrario, no hubiera podido escribir Bodas de Sangre.* Federico García Lorca.

Es necesario apuntar que la *criollización* de *Bodas de Sangre* con la que se inauguraba el Mindelact 2011<sup>342</sup> iba a ser el trabajo final del máster en Dirección Teatral de Joao Branco<sup>343</sup>, inscrito en la Escuela Superior de Cine y Teatro de Lisboa. Este hecho nos despertaba alguna duda sobre cómo se iba a desarrollar el proceso de *criollización*, ya que entre el público estarían dos miembros de su tribunal de tesis<sup>344</sup>.

En segundo lugar, dos semanas antes del estreno<sup>345</sup> y durante el festival asistimos a una verdadera campaña publicitaria del estreno a través de las redes sociales (creación de eventos en la red social para la asistencia, fotografías, diarios *online* sobre los espectáculos, videos televisivos, noticias en la prensa nacional e internacional -sobre todo portuguesa y brasileña- sobre el espectáculo). Se publicaron en las redes sociales archivos periodísticos y televisivos<sup>346</sup> sobre el montaje de *Bodas de Sangre* e incluso se publicaron

<sup>342</sup> Es la décimo séptima edición del festival Mindelact que este año homenajea al *clown* español Enano por su participación en anteriores festivales.

<sup>343</sup> Branco obtuvo la misma beca de investigación que nosotros, otorgada por la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, y coincidimos durante el curso lectivo 2010-2011. Durante su estancia nos pidió que estuviéramos en su tribunal de tesis, lo que sin duda, también beneficiaba nuestro trabajo, pues, se trataba de otra *criollización* de un texto lorquiano.

<sup>344</sup> Dr. D. Armando Rosa, su director de tesis, que se había desplazado desde Lisboa para asistir al estreno el 9 de septiembre de 2011 y yo misma, como miembro del tribunal del trabajo que se defendería el 18 de marzo de 2012, en la Escuela Superior de Cine y Teatro de Lisboa.

<sup>345</sup> *Bodas de Sangre* se estrenó el 9 de septiembre de 2011 con una única sesión en ese día con motivo de la inauguración del festival Mindelact. Más tarde, en marzo de 2012 se volvió a llevar a los escenarios de Mindelo para conmemorar el mes internacional del teatro.

<sup>346</sup> [http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id\\_cod=12314](http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=12314)<http://daivarela.blogspot.pt/2011/09/bodas-de-sangue-enche-os-sentidos-no.html>[http://www.alfa.cv/anacao/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=3747](http://www.alfa.cv/anacao/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=3747);

[http://www.alfa.cv/anacao/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=3753](http://www.alfa.cv/anacao/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=3753);

[http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id\\_cod=12314](http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=12314)[http://www.rtc.cv/index.php?paginas=21&id\\_cod=3185](http://www.rtc.cv/index.php?paginas=21&id_cod=3185)

en esas mismas, noticias y un *link* de Wikipedia sobre la obra de Federico García Lorca<sup>347</sup>. Se resaltaba, en todo momento, el patrocinio del Instituto Camoes portugués por lo que sin duda iba a tener sus consecuencias en la adaptación, al menos a nivel lingüístico<sup>348</sup>. Conforme se acercaba el día del estreno, por todos los medios, llegaban noticias de *Bodas de Sangre*, lo que nos ayudaba a reafirmar el poder mediático de la marca “Branco” en el Mindelact, así como su inseparable conexión con la idea la lusofonía transnacional que ya sospechábamos:

*El pueblo mindelense es muy teatral, musical (...) respeta al teatro, le encanta el teatro (...) sobre todo el trabajo de João Branco, saben que va a ser muy bueno (...) Mindelact es el festival africano más importante de teatro lusófono.*<sup>349</sup>

La noticia de una nueva *criollización* de un texto lorquiano nos llega durante el invierno de 2010-2011, lo que de repente suscitó curiosidad e interés por acompañar todo el proceso desde cero. Joao Branco nos pidió que le ayudásemos en un primera traducción lingüística del texto original al portugués de Portugal para, a partir de ahí, poder empezar con la segunda traducción, esta vez, ya colectiva, en Cabo Verde, al criollo caboverdiano. Tres meses más tarde, llegábamos a Mindelo para asistir a los ensayos y al estreno, lo que fue de gran ayuda, no sólo en lo que respecta al análisis *in situ*, sino también para resolver algunas dudas que aún teníamos sobre la *criollización* de *La Casa de Bernarda Alba*. A diferencia de ésta, pudimos estar presentes en el proceso de montaje; en la toma de decisiones y en los ensayos que se realizaban en la biblioteca del Centro Cultural portugués de Mindelo-Instituto Camoes.

El espacio de la representación fue el mismo auditorio en el que tuvo lugar *Casa de nha Bernarda*, el Centro Cultural do Mindelo (*Figura 06, Anexo 3*). En este caso, se proyectaron tres espacios sobre el escenario, delimitados por una especie de altares de

---

<sup>347</sup> Recordemos que la gran mayoría de los espectadores, e incluso de algunos actores, no conocían ni la autoría ni la obra de Lorca.

<sup>348</sup> En efecto, en entrevista el 7 de septiembre, en Mindelo, a la actriz portuguesa Francisca Lima (con el papel de Novia en *Bodas de Sangre*) nos dijo que, a petición del Insituto Camoes Portugués, el espectáculo no debía ser sólo en criollo. Un hecho que confirma nuestra teoría sobre el transnacionalismo cultural que supone la lusofonía.

<sup>349</sup> Entrevista que nos concedió Luana Jardim, en el papel de Criada en *Bodas de Sangre*, el día 8 de septiembre de 2011 en el Centro Cultural de Mindelo.

madera que tendrían diferentes funciones en cada una de las partes del espectáculo (*Figura 02, Anexo 10*). En el centro, se dejó un espacio para el coro final y las butacas de las siete mujeres que se sitúan en círculo como parte del rito que se celebra (*Figura 01, Anexo 10*). En cada una de las estructuras de madera, se apoyaba una escalera por la que actores y actrices subían y bajaban, jugando así con dos alturas diferentes sobre el escenario. En la estructura central, se colocó una gran luna llena de la autoría del artista nacional Fernando Morais (*Figura 06, Anexo 8*). También de él, eran los bancos de la escena final que transportaba las mujeres en la cabeza (*Figuras 16 y 18, Anexo 8*) haciendo alusión a la costumbre caboverdiana de transportar carga de este modo.

## **7.5.2. La puesta en escena en un país isleño-marítimo**

### **7.5.2.1. Una tragedia en tres actos y una isla**

El proceso de *criollización* no distaba mucho de las anteriores. En primer lugar, se realizó una traducción del español al portugués y más tarde, una traducción colectiva al criollo, en la que actores y actrices introdujeron algunas marcas identitarias caboverdianas (lingüísticas, espaciales, musicales). Cada uno realizó los cambios pertinentes atendiendo a los que ellos llaman el *swing* o *feeling* del criollo, que responde más a una intuición natural que a un trabajo premeditado.

Los cambios más destacables que se realizaron respecto al texto original son la supresión de los leñadores del último acto, donde sólo aparecen en escena el Novio y el Padre; la reducción del número de mozos a uno y la sustitución del Cuadro último por un coro de todas las mujeres rodeando a la Madre y la Novia. De un modo general, los cambios más evidentes se relacionan con los momentos musicales como veremos a continuación.

Con la *criollización* de esta tragedia se impugna la perpetuación del antiguo sentido fatalista de la verdadera tragedia de la mujer caboverdiana: la ausencia del hombre provocada por esa dualidad en la que se vive, entre el ideal europeo y la estructura profunda africana. La emigración y la promiscuidad "matan" al hombre para la mujer caboverdiana, aceptando esta muerte como un rasgo cultural más que psico-social. En

este sentido, el éxito que tuvo reside en que es una comunidad marcada por la tragedia de estar donde están: entre Europa y África, geográficamente, culturalmente e psicológicamente. Ese “querer ser *outro*” sin renunciar al *yo* es lo que genera el conflicto identitario en Cabo Verde y las *criollizaciones* de Lorca ayudan a gestionarlo individual o colectivamente, durante y tras el momento teatral.

Si con *Bodas de Sangre*, Lorca reencarna el ritual del mito celebrado, Branco relega a un segundo lugar el mito luna-muerte, celebrándolo a partir de vectores culturales como la emigración forzosa (a través de la nana del caballo) y la sexualidad (a través de las canciones que introduce en escena), además de provocar la ritualización de ambas cosas.

La emigración ha dejado en Cabo Verde de ser un factor socioeconómico para ser cultural y, de esta forma, poder cerrar el ciclo vital femenino, sobre todo, en lo que respecta a la maternidad y la consecuente circulación de los hijos. Por otro lado, e intrínsecamente relacionados con esta ausencia masculina, el rito del abandono y de la sexualidad-maternidad se cumple en esta *criollización*. Hace mucho tiempo que en la sociedad caboverdiana el mito se convirtió en rito haciendo que para la mujer caboverdiana, la soledad sea en sí misma un *sacramentum* como consecuencia directa del abandono del elemento masculino.

*Bodas de Sangre*, en cuanto teatro trágico, responde a la expresión de la fase pre-racional, es decir, sólo puede ocurrir donde la realidad no ha sido influenciada por la razón o la conciencia social (Álvarez de Miranda, 1963: 12-13). Trae a flote lo pre-lógico, lo pre-intelectual y telúrico puesto que el hombre no puede controlar su destino: la negación de su libertad. En este sentido, la *criollización* de Branco provoca una especie de catarsis que purifica la emoción del espectador, al igual que en la Tabanka, en el Batuque o en la Kolá San Jon, representando algo intrínseco que encarna al inconsciente colectivo caboverdiano.

Es exactamente aquí donde el rito se corresponde con la representación simbólica del sacrificio. Desde la emigración hasta los movimientos sensuales de la Coladeira y

pasando por la maternidad, el antiguo rito se convierte en símbolo, en la dicotomía en la que el hombre y la mujer caboverdianos se mueven al identificarse.

Se necesita "soñar" con Europa y "morir" en África para poder "renacer" caboverdiano, si se pretende hacer al contrario, el abandono y el desequilibrio emergen a la superficie.

Esta sería, sin duda, la prueba de que existe una sensibilidad que permite entender la tragedia en un nivel más visceral. La *criollización* de *Bodas de Sangre* reúne temas- mitos antiguos y epidérmicos que se mantienen por debajo de la razón y de la psique. La muerte en escena, al igual que en la vida cotidiana, es el "sacrificio y la inmolación" (Álvarez de Miranda, 1963: 34) del hombre caboverdiano<sup>350</sup>. Él es quien históricamente emigra y desestructura el ciclo vital de la mujer. De él se espera lo material, lo nupcial y lo sexual, por lo que su ausencia supone una muerte para la mujer caboverdiana. A diferencia del texto original de Lorca, en la *criollización*, no lo mata la Luna, sino la "epidermis" africana (poligamia, abandono, etc.). Así pues, tanto para la madre, la esposa, la amante o la madre de sus hijos, el salvador muere. El que se va al espacio del *otro*, el que se va con *otras* es el único que puede perpetuar el ciclo vital de las islas.

En la *criollización* de Branco, las fuerzas ocultas que no han sido influenciadas por la razón o la conciencia social están presentes, de ahí que la adaptación ponga en marcha toda una serie de mecanismos pre-rationales en el espectador con el fin de provocar una identificación que vaya más allá de la lógica asunción de la identidad caboverdiana. Lo que se vivió durante la representación no es más que la interpelación de la escena al imaginario colectivo, pues, debido a la dicotomía sobre la que se asienta, no existe una conciencia clara de ese mismo desequilibrio cultural. *Bodas de Sangre* impugnó, una vez más, la *caboverdianidad*, lo que produjo una reacción tan espontánea como es la risa.

En toda tragedia, la catarsis purifica la emoción del espectador y al igual que en los ritmos frenéticos del Batuque y la Coladeira, con la *criollización* se evidenció,

---

<sup>350</sup> Álvarez de Miranda dice: *La muerte es pasión, sacrificio, inmolación... ¿de quién? La respuesta es una sola: del varón, del ser masculino, del objeto sobre el que se polariza la expectante aspiración material, nupcial y sexual.* (Álvarez de Miranda, 1963: 34). En Cabo Verde, es a través de la infidelidad y de la emigración como se resuelve el misterio de la muerte y del sacrificio.

inconscientemente, la tragedia del hombre y de la mujer caboverdianos al no poder controlar su destino, la negación de la libertad y la representación del sacrificio. El rito hecho símbolo provoca una reacción en el espectador que lo asiste. En Mindelo, la reacción no fue otra que la ausencia de dramatismo, siendo esta la forma como el caboverdiano se enfrenta a la tragedia: riendo, cantando y bailando. Una respuesta específica de un pueblo que se ve impulsado por fuerzas que no reconoce en ese querer ser el *otro* pero que le abocan a la tragedia de la muerte del hombre y al siempre "desequilibrado" cumplimiento del ciclo vital femenino y masculino.

En Mindelo, el rito se hizo símbolo en la medida en que en la *criollización* se produjo la teatralización de la sexualidad y del abandono. Un tema central que, como veíamos en el apartado dedicado a los registros del cotidiano, aún mantiene una especial mistificación en Cabo Verde. El simbolismo del rito se relaciona con el sentido místico de la vida, es decir, con el fin de la sexualidad y la fecundidad, provocado por la ausencia del hombre caboverdiano.

Por otro lado, y aunque Branco quiso mantener la fuerza dramática de la Luna (*Figuras 06 y 12, Anexo 8*) por su influencia en el imaginario colectivo (la luna determina las épocas de sequía, las mareas que posibilitan la emigración, la fecundidad femenina o la consulta habitual del *Lunário Perpétuo*<sup>351</sup>); fueron la sexualidad y el abandono los temas que tuvieron una mayor influencia en el público, por ser justamente aquí donde reside el verdadero sentido inconsciente de la *caboverdianidad*, aquello que les hace cumplir con el desequilibrio social y vital. El hombre tiene que abandonar a la mujer para "ser caboverdiano" por mucho que conscientemente, desde una perspectiva suprasegmental y occidental lo condene. La *criollización* de *Bodas de Sangre* puso en evidencia la idea de abandono, ahondó en el inconsciente de hombres y mujeres provocando instantáneamente una identificación que se materializó en risa, sin saber, quizás, que esas carcajadas eran la forma dramática de enfrentarse a su propia tragedia.

---

<sup>351</sup> Una especie de almanaque que circula por los países lusófonos hace más de doscientos años. Fue una de las principales fuentes de conocimiento para los poetas. Incluye un poco de todo: astrología, agricultura recetas médicas, mitología, horóscopos, calendarios, etc.

El blanco y el negro de Bernarda dieron paso, en *Bodas de Sangue*, al blanco y al rojo (*Figura 09, Anexo 8*) que potenciaban el simbolismo de la sexualidad y la fecundidad de la mujer. Branco optó por potenciar la idea de la muerte del hombre relacionándola con la virginidad, con la sexualidad y la fecundidad. Una muerte que representa uno de los pilares sobre los que se asienta la identidad caboverdiana: la ausencia del hombre para la mujer, dando inicio, así, al ciclo vital del desequilibrio entre lo que debería ser (ideal europeo) y lo que es (inconsciente africano). Los colores de Andalucía pasan a ser el blanco de la virginidad, el rojo de la fecundidad y el negro de África.

El espectáculo se dividía, al igual que el original, en tres partes bien diferenciadas, sin embargo, más allá del ritmo dramático del texto, fueron las canciones tradicionales las que marcaron los límites y la energía de una u otra parte. Se empezó con la suavidad y nostalgia de esa nana del caballo con la pata rota que no puede emigrar; después se dio paso al frenetismo y a la sensualidad del *Oh lê lê lê* y de la *coladeira*, llegando al final con la llanto cantado del coro de siete mujeres que, con el puñal levantado, lloran por su cruel destino (*Figura 21, Anexo 8*).

### 7.5.2.2. Criollización del espacio y tiempo dramáticos

Una vez más, el campo andaluz se convierte en las áridas tierras de Mindelo. Sin nombrar en ningún momento la ciudad, varias referencias nos sitúan en la capital sanvicentina. En primer lugar y dada la ausencia de viñas en Cabo Verde, João Branco opta por introducir la palabra *morada*, que en criollo caboverdiano significa "el centro de la ciudad". En la primera escena la Madre y el Novio, nos informan que viven lejos de la ciudad:

NOIVO: N bai pa morada.<sup>352</sup>

Además de ser una marca espacial, hace referencia a una práctica sociocultural muy común entre los hombres mindelenses que consiste en pasar horas en los bares de las calles principales bebiendo<sup>353</sup> y socializando, sea cual sea su condición social o edad. Así

<sup>352</sup> Me voy al centro.(Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.3)

<sup>353</sup> Cabo Verde sufre un alto índice a alcoholismo que cada año de cobra la vida de muchos habitantes.

pues, al inicio del espectáculo, la Madre (la actriz Maria da Luz Faria) ya no pregunta, como en el texto original, qué iba a hacer una vieja como ella en las viñas o si iba a meterse debajo de los pámpanos sino:

MÃE: O que é que faz uma velha na morada? Bom tem pô'm tá bibê grogue ma bos amiges?<sup>354</sup>

Una referencia sociocultural que provocó inmediatamente risas entre los espectadores. Aparece aquí la palabra *grogue*, bebida nacional por excelencia realizada a partir de la caña de azúcar. El *grogue* es también un identificador cultural que sirve como elemento unificador de la *caboverdianidad*. Esta bebida está asociada culturalmente a los hombres caboverdianos e incluso, culturalmente, se hace referencia a su excesivo consumo como el origen de muchas de las infidelidades. Se trata de un elemento identificador que forma parte del universo masculino y que traduce aspectos socio-psicológicos del hombre caboverdiano, excluyendo por completo el mundo femenino.

El tercer elemento identificador espacial lo encontramos en el segundo cuadro del primer acto:

MULHER: Ontem as vizinhas disseram que te tinham oiádo lá na Ribeira.<sup>355</sup>

En la adaptación, el *llano* del original pasa a ser una *ribeira* (concretamente a la *Ribeira do Calhau*, al este de la isla) y las mujeres que recogen *alcaparras* ahora cultivan pequeños *huertos*. La aparición de la *Ribera* restringe mucho más el referente espacial, pues se trata de una zona claramente identificable de ciudad de Mindelo.

Ya en el tercer cuadro del primer acto, la botánica caboverdiana se hace evidente. Los *cerezos*, los tres *nogales*, la *viña* y la *planta llamada Júpiter* pasan a ser *macieiras* (manzanos), *tamareiras* (palmera de dátiles) y una *buganvília* que también da flores encarnadas. Obviamente los árboles y plantas del original, nada dicen a un mindelense así como el *molino* que pasó a ser un *pozo*. Más adelante y en mismo cuadro, el padre hace alusión a la infertilidad de esa tierra:

<sup>354</sup> ¿Qué hace una vieja en el centro de la ciudad? ¿Me vas a poner a beber *grogue* con tus amigos? (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.4).

<sup>355</sup> MUJER: Ayer me dijeron las vecinas que te vieron en la Ribeira. (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.11)

PADRE: En mi tiempo, ni esparto daba esta tierra. Ha sido necesario castigarla y hasta lloverla, para que nos de algo provechoso. (Lorca, 2010b: 112)

En este caso, se podía haber respetado la palabra *esparto* ya que también abunda en la isla pero se prefirió colocar la palabra *milho* por la simbología cultural<sup>356</sup> que tiene en el universo de la *caboverdianidad*. A continuación, el padre interviene diciendo:

PADRE: (...) Cada pámpano una moneda de plata (...) Una espina tengo el corazón, y es la huertecilla esa metida entre mis tierras, que no me quieren vender por todo el oro del mundo. (Lorca, 2010b: 112)

En este caso, Branco, opta por sustituir la palabra pámpano por *pelar* (medida de terreno) e introducir un término que resulta cercano a los caboverdianos:

PAI: (...) Nha sonho é juntá es moross.<sup>357</sup>

El término *moross* es muy utilizado en épocas de sequía y de hambre en las que se intercambiaban las tierras en lugar de venderlas.

Otro referente que nos sitúa rápidamente en Cabo Verde es la sustitución de las *migas* andaluzas por el *cuscus*<sup>358</sup>, otro de los platos típicamente caboverdianos.

Más adelante, durante la visita de la Madre y el Novio a casa de la Novia, Branco optó por la introducción de un brindis realizado por la Criada, probablemente para reafirmar el carácter optimista y cómico con el que la Criada era connotada, no sólo en *Bodas de Sangue*, sino en anteriores representaciones, por lo que ya era reconocida como tal por el público:

CRIADA: Saúde para os noivos. Que essa família seja abençoada. Três Avé Marias para a Mãe do Noivo. Três Avé Marias para o Pai da Noiva. Que Deus seja louvado.<sup>359</sup>

---

<sup>356</sup> Recordemos que hace parte de la gastronomía popular y cotidiana, como por ejemplo en la *Cachupa*, plato típico caboverdiano. Además, todo el proceso de preparación del maíz responde a un ritual del universo femenino asociado a la casa, a las festividades y a su vínculo con África continental.

<sup>357</sup> PADRE: (...) Mi sueño es juntar las tierras. (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.15)

<sup>358</sup> El *cuscus* caboverdiano es un plato dulce, cocinado caliente con canela y servido con queso de cabra y mermelada de guayaba.

<sup>359</sup> CRIADA: Salud para los novios. Que esta familia sea bendecida. Tres Avemarias para la Madre del Novio. Tres Avemarias para el Padre de la Novia. Alabado sea Dios. (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.17)

En el segundo acto, las referencias espaciales comienzan a ser cada más evidentes. Así pues, cuando la Criada está peinando a la Novia (*Figura 06, Anexo 8*), esta dice:

NOIVA: Como todas nos consumimos. O mar parece que nos quer engolir e as paredes deitam fogo. Ai! Não puxes tanto!<sup>360</sup>

A diferencia del original, donde no se hace alusión al mar, en la adaptación criolla, esta referencia hace evidente la alusión a Cabo Verde frente la tierra de donde era la madre, Portugal, tierra rica y llena de árboles.

En el primer encuentro entre Leonardo y la Novia, también aparece otro referente cultural que ayuda a identificar el espacio con las islas, el *pontche*. Dice la Novia:

NOIVA: (*A tremar*) Não posso ouvir-te. Não posso ouvir a tua voz. É como se bebesse uma garrafa de pontche e adormecesse numa colcha de rosas. E arrasta-me e sei que me afogo. Mas vou.<sup>361</sup>

El *pontche* es otra bebida con identidad cultural propia. A diferencia del *grogue*, el *pontche* se relaciona habitualmente con el universo femenino ya que está hecha de *grogue* y miel (u otros frutos autóctonos). El *anís* del original ha dado paso a toda una significación sociocultural que va más allá de la simple referencia gastronómica y reafirma la feminidad del momento.

Otro claro referente identificador es la sustitución del *toro* por *Blimundo*:

CRIADA: Mód Blimundo li bóda tá levantá!<sup>362</sup>

Blimundo<sup>363</sup> es un buey de una historia tradicional oral caboverdiana que cualquier caboverdiano del archipiélago o residente en el extranjero conoce. Es una historia infantil de tradición oral.

---

<sup>360</sup> NOIVA: Como todas nosotras nos consumimos. El mar parece que nos quiere tragar y las paredes echan fuego. (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.20)

<sup>361</sup> NOIVA: (*temblando*) No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de *pontche* y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra y sé que me ahogo. Pero voy. (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.24)

<sup>362</sup> CRIADA: ¡Como Blimundo, aquí la boda se está levantado!(Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.27)

Antes de la celebración de la ceremonia, cuando aparece el novio con sus alegres zapatos, las Muchachas dicen:

MUCHACHA1ª: (*poniéndole una flor en la oreja*)

El novio parece la flor del oro.

MUCHACHA 2ª: Aires de sosiego le manan los ojos. (Lorca, 2010b: 129)

En la *criollización* encontramos:

RAPARIGA I: O Noivo está lindo. Oh k bnit!

RAPARIGA II: Tem uns oio mód galã de novela!<sup>364</sup>

Como observamos, excepto en determinados momentos del final, Branco opta por un lenguaje menos poético que el del original. En este caso, hacer la comparación con el galán de un telenovela refleja también no solo un idiomatismo lingüístico, sino también un referente cultural influenciado por Brasil donde las telenovelas marcan, a menudo, el ritmo cotidiano de los habitantes de la isla.

Otro cambio en la *criollización* en beneficio de esa búsqueda de identificación cultural la encontramos en una intervención de la Madre en el convite y que no deja lugar a dudas sobre la contextualización espacial de la inminente tragedia:

MÃE: Gente de tud ilha<sup>365</sup>.

Los familiares y los invitados de la costa del texto original pasan a ser de varias islas: de Santo Antao, Sal y Sao Nicolau, por la proximidad con Sao Vicente.

Respecto a la contextualización temporal, no hubo necesidad, según el propio Branco, de situar el espacio con precisión, puesto que podría ser perfectamente vivido

---

<sup>363</sup> La historia de Blimundo es una historia de pasión y de revuelta. Llena de símbolos sobre la condición humana y las desigualdades e injusticias. Cuenta la historia de un buey, Blimundo, que era reconocido en todo el reino por su fuerza, su justicia y su bondad. Perseguido por el Rey por miedo a que llegase a ser más venerado que él mismo, sólo encuentra un modo de capturarlo. Un joven consigue encantarlo con una canción en la que le promete que se casará con la Vaquinha da Praia. De este modo, Blimundo cede y sin saber lo que le esperaba, es conducido hasta el rey, donde acabará siendo degollado.

<sup>364</sup> MUCHACHA I: ¡El Novio está guapo. Oh qué bonito!/MUCHACHA II: ¡Tiene unos ojos como el galán de telenovela!(Adaptación *Bodas de Sangue*, pág. 28)

<sup>365</sup> MADRE: Gente de todas las islas.(Adaptación *Bodas de Sangue*, pág. 34)

actualmente. El carácter tradicional del enredo no es del todo desconocido para un habitante de un medio rural, más o menos alejado de las grandes ciudades caboverdianas. A pesar de ello, se optó por dejar una puerta abierta para que fuese el espectador quien contextualizase la acción.

Donde, sin duda, el espectador se sintió identificado es en la vertiente tradicional vinculada al ceremonial del matrimonio. Durante los días previos al estreno, asistimos a cánticos, desfiles de varios enlaces muy semejantes a los que aparecerían en el espectáculo<sup>366</sup>.

En este sentido, algunos aspectos fueron actualizados, como la sustitución del episodio en el que las Muchachas le quintan los alfileres a la Novia, por la *Ora de btá bouquet* (el lanzamiento del ramo de la novia) y la sustitución de *la Rueda* por un Vals en el baile de los novios.

Ya en el tercer acto, con la intervención de la Luna y la Mendiga (*Figuras 13, Anexo 8*) encontramos algunos pequeños cambios, como por ejemplo: en la primera aparición de la Luna, cuando ésta dice: *Cisne redondo en el rio*, en la *criollización* pasa a ser: *Calmas ondas do mar*, resaltando la importancia que tiene el mar en el imaginario colectivo caboverdiano, además de ayudar a la identificación espacial con el espectador.

Otro cambio interesante lo encontramos cuando la Mendiga dice: *Não deixemos que passem esse caminho. Silêncio!* donde el *caminho* sustituye al *arroyo* original por la inexistencia de tal referente en Mindelo.

Como vemos, bien por referencialidad espacio-temporal o simplemente por la inexistencia del referente en el archipiélago, se opta por la sustitución de algunas palabras para que la identificación, objetivo final de la *criollización*, sea lo más efectiva en la puesta en escena.

---

<sup>366</sup> Culturalmente, los meses de julio, agosto y septiembre han pasado a ser los meses de las bodas pues coinciden con el regreso de muchos emigrantes que van de vacaciones al archipiélago.

Para finalizar, debemos hacer una breve alusión a la problemática de la violencia<sup>367</sup>, que en cierta manera ayuda a la contextualización y a la identificación. Cabo verde, casi diariamente asiste a situaciones de violencia; por ejemplo, el uso de la navaja en una pelea entre hombres es prácticamente normal en la isla de Santiago. Aunque a simple vista no sea el tema principal que se intenta impugnar en este montaje, sí, en cierta medida, se pretende dirigir una toma de conciencia respecto a la violencia de sexo provocada por los celos y que, desgraciadamente, es tan habitual hoy en día.

Así pues, una vez definido el espacio, dejando una cierta abertura al tiempo y manteniendo los patrones socioeconómicos originales de la historia, falta únicamente hacer referencia al gran filón, según nuestra opinión, que este espectáculo permite explotar: la musicalidad y los ritos vinculados al enlace matrimonial.

### 7.5.2.3. Folclore y sonoridades<sup>368</sup> del Lorca criollo

#### 7.5.2.3.1. Enlaces y desenlaces matrimoniales

Como hemos visto, varios son los referentes folclóricos que están presentes en la puesta en escena de la adaptación criolla: *grogue*, *pontche*, *balaíos*<sup>369</sup>, *Blimundo*<sup>370</sup>, etc., pero es en los momentos musicales que a continuación analizaremos donde se toma conciencia del bagaje cultural y antropológico sobre el que se construyó el espectáculo.

No hay duda de que en el proceso de *criollización* de *Bodas de Sangre*, Branco quiso dar relevancia a todo aquello que envolvía a las bodas tradicionales -pedido de *benção*, canciones tradicionales, sexualidad e incluso, bodas de conveniencia, todavía muy

---

<sup>367</sup> Durante los ensayos, tuvo lugar, en Mindelo, un trágico incidente que recordaba, sin duda, al enredo de la *criollización* que se estaba preparando. Un joven, raptó a su exnovia y la asesinó por celos, quitándose luego la vida a navajazos.

<sup>368</sup> Véase el DVD adjunto.

<sup>369</sup> En la escena final donde la Madre y la Novia se encuentran, las Muchachas que las rodeaban aparecieron transportando una pequeña banqueta en la cabeza, como si fuese un *balaio*, lo que sin duda, traía a la memoria visual la acción femenina, aún tan cotidiana y generalizada, de llevar la carga en la cabeza (Figura 16 del Aexo 8).

<sup>370</sup> La sustitución del *toro* por la historia tradicional de *Blimundo* responde a la finalidad de la *criollización*: la máxima identificación con el público caboverdiano.

presentes en el cotidiano caboverdiano. La introducción de varios rituales vinculados al enlace matrimonial fue, sin duda, lo que otorgó a la adaptación un cuño nacional caboverdiano. Así pues, se optó por sustituir, al final del primer cuadro del segundo acto, la salida de los padres y los novios por una escena de *Pedido de Bênção*<sup>371</sup>, dada la importancia y actualidad que continua teniendo en Cabo Verde. En el caso de *Bodas de Sangue*, se utilizó la bendición que en la vida real la madre del Novio había hecho:

NOIVO: Mãe, nha bênson. Perdoam pa tud kes vez k'um ca fui kel fidge k bosê dzejá. Ma N tá promêté bosê k 'N te honrá nome d'nôs família.

NOIVA: Ó nha pai, N ta pedi bosê perdon pa tud nhas pékod d'vida d'soltera. N'ta prometê bosê k 'N ka ta invergonhá bosê kara.

MÃE: Nha fidge, Deus tá companhôm, N tá desejob tud felicidad d'mund pa bô ser kel home k sempre bô dzejá k pom k tá faltôb na bô panela, se el faltá k areia d'mar tá ser salon pa matôb fome e k aga d'mar tá ser aga doce pa matá bo sede e de tud bos família.

PAI: Ó nha filha! Deus te fazeb filix, pamode nôx tud ta djejób txeu f'licidad; k'bô ka tem nenhum arrependiment, nem bô, nem bô merid, nem bô familia. Pa bosis vivê bem tem fin d'bois vida! Deis t'abensoôb!<sup>372</sup>

Tradicionalmente, antes de abandonar la casa familiar y casarse, los novios piden perdón a los padres por las ofensas que hayan podido hacerles. Normalmente, este ritual se celebra en la entrada de la casa, con los novios arrodillados y de espaldas a la calle.

Por otro lado, la identidad cultural estuvo avalada por la introducción de canciones que aún actualmente siguen vinculados a este sacramento y que inundaron la escena de color, movimientos y sensualidad.

<sup>371</sup> En la que los novios piden la bendición a los padres.

<sup>372</sup> NOIVO: Bendición, madre. Perdóname todas las veces que no fui ese hijo que deseaste. Pero te prometo que honraré el nombre de nuestra familia/NOIVA: Oh padre mío, te pido perdón por todos mis pecados de vida de soltera. Y te prometo que no avergonzaré tu cara/MADRE: Mi hijo, que Dios te acompañe, yo te deseo toda la felicidad del mundo para que seas ese hombre que siempre deseaste ser, que nunca te falte nada en tu cazuela, y si te falta, que la arena del mar se vuelva más fina para matar tu hambre y que el agua del mar se haga dulce para matar tu sed y la de toda tu familia/ PADRE: Oh hija mía, que Dios te haga feliz, porque todos nosotros te deseamos muchas felicidades. Que no tengas ningún arrepentimiento, ni tú, ni tu marido, ni tu familia. Para que todos podáis vivir bien hasta el final de vuestras vidas. Que Dios te bendiga. (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.29)

### 7.5.2.3.2. Sonoridades

Podríamos decir que si en *Casa de Nha Bernarda* se priorizaban cierto “ejes temáticos” (Vinaver, 1993: 900) como la emigración, el universo femenino o el conflicto lingüístico; en *Bodas de Sangue*, el proceso de *criollización* otorgó una mayor importancia al ritmo y al elemento musical representado por canciones tradicionales: *le rythme entre façon essentielle dans le pouvoir d’action de la parole* (Vinaver, 1993: 907)

Se realizó un trabajo de adaptación musical interesante, no sólo desde el punto de vista antropológico, rescatando canciones de boda, sino también, adaptando el texto original a ritmos autóctonos. Casi todas las canciones estuvieron acompañadas por un violonchelo y un clarinete (*Figura 01, Anexo 8*) situados en un lado de la sala de butacas y que otorgaron al espectáculo una cierta originalidad respecto a otras *criollizaciones*. En Cabo Verde, es muy difícil encontrar músicos que toquen el violonchelo, sin embargo, el clarinete es un instrumento muy popular en el archipiélago que se vincula a la fiesta y al Carnaval. El repertorio consistió en temas tradicionales de casamiento (algunos innovados con las letras del texto original traducidas al criollo), una canción de nana popular, un vals caboverdiano de 1900, un tema original creado para el espectáculo y algunos pasajes retirados de la obra sinfónica *Danças de Câncer*, del compositor caboverdiano Vasco Martins.

En general, las canciones marcaron el ritmo escénico<sup>373</sup>: la nana de la primera parte otorgó al espectáculo un ritmo tranquilo y premonitorio; las canciones festivas de bodas de la segunda parte, un ritmo alegre, jocosos y sensual (*Figuras 09 del Anexo 8*); el llanto cantado del coro, marcó el paso a la introspección humana y al ritual simbólico (*Figura 19, Anexo 8*).

### ***Oh nha mininin piquinin***

La primera canción tradicional fue todo un desafío para Branco, pues, quiso buscar en el repertorio musical caboverdiano una canción de nana en la que apareciera un

<sup>373</sup> Todas ellas se recogen en el DVD que acompaña el presente trabajo.

caballo como en el original. A diferencia del simbolismo sexual y fatídico del caballo lorquiano, en la canción de nana tradicional caboverdiana se habla de una emigración a *terra longe*. Recordemos que este término se utiliza en el imaginario caboverdiano para referir a la emigración forzosa (normalmente asociada a las *roças* de Sao Tomé y Príncipe y diferente de la emigración a Europa y América) que llevó a muchos caboverdianos a someterse a trabajos durísimos y a condiciones infrahumanas, típicas de una sociedad esclavista que, en la mayoría de los casos, les condujo, inevitablemente, a la muerte.

Todas las canciones actúan en la *criollización* como verdaderos catalizadores identitarios.

VIZINHA: Oh Oh nha mininin piquinin  
Durmi bô sunin  
que cavalim de perna quebród  
ti ta bai pa terra longe.  
Terra longe tem gente gentil  
gente gentil  
tá k´mé gente  
xupa oss  
Oh Oh nha mininin piquinin  
Durmi bô sunin (*entram os homens em cânone*)  
que cavalim de perna quebród  
ti ta bai pa terra longe.  
Terra longe tem gente gentil  
gente gentil  
tá k´mé gente  
xupa oss.<sup>374</sup>

VIZINHA,SOGRÁ, MULHER:

---

<sup>374</sup> Oh oh mi niño pequeñito/ duerme tu sueñecito/ que el caballito de pata rota/ se va a una tierra lejana/Oh oh mi niño pequeñito/ duerme tu sueñecito/ que el caballito de pata rota/ se va a una tierra lejana/ la tierra lejana tiene gente gentil/ Gente gentil/ puede comer gente/y chupar huesos.

Oh oh nha mininin piquinin  
Durmi bô sunin  
que cavalim de perna quebród  
ti ta bai pa terra longe.  
Terra longe tem gente gentil  
gente gentil  
tá k´mé gente  
xupa oss  
Oh oh nha mininin piquinin  
Durmi bô sunin (*entram os homens em cânone*)  
que cavalim de perna quebród  
ti ta bai pa terra longe.  
Terra longe tem gente gentil  
gente gentil  
tá k´mé gente  
xupa oss.<sup>375</sup>

Con esta canción, además del guiño al texto original lorquiano por la presencia del caballo, sirvió, una vez más, como actualización de la *caboverdianidad*, pues nos habla, a través de la música, de uno de los temas más importantes sobre los que se construye gran parte del imaginario colectivo: la emigración.

### **Oh lê lê lê**

Como hemos visto, es en la tradición de las bodas donde esta adaptación criolla gana fuerza y potencial identificativo. Branco, quiso plasmar los rituales del matrimonio

---

<sup>375</sup> Oh oh mi niño pequeñito/ duerme tu sueñecito/ que el caballito de pata rota/ se va a una tierra lejana/Oh oh mi niño pequeñito/ duerme tu sueñecito/ que el caballito de pata rota/ se va a una tierra lejana/ la tierra lejana tiene gente gentil/ Gente gentil/ puede comer gente/y chupar huesos.(Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.9)

que hoy en día siguen vigentes en Cabo Verde, sobre todo, en lo que respecta a la pedida de mano, la papel de la familia y la músicas que acompañan la celebración de este sacramento cristiano.

Se introdujeron tres cánticos y danzas relacionadas con este ritual. Dos de ellas, responden a la melodía tradicional de las bodas: *Oh lê lê lê* y que todavía se canta en este tipo de ceremonia. Normalmente el título es el estribillo y el resto se improvisa según la situación o los nombres de los novios. En este caso, se construyó la letra teniendo como base la traducción del texto original lorquiano.

La primera fue una canción que se realiza la mañana de la boda y que antecede a la ceremonia principal. Esta canción sustituye (Acto II, Cuadro Primero del original) las intervenciones de las Muchachas, de la Criada, de los Mozos y de las Voces, dando una mayor agilidad y musicalidad al momento del enlace. A diferencia del texto lorquiano, la canción se retoma de nuevo en el Cuadro Segundo del mismo acto, substituyendo lo que en el original es una simple acotación<sup>376</sup>.

*Kordá pombinha*

*K aoj é bô dia*

*Oh lê lê lê*

*K bo ta vivêl*

*K tcheu alegrida*

*Oh lê lê lê*

*Ah nha mnininha*

*Oh k lua bnit*

*Oh lê lê lê*

*Oiá basof*

*Já fká sem pit*

*Oh lê lê lê*

*Nô kordá noiva*

---

<sup>376</sup> *Van entrando invitados, en alegres grupos. Entran los novios cogidos del brazo. Sale LEONARDO. (Cuadro II del segundo acto).*

*Aoj tem casament*

*Oh lê lê lê*

*Sê flicidad*

*Tá spaiá na vent*

*Oh lê lê lê*

*Ai, mnininha*

*K lua bnit*

*Ai, basof*

*Txa bo chapéu pa trás!*

*Flor de laranja*

*Ta mostrá pureza*

*Oh lê lê lê*

*Se pekód el tinha*

*El desfazel na reza*

*Oh lê lê lê*

*Nô kordá noiva,*

*Aoj tem lua cheia*

*Oh lê lê lê*

*Kem tinha ideia*

*Ficou sem boleia*

*Oh lê lê lê*

*Oh nha mãe*

*Noiva ka pode dormi na sombra*

*Oh nha pai*

*Noivo tem k dál kama e kmida.*

*Kordá, pombinha,*

*Li pla manhã*

*Oh lê lê lê*

*Noiva donzela*

*Kzinha de manha*

*Oh lê lê lê<sup>377</sup>*

La segunda canción de bodas, aparece en el momento álgido de la fiesta, (Acto II, Cuadro segundo del original) con la llegada de los novios. Continúa siendo la canción tradicional *Oh LÊ LÊ LÊ* pero ahora un sentido mucho más sexual y malicioso, con alusiones a la noche de bodas (*Figura 08, Anexo 8*) El tono jocoso y sexual es muy habitual en este tipo de ceremonias, acorde con la manera de ser y de pensar de los caboverdianos.

*Oli um marid*

*tud bazôf*

*Oh lê lê lê lê*

*El tá komê fruta*

*Et txupa kaross*

*Oh lê lê lê lê.*

*Ed riba de kama*

*É k tem sabura*

*Oh lê lê lê*

*Kubri kubri*

*Enquanto ta dura*

*Oh lê lê lê lê*

*Menina donzela*

*Toká palma*

*Oh lê lê lê lê*

---

<sup>377</sup> Despierta paloma/que hoy es tu día/ oh lê lê lê/ que lo vivas/ con mucha alegría/oh lê lê lê/ oh mi niña/ oh que luna bonita/oh lê lê lê/ mira que vanidosos/ ya no tienen ni habla/oh lê lê lê/ despertemos a la novia/ hoy tiene la boda/oh lê lê lê/ su felicidad/ se esparce con el viento/oh lê lê lê/ Ay niña/ que luna bonita/ Ay, vanidoso/ deja atrás tu sombrero/ flor de naranjo/muestra pureza/ oh lê lê lê/ si pecados ella tenía/ los deshizo con los rezos/oh lê lê lê/ despertemos a la novia/ hoy tiene luna llena/oh lê lê lê/ quien tenía otra idea/ perdió la oportunidad/oh lê lê lê/ oh madre mia/ la novia no puede dormir en la sombra/ oh, padre mio/ el novio tiene que darle cama y comida/ despierta paloma/ mira la mañana que llega/ la noiva es virgen/ con un poco de picardía/oh lê lê lê. (Adaptación *Bodas de Sangre*, pág. 25)

*Mamá visale*

*pa manté kalma*

*Oh lê lê lê lê.*

*Mamá visale*

*pa manté kalma*

*Oh lê lê lê*

*K tem uns sabe*

*k té doi na alma*

*Oh lê lê lê lê.*

*Menina donzela*

*toká grito*

*Oh lê lê lê*

*Oiá somá*

*Torná kambá*

*Oh lê lê lê lê.*

*Oiá somá*

*Torná kambá*

*Oh lê lê lê*

*El enfrentá*

*E gritá mamã*

*Oh lê lê lê lê.*

*(...)*

*Oh nô bai nô bai nõ bai*

*Oh lê lê lê lê*

*Kess note kel quarto*

*Ta pegá lume*

*Oh lê lê lê lê<sup>378</sup>.*

---

<sup>378</sup> Está aquí un marido / todo guapo/ oh lê lê lê / está comiendo fruta/ y chupa el hueso/ oh lê lê lê lê. Arriba de la cama/ es donde se está bien/ oh lê lê lê/ gozar gozar/ mientras esté dura/ oh lê lê lê lê. Niñita virgen / aplaude/ oh lê lê lê/ su madre la avisó/ para que tuviera calma/ oh lê lê lê lê. Su madre la avisó/

Esta canción tradicional, la cantan y la bailan las dos Muchachas, la Criada y el Mozo<sup>379</sup>. Más tarde se unirán los novios. Se canta *a capella*, acompañada por las palmas de los actores y actrices en escena y en bambalinas. Los movimientos son siempre rápidos y sensuales, sobre todo en los pasajes donde se hace referencia a la virginidad de los novios en la noche de bodas. En ese momento, las faldas con vuelo de las actrices y los movimientos sensuales de cadera nos hacen recordar, sin ningún tipo de dudas, al Kolá San Jon (*Figura 23, Anexo 8*).

Como podemos observar en la traducción de la letra, las referencias sexuales son evidentes, sobre todo en lo que respecta a la virginidad de los novios. Social y culturalmente es prácticamente improbable que uno de ellos llegue virgen al matrimonio. Estas canciones tradicionales de bodas recogen esta realidad, acentuando así el carácter pícaro y cómico del caboverdiano. En este caso concreto, la canción tradicional *Oh lê lê lê* reúne fragmentos inventados durante el trabajo de *criollización* del texto original y fragmentos rescatados de las canciones tradicionales de la isla de Santo Antao, de donde procedía Amílcar Zacarias, en el papel de Novio.

### ***Sangue de Beirona***

La tercera canción que aparece en escena (Acto II, Cuadro segundo del original), entre las dos canciones anteriores típicas del ritual de la boda, es la Coladeira tradicional *Sangue de Beirona*, conocida por cualquier caboverdiano dentro y fuera del país<sup>380</sup>.

---

para que tuviera calma/ oh lê lê lê/ que tiene cosas buenas/ que duelen en el alma/ oh lê lê lê lê. Niñita virgen / grita/ oh lê lê lê / mira, asómate/ oh lê lê lê lê/ y vuelve a tumbarte/ oh lê lê lê. Mira, asómate/ y vuelve a tumbarte / oh lê lê lê / ella lo enfrenta / y grita mamá/ oh lê lê lê lê. (...) Oh nos vamos, nos vamos, nos vamos, oh lê lê lê, esta noche ese cuarto/ va a arder/ oh lê lê lê lê. (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.33)

<sup>379</sup> Concretamente en este pasaje, la aparición del mozo, más tarde convertido en Luna, causó entre el público una gran comicidad por su actuación, según espectadores entrevistados, por su "indefinición sexual".

<sup>380</sup> Además fue una de las canciones que han llegado al mercado discográfico internacional a través de la cantante Cesária Évora. <http://www.youtube.com/watch?v=95QhyS9kLSY>

CANCIÓN: "Sange de Beirona"

*Sangue de Beirona*

*Sangue de Beirona*

*El ê sabe*

*El ê doce*

*Quem qu're sabê*

*Si sangue de Beirona*

*ê sim' sabe*

*Ta ba panha 'l*

*Ê Lá na fundo di Ladera*

*Sangue de Beirona*

*Sangue de Beirona*

*El ê sabe*

*El ê doce*

*Si bô c'octha'l*

*Lá na fundo di Ladera*

*Bô ta culpa'*

*Ê quem fazé ess coladera*

*Sangue de beirona*

*Sangue de beirona,*

*Sangue de beirona*

*El ê sabe, El ê doce.*<sup>381</sup>

Esta canción la cantan las Muchachas acompañadas por el clarinete que está tocando abajo del escenario. Como muy bien sabe cualquier caboverdiano, esta canción tiene una fuerte connotación sexual y así lo transmitieron las actrices con movimientos

---

<sup>381</sup> Sangre de beirona/ sangre de beirona/ es buena/ es dulce/ quien quiera saber/ si la sangre de beirona/ es así tan buena/ tiene que cogerla/ en la fuente de la ladera/ sangre de beirona/ sangre de beirona/ sangre de beirona/ es buena / es dulce/ si la encuentras/ en la fuente de la ladera/ tienes que culpar/ a quien hizo esta coladera/ sangre de beirona/ sangre de beirona/ es buena/ es dulce. (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág. 31)

sensuales y a los que se unieron los novios bailando al ritmo de Coladeira (*Figura 10, Anexo 8*).

La canción hace referencia a la *sangue de beirona*, que es la sangre que algunas mujeres tienen durante primera relación sexual. Para el imaginario colectivo, sobre todo, masculino, esto es un hecho muy apreciado por lo que se dice que esa sangre es *sabe* (sabrosa) y *doce* (dulce), echándole irónicamente la culpa a la fuerza sensual que la Coladeira provoca en el encuentro entre los amantes.

La aparición de esta canción en escena contribuyó, por una lado, a la identificación con el público, ya que es una canción popular muy conocida y, por otro lado, a crear color y agilidad a la escena, con los movimientos de la danza.

### ***Novelo, novelo***

La cuarta y última canción substituye la intervención de las Muchachas 1ª/2ª y de la Niña del Último Cuadro, del Tercer Acto del original. Branco, en esta ocasión, optó por mantenerse fiel al texto original para el que se creó una nueva melodía durante el proceso de *criollización*; hecho que pone de manifiesto, una vez más, la musicalidad de la cultura caboverdiana. Según el propio Branco, el objetivo de esta adaptación musical, así como la distribución de las actrices en escena, era evocar, de alguna manera, un antiguo coro griego que a su vez sufrió también una adaptación espacial y cultural, pues las mujeres entraba en la escena con una butaca en la cabeza, simulando la acción cotidiana femenina de transportar los *balaios* o cualquier tipo de carga.

Las Muchachas, la Criada, la Mujer de Leonardo y la Suegra se colocaron en círculo, rodeando a la Madre, (*Figura 17, Anexo 8*) y cantan mientras doblaban una madeja de lana roja. En esta canción existen algunos pequeños cambios respecto al original: se substituyeron y omitieron algunas palabras con el fin de dar agilidad y cercanía al texto para un público que se reveló bastante "impaciente":

*Novelo, novelo*

*O k é k bô krê fazé?*

*Jasmim de vestido,*

*cristal de papel.*

*Nascer às quatro,*

*Morrer às dez.*

*Ser fio de lã,*

*Corrente a teus pés*

*e nó que segure*

*amargo loureiro.*

*O k é k passa lá nakes montanha?*

*O k é k passá na ribera e caminho?*

*O k é k kontecé k ninguém voltá?*

*Novelo, novelo. O k é k bô kré kantá?*

*Feridas de cera,*

*Dor de acácia.*

*Dormir de manhã.*

*Dormir de manhã.*

*De noite velar.*

*Novelo, novelo,*

*O k é k bô kré dzé?*

*Amantes sem fala.*

*Vermelhos de sangue.*

*O k é k passá na ribera e caminho?*

*O k é k akontecé k ninguém voltá?*

*Novelo, novelo.*

*O k é k bô kré kantá?*

*Feridas de cera,*

*Dor de acácia.*

*Dormir de manhã.*

*Dormir de manhã.*

*De noite velar*<sup>382</sup>

Por último, las tres acotaciones del texto original que siguen a la última intervención de la Mendiga:

*(Se va. Las Muchachas inclinan las cabezas y rítmicamente van saliendo)*

(Lorca, 2010b: 163)

*(Se va. Queda la escena sola. Aparece la MADRE con una VECINA. La VECINA viene llorando)*(Lorca, 2010b: 163)

*(Entra la NIÑA. La NOVIA queda en la puerta. La MADRE, en el centro de la escena)*  
(Lorca, 2010b:167)

Pasan a ser, en la *criollización*, dos acotaciones, puesto que no aparece ni la Niña ni las Muchachas:

*(Entra uma outra VIZINHA num pranto sentido e gritado, chorando os mortos. Vem com a Mãe. Todas as mulheres - com exceção da Mãe e da NOIVA, formam um círculo, um CORO, que passará a intervir na cena. Aparece la NOIVA. Vem sem a flor de laranjeira e com um manto preto)*<sup>383</sup>

---

<sup>382</sup> Madeja, madeja /¿qué quieres hacer?/jasmín de vestido/ cristal de papel/ nacer a las cuatro/ morir a las diez/ ser hilo de lana, cadena en tus pies/ y nudo que apriete/ amargo laurel/ ¿qué pasa en esa montaña?/ ¿qué pasa en la ribera y en el camino?/ ¿qué pasó que nadie volvió?/Heridas de cara/ dolor de acacia/dormir de mañana/ dormir de mañana/ de noche velar/madeja, madeja/ ¿qué quieres decir?/amantes sin habla/ rojos de sangre/ por las orillas mudas/ tendidos los vi/ el hilo está aquí/ cubierto de barro/los siento venir/cuerpos estirados/ paños de marfil/ ¿qué pasa en esa montaña?/ ¿qué pasa en la ribera y en el camino?/ ¿qué pasó que nadie volvió?/madeja, madeja/¿qué quieres cantar?/heridas de cera/dolor de acacia/dormir de mañana/ dormir de mañana/ de noche velar/Madeja/madeja/ ¿qué quieres cantar/ amantes sin habla/ rojos de sangre/ ¿qué pasa en la ribera y camino?/ ¿qué pasa que nadie regresa? /madeja/madeja/ ¿qué quieres cantar?/ heridas de cera/dolor de acacia/dormir de mañana/ dormir de mañana/ de noche velar. (Adaptación *Bodas de Sangre*, pág.47)

<sup>383</sup> Entra otra VECINA con un llanto sentido y gritado, llorando los muertos. Viene con la MADRE. Todas las mujeres - a excepción de la MADRE y de la NOVIA, forman un círculo, un CORO, que intervendrá en la escena. Aparece la NOVIA sin la flor de naranjo y con un manto negro. (Adaptación *Bodas de Sangre*, pág.49)

A partir de este momento, el Coro dirá lo que en el original le corresponde a la Vecina y por la Mujer. Con algunos cambios, por ejemplo, cuando ésta dice en el original:

VECINA: ¡Por Dios! (*Trata de separarlas*) (Lorca, 2010b: 165)

En la *criollización* aparece:

CORO: Pelo amor de Deus! (*risos maldosos*)<sup>384</sup>

La diferencia es abismal, si en el original, la Vecina trata de pacificar la situación entre la Madre y la Novia, en la *criollización*, las mujeres del Coro, claramente se posicionan al lado de la Madre, cuando ésta bofetea a la Novia y, además, se mofan de ello. Es revelador, no sólo la diferencia en sí, sino la opción por la risa y la jocosidad en un momento tan violento y amargo, dejando entrever que quizás el universo femenino caboverdiano se sentiría más identificado con la venganza que con la concordia.

En este sentido, debemos entender también la antepenúltima intervención del Coro en escena:

CORO: (*Olhando fulminantes para a NOIVA*) Cadela!<sup>385</sup>

Aquí el Coro increpa a la novia llamándole "perra", lo que también provocó alguna carcajada entre los espectadores (*Figura 20, Anexo 8*). Es significativo como el odio hace parte del código femenino abiertamente cuando se refieren a la *otra*.

Al final, el Coro, a diferencia del original, comienza un llanto cantado (*Figura 19, Anexo 8*):

CORO: (*Em pranto cantado*) Doce rosmaninho  
 Doce cruz,  
 Doce nome de Jesus<sup>386</sup>.

<sup>384</sup> CORO: ¡Por el amor de Dios! (*risas maliciosas*) (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.50)

<sup>385</sup> CORO: (*Mirando fulminantes a la NOIVA*) ¡Perra! (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.51)

<sup>386</sup> CORO: (*En llanto cantado*) Dulce lavanda, dulce cruz, dulce nombre de Jesús. (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.52)

Para este momento, Branco se inspiró en los rituales y tradiciones fúnebres de Cabo Verde que todavía persisten en algunas islas. Un ejemplo de ellos son las plañideras que, aún hoy, se especializan en asistir a los funerales para llorar a los difuntos, pues como vimos en la primera parte del trabajo, la muerte también es un acontecimiento social. Pertenece a la condición humana reconocer la muerte y superarla, para ello, sabemos que, desde la antigüedad, el plañir es una de las más comunes prácticas funerales en muchas culturas, lo que no deja de ser un momento de catarsis para la familia y la comunidad. Aquí, Branco, introduce una especie de lloro cantado en el que se recuerda al difunto, acompañado de exagerados gestos de dolor.

Como conclusión, podemos decir que toda la tipología musical que encontramos en esta *criollización* se relaciona directamente con los momentos vitales que describíamos en el Segundo Capítulo (nacimiento, boda y muerte) del presente trabajo y que de alguna forma, aún hoy en día, participan en la construcción de la *caboverdianidad*.

#### **7.5.2.4. Personajes— Actores/Actrices**

La mayoría de los personajes del texto original se han respetado, a excepción de la presencia de un único Mozo (que también hace de Luna); la ausencia de los Leñadores; y el papel de Vecina y Mendiga interpretados por la misma actriz. Una de las variantes que tuvo esta adaptación fue la presencia de la actriz portuguesa, Francisca Lima, en el papel de Novia. Su intervención en el espectáculo, junto a actores y actrices caboverdianos, despertaba alguna curiosidad en términos interpretativos, ya que eran experiencias demasiado dispares. Para ello, Francisca Lima tuvo que trasladarse a Mindelo unos meses antes para aprender la lengua caboverdiana y lo más importante, la expresión corporal, sobre todo de la cintura y la cadera, de la mujer caboverdiana.

Respecto al resto de actores y actrices, sin ser profesionales ya tenían un largo recorrido sobre el escenario; de hecho, algunos aparecieron en los montajes de *Casa de Nha Bernarda* en 1997 y en 2007.

Por otro lado, según el propio Branco, los personajes que más necesitaron coordinación fueron la Vecina y el Mozo, ya que la actriz y el actor que los interpretaba tenían que pasar rápidamente al registro y al ritmo que la Muerte y la Luna requerían, pues era la misma actriz y el mismo actor.

#### **7.5.2.5. Vestuario e iluminación**

Respecto al vestuario, diseñado por el artista plástico caboverdiano Manú Cabral, la opción, elegida por el director, fue la de una cierta indeterminación temporal. A lo largo del espectáculo, el vestuario va marcando no sólo la condición social de los personajes (uso de puntillas, flores y chales para las mujeres; y chalecos y chaquetas para los hombres), sino también moral y emocional, jugando con un abanico cromático de negros, grises, blancos y rojos (*Figuras 1-7, Anexo 9*).

Rojo es también el enorme tejido con el que se creó un juego escénico para el encuentro de los amantes. Un tejido que se tensaba o cedía vulnerabilizando el deseo entre la Novia y Leonardo (*Figuras 14 y 15, Anexo 8*).

Las tres Muchachas llevan faldas largas, con vuelo y volantes; coronas de flores en la cabeza y chales rojos en la cintura que en último acto pasarán a ser usados en la cabeza (*Figura 18, Anexo 8*), pasando a representar a las plañideras que lloran la trágica muerte.

Es importante referir al uso del pañuelo que los personajes femeninos llevan en la cintura (*Figura 04, Anexo 8*). Este pañuelo es característico de las mujeres caboverdianas y simboliza el poder que tienen en el ámbito doméstico y familiar. Por otro lado, el uso de este pañuelo está estrechamente relacionado con el Batuque, sobre todo, con el momento en el que las mujeres comienzan a “sacudir” frenéticamente las caderas.

Respecto a la iluminación, que corrió a cargo de César Fortes, ayudó, junto con la música, secuenciar bien las tres partes diferenciadas de la pieza. Así pues, en la primera y segunda parte, encontramos una luz más “cálida” que ayuda a contextualizar ese ambiente premonitorio pero tranquilo y festivo.

Sin embargo, en el Acto III, la luz asume un papel importante a través de juegos de sombras y luces laterales, con pequeños faroles, que refuerzan el ambiente ritualístico y simbólico del momento dramático. Ayudada por el llanto cantado, el excesivo maquillaje de las mujeres, los tonos azulados de la noche y los rojos de la sangre nos conducen a uno de los momentos más simbólicos del espectáculo en el que las mujeres levantan el puño con las navajas, desafiando el destino (*Figura 19, Anexo 8*).

### 7.5.3. Rasgos temáticos de la adaptación de *Bodas de Sangre*

#### 7.5.3.1. Sexualidad e infidelidad en el universo criollo

Si en *A Casa de nha Bernarda*, la emigración<sup>387</sup> y el abandono/soledad de las mujeres eran los “ejes temáticos” (Vinver, 1993: 900) principales, en *Bodas de Sangre*, Branco opta por enfrentar una vez más el universo femenino, enfatizando la sexualidad y la infidelidad dentro y fuera del matrimonio.

En términos sociológicos, podemos decir que la atracción sexual en Cabo Verde destruye el orden social, creando, así, una idea de desequilibrio entre lo que se es (matriz africana) y se pretende ser (ideal europeo). En este sentido, la intervención social que toda *criollización* pretende, fue acertadamente efectiva con *Bodas de Sangre* a través de uno de los temas más representativos del universo femenino caboverdiano: por un lado, la inevitable pasión que desequilibra las reglas sociales y morales; y la infidelidad en las relaciones hombre-mujer, por otro. Este último caso, siendo uno de los temas más recurrentes, no sólo en las relaciones interpersonales, sino también en la creación artística, va más allá, al ser la *otra*, una mujer blanca y de origen extranjero. Estas dos condiciones ponen en evidencia un sentimiento muy arraigado entre los caboverdianos que conecta con la emigración y con las dos matrices en conflicto: la africana y la europea.

Culturalmente siempre ha existido una cierta predilección del hombre caboverdiano por la mujer blanca y extranjera, por ser una que le podía llevar al “enblanquecimiento social”. Es decir, aquellos que se “emblanquecen” son los que adquieren hábitos de blanco y se aprovechan de ese contacto con la otra raza para adquirir una actitud de superioridad ante los otros. Existe un sentir bastante extendido entre las mujeres

---

<sup>387</sup> El tema de la emigración también aparece en esta *criollización* lorquiana pero casi sin profundidad. Dos referencias encontramos, una textual y otra sociocultural. La primera correspondería al momento en el que la Novia hace referencia a la tierra de la madre, como una tierra llena de árboles y que se identifica con Portugal. En segundo lugar, al hecho de que los matrimonios de conveniencia son muy habituales entre caboverdianos que residen en el país y extranjeros o caboverdianos que residen fuera del archipiélago.

caboverdianas por el que consideran que el hombre caboverdiano trata mejor a la mujer extranjera que a las nacionales. Además, es bastante común oír que las extranjeras llegan a Cabo verde y en seguida se llevan a los mejores hombres.<sup>388</sup>

*(...) Fica claro que, além do fator econômico, muitas outras qualidades fazem do estrangeiro um excelente partido. A vida conjugal com um estrangeiro é, portanto, marcada pela tranquilidade e o respeito que elas gostariam de viver nos relacionamentos com os homens nacionais<sup>389</sup> (Souza Lobo, 2006: 241).*

Las extranjeras proporcionan, según el universo femenino caboverdiano, un modelo cada vez más difundido de relación ideal: el modelo occidental de familia monogámica. Las categorías valoradas son el respeto, la fidelidad y la tranquilidad, o sea, todo lo que afirman no tener en las relaciones con los hombres locales. La relación con una extranjera y blanca surge, pues, como una posibilidad de tener una mejor vida que va más allá de la simple emigración.

La ambigüedad entre la búsqueda por alcanzar el modelo europeo de la familia y la práctica real que se aleja de tal modelo opera aquí de un forma curiosa. El matrimonio con una mujer europea, es una manera efectiva de construir una familia ideal. Sin embargo, la concreción de este ideal puede llegar a amenazar al sistema que mantiene valores y prácticas esenciales para la reproducción de tal sistema sociocultural.

El intento de nupcias que se fractura por la pasión destruyendo, así, el orden social se relaciona con el hecho de ser un compromiso que se debía asumir tardíamente, normalmente cuando los hijos e incluso los nietos están prácticamente criados, pues es un paso considerado muy serio y para siempre.

El enlace matrimonial es un símbolo de prestigio y más aún si se realiza por la iglesia. El modelo cristiano está muy valorado en la sociedad criolla como referente de

---

<sup>388</sup> Este es un tema sociológico y antropológico difícil de plasmar en el presente trabajo, existe toda una serie de vínculos afectivos, sociales y culturales que, por un lado, enfatizan el hecho de tener un amante extranjero/a pero que, por otro lado, censuran, exaltando las virtudes de los nacionales frente a los de fuera.

<sup>389</sup> Queda claro que, además del factor económico, muchas otras cualidades hacen del extranjero un excelente partido. La vida conjugal con un extranjero está, por lo tanto, marcada por la tranquilidad y el respeto con el que a ellas (mujeres caboverdianas) les gustaría vivir en las relaciones con hombres nacionales.

esa vida ideal, pues hace que se formalice una situación que quizás llevaba años de manera “informal”. Es decir, al igual que ocurre en comunidades africanas del continente, en el archipiélago el ceremonial de la boda se debe entender más que como un evento o condición, como un proceso en desarrollo.

Queda claro, pues, que la inestabilidad como factor negativo surge como un choque entre las prácticas locales y el modelo occidental. Al igual que en las tradiciones africanas, el enlace matrimonial es progresivo, resultado de un proceso de negociaciones que se va desarrollando en diferentes fases. La boda es la señal de que las partes contratantes se aprueban hasta el punto de someterse a esa responsabilidad. Aún así, es común que los hombres mantengan relaciones con otras mujeres diferentes a la novia, esposa o madre de sus hijos (esta última, representada en el espectáculo por la Mujer de Leonardo).

En general, que un hombre quiera tener más de una mujer está visto por toda la comunidad caboverdiana como algo inherente a su naturaleza. Se cree que el deseo sexual masculino los hace predestinados a muchas relaciones con o sin hijos. Deben ser, entonces, las mujeres las que les corresponde quejarse. Normalmente estas relaciones con otras mujeres, llamadas *pequenas*, son rápidamente conocidas por todos. Ello genera rivalidad entre hombres y mujeres que normalmente pueden acabar en violencia, lo que una vez más, justifica la viabilidad y permeabilidad de la *criollización* lorquiana.

*Nesse universo de relativa instabilidade da presença masculina, quais as estratégias utilizadas pelas mulheres no sentido de manter um controle mínimo sobre a relação conjugal? Jovens meninas geralmente alimentam idéias românticas. A atração sexual e o gostar, para moças jovens, vêm em primeiro lugar e, por causa disso, muitas têm problemas econômicos e familiares<sup>390</sup> (Souza Lobo, 2006: 95).*

Queda claro que lo que le ocurre a la Novia, dejándose llevar por la pasión desatada ante Leonardo, indudablemente, entronca con el sistema afectivo y emocional de los espectadores caboverdianos que asistieron al espectáculo.

---

<sup>390</sup> En ese universo de relativa inestabilidad de la presencia masculina, ¿qué estrategias utilizan las mujeres para mantener un control mínimo sobre la relación conyugal? Las chicas jóvenes, generalmente, alimentan ideas románticas. La atracción sexual y el gustar, son lo primero y, por eso, muchas tienen problemas económicos y familiares.

Así como ocurre con la masculinidad poligámica, la debilidad femenina se construye como algo inherente e inevitable en el universo femenino. La sexualidad femenina predispone a la mujer a ser incapaz de resistirse ante la conquista masculina, como le ocurre a la Novia, desequilibrando así el orden social de su ideal europeo.

Así pues, algunas frases del texto original ganan un sentido extraordinario al ser proferidas por una mujer y en Cabo Verde, lo que nos hace pensar, una vez más, en la intervención social que, en sí mismas, conllevan las *criollizaciones* lorquianas:

MÃE: (*irónica*) Mas quantas coisas sabem das pessoas!<sup>391</sup>

MÃE: O teu pai sim, é que me levava. Ele era boa casta. Bom sangue. O teu avó deixou um filho em cada esquina. Não gosto disso. Um homem é um homem; um midjo é um midjo.<sup>392</sup>

MÃE: Quando o assunto é este, tenho que falar. E hoje mais. Porque N ti ta fika'm só na kel casa<sup>393</sup>.

El primer ejemplo, sin duda, adquiere un sentido mucho más fuerte ya que se relaciona con la *riola*. Como vimos, se trata de un término en criollo que refiere a los chismes sobre otras personas y por lo que se vive y se sufre en el día a día. Como hemos visto, los secretos amorosos acaban por ser públicos con gran facilidad en Cabo Verde, iniciando así, un proceso de rivalidades entre amantes. El segundo, hace referencia, como también hemos visto, a una de las realidades sociales y culturales más habituales entre los caboverdianos, la paternidad con varias mujeres. Y el tercero refiere la soledad y el abandono que sufren muchas mujeres/madres (Mujer de Leonardo) por ser abandonadas para estar con otras mujeres (Noiva). Una soledad que se hace evidente en cualquier rincón de la isla e incluso entre las comunidades de caboverdianos en el extranjero.

La mujer caboverdiana sufre y condena la infidelidad, aunque social y culturalmente se "resigne" y la "accepte". Esta idea trae a colación el desequilibrio del que hablábamos anteriormente entre lo que ellas aceptan y lo que su ideal europeo (familias biparentales)

---

<sup>391</sup> MADRE (irónica) ¡Pero cuantas cosas saben las personas! (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.7)

<sup>392</sup> MADRE: Tu padre, sí que me llevaba. Él era buena casta. Buena sangre. Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. No me gusta eso. Un hombre es un hombre; maíz es maíz. (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.4)

<sup>393</sup> MADRE: Cuando el asunto es este, tengo que hablar. Y hoy más. Porque me quedo sola en esa casa. (Adaptación *Bodas de Sangue*, pág.32)

les hace anhelar; lo que no deja de ser una “metonimia” de esa *caboverdianidad* que se mueve entre África y Europa.

Lo que más nos llama la atención, respecto a este tema, es el hecho de que los hombres y mujeres que asistieron al estreno vivieron la puesta en escena con una gran comicidad llena de carcajadas que no llegábamos a entender bien, anclados en nuestra perspectiva eurocentrista. Por ejemplo, en los momentos (*Figura 04, Anexo 8*) en que era evidente el desapego de Leonardo y la insistencia de la Mujer por querer saber, diciéndole *N ti ta bai ma bo* (yo voy contigo), la sala de butacas se llenaba de risas desenfrenadas. Por otro lado, la Novia, representada por la actriz portuguesa Francisca Lima, no desprendía tanta comicidad, quizás, porque representaba lo que en el imaginario femenino más se critica y menos identificación crea: la amante blanca y extranjera. Los pocos momentos en los que se rieron, al igual que con la actriz Guida Maria como Bernarda, en 1997, fue cuando la Novia decía alguna frase o expresión en criollo caboverdiano.

Como analizaremos en el siguiente apartado, tendremos que tener en cuenta que de todos los actores y actrices, a excepción de Francisca Lima, los espectadores conocían sus vidas personales<sup>394</sup>. Este conocimiento y su consecuente juego de ilusión/identificación (Mannoni, 1969: 124) entre actor, personaje y espectador despejaban cualquier dramatismo. Razones estas que, sin duda, potenciaban la comicidad entre el público, por un lado, y nuestra asombro, por otro.

La sexualidad de la mujer y los dobles sentidos estuvieron muy presentes a lo largo de toda la *criollización*. Momentos como el de la Criada, relatando cómo eran las medias de rejilla que había comprado el Novio; o la insinuación del Padre de la Novia a la Madre del Novio el día de la boda; los movimientos corporales de las Muchachas y el Mozo con sus bailes y canciones llenaron el espacio teatral de esa picardía y sexualidad tan característica de los caboverdianos y las caboverdianas.

---

<sup>394</sup> Por ejemplo, se nos dijo que Nadira Delgado, en el papel de Mujer de Leonardo, ya había vivido una historia muy similar en su vida real y que la mayoría de los espectadores conocía.

## **Capítulo 8**

### **LA RECEPCIÓN DE LORCA EN CABO VERDE**

#### **8.1. Metodología de análisis**

*Crioulizamos as obras para fazê-las mais nossas. João Branco*

La intervención de los espectadores en la *criollización* implica una interacción entre sus sentidos y lo propuesto desde la escena, por lo que la experiencia estética que sufren sólo puede llegarnos a través de la verbalización de sus emociones. En este sentido, el análisis de la recepción se realizó a partir de un corpus de entrevistas del que, sin ser exhaustivo, pudimos obtener criterios comunes.

Los espectáculos que aquí se analizan difieren en el modo y momento de la enunciación, aunque los dos comparten los textos lorquianos como herramientas utilizadas para un fin concreto que debe actualizar diferentes mecanismos estéticos, culturales y sociales.

Para *Casa de Nha Bernarda* contamos con un material no teatral como es un DVD y entrevistas realizadas con una distancia temporal de más de diez años. Para *Bodas de Sangre*, sin embargo, el contexto es mucho más favorable en términos metodológicos y de fiabilidad, pues pudimos asistir a los ensayos, al estreno y realizar entrevista antes y después del espectáculo, lo que sin duda nos ofreció las bases para una conclusión que ya intuíamos al inicio de nuestra reflexión.

No podemos negar que hablar de recepción teatral nos remite a una experiencia estética de acceso colectivo (Santagada, 2004). La asistencia al espectáculo, la identificación, la valoración de los actores, la emoción compartida, el entretenimiento y el contexto social o cultural del espectáculo nos permitió entender el significado de las *criollizaciones* en un contexto cultural tan lejano como es Cabo Verde.

Que la creación interactúe con la recepción es innegable (impugnación de la identidad cultural caboverdiana; relación de la esfera masculina y femenina; etc.), pero la recepción también implica creación artística, en la medida en que la *criollización* supone un contexto comunitario y colectivo en el que tiene lugar la experiencia artística. Todo el espectáculo se plantea como un desafío entre la escena y la sala. Existe un código o un conjunto de reglas que ordenan su significación (Tordera, 1979: 198) y que ayuda entender la interacción entre el imaginario colectivo y el espectador, pues, predispone, a este último, a la reflexión; es decir, hace que el encuentro entre el espectáculo y el espectador sea un acto social y colectivo (Duvignaud, 1969).

Hay que tener presente que en Mindelo no existe una gran oferta cultural, o mejor dicho, las posibilidades de elección están restringidas a los espectáculos que transcurren durante el festival Mindelact (además de algunos esporádicos durante el mes de marzo y los meses de verano), por lo que es importante tener en cuenta que el espectador eligió ir al teatro porque, obviamente, la experiencia estética viene marcada por la marca “J. Branco y Mindelact”. Para comprender cómo las *criollizaciones* de Lorca intervienen en la gestión de la identidad cultural caboverdiana, recurrimos a una metodología sociológica y etnográfica que nos permitió, indudablemente, reconstruir la recepción de los espectáculos. La experiencia vivida con el primer espectáculo del Mindelact de 2011 dependía de la biografía y de las condiciones físicas vivenciadas a lo largo de la función. Para ello, analizamos la experiencia colectiva a través de tres esferas: los elementos previos al espectáculo, la vivencia del espectáculo, que sólo tendría lugar a partir de la convivencia con el resto de espectadores<sup>395</sup>, y las entrevistas realizadas.

Para la primera esfera, realizamos preguntas abiertas a los actores, actrices y a varias personas ajenas al grupo de teatro que iban a asistir al estreno. Las preguntas versaban sobre su biografía personal<sup>396</sup>, profesional, su opinión sobre Branco y el festival Mindelact. En fin, fueron conversaciones distendidas sobre varios pareceres, motivos de

---

<sup>395</sup> Este sería el aspecto ritual de la recepción teatral. Sin atender al aspecto ritualista no comprenderemos si varios espectadores tienen experiencias equivalentes que nos sirvan empíricamente en nuestro análisis.

<sup>396</sup> Optamos por dejar fuera su biografía como consumidor cultural pues, como hemos dicho, los informantes no tenían muchas otras opciones, a lo que se le sumó la importancia que tiene el festival Mindelact.

asistencia, espectáculos anteriores, etc. Por otro lado, y aún como elementos previos, dedicamos una especial atención a la propaganda que se hacía del festival Mindelact a través de los medios de comunicación que anunciaban el evento y la programación. Este hecho, se relaciona con reglas de interpretación que mencionábamos anteriormente, pues son estos medios los que las relacionan con el contexto social (Tordera, 1979: 198), funcionando como verdaderos catalizadores del gusto público.

En segundo lugar, para analizar la vivencia en co-presencia con el resto de espectadores, quisimos, vivir y convivir con el resto de espectadores caboverdianos el momento del estreno. Ya en la puerta de la sala, nos sorprendía la “inquietud” por entrar: empujones y una enorme cola nos distanciaba de nuestra vivencia occidental. Una vez dentro, observamos que no sólo se llenaron todas las butacas, sino que había personas sentadas en las escaleras laterales y centrales, e incluso algunas se quedaron de pie toda la representación. A lo largo del espectáculo, nos sorprendieron ciertas reacciones: algunos no pararon de reír, otro sin embargo, en los momentos más introspectivos como los de la tercera parte, aprovecharon para dormir.

Más tarde, y tras acabar el espectáculo, realizamos entrevistas cerradas como documentación de memoria emocional, donde optamos por dejar al margen aquellas cuestiones más técnicas<sup>397</sup> sobre la puesta en escena, ya que no se relacionaban con nuestra intención de desvelar la identidad caboverdiana que se impugnaba en las *criollizaciones* de Lorca. Así pues, las entrevistas<sup>398</sup> versaron sobre temáticas de orden cognitivo y valorativo (relación de poder y represión; actriz portuguesa; la mujer; identificación; cambios; etc.). A los informantes se les explicó el objetivo de la encuesta y se pretendió, en todo momento, utilizar un registro cercano y coloquial. Para ello, preparamos cinco preguntas<sup>399</sup> que realizamos a diez espectadores (tres hombres y siete

---

<sup>397</sup> Esta decisión se basa en que nos enfrentamos a un tipo de espectador sin mucha experiencia, por lo que es más vulnerable a fijarse en la fábula y en los personajes más que en cuestiones de orden técnico como el espacio escénico o las técnicas de interpretación.

<sup>398</sup> Las entrevistas cerradas y estructuradas obligan a los espectadores a pensar en aspectos que quizás ellos mismos no se habían planteado antes de la entrevista.

<sup>399</sup> Recordemos que no es una tesis adscrita al campo de las Ciencias Sociales, por lo que no se pretendió realizar un corpus exhaustivo de entrevistas, sino que simplemente se intentó dar una visión general en términos de Antropología Teatral, como la describe Eugenio Barba.

mujeres): si cambiarían el final de la obra y por qué; si conocían a alguna actriz o actor personalmente; con qué personaje se habían sentido más identificados, por qué habían asistido al estreno y si les había gustado que fuera en portugués y en criollo. Las respuestas se acercaron mucho a lo que intuíamos al preparar la encuestas: sólo dos entrevistados cambiarían el final para evitar la tragedia; todos ellos conocían personalmente a algún actor o actriz; los hombres se identificaron con Leonardo y ellas con la Madre, con la Mujer de Leonardo, y con la Criada (lo que nos ayudaba a ratificar el elemento de identificación con el universo femenino: el papel de la maternidad, del abandono y de la picardía); todos asistieron al estreno porque era el festival Mindelact y era el trabajo de J. Branco; y ninguno mostró rechazo al uso de las dos lenguas.

La comparación constató las creencias y las valoraciones preliminares de las que partíamos, como resultado de la investigación sobre la creación y la funcionalidad de las *criollizaciones* de Lorca en tres contextos transnacionales como son el festival Mindelact, la Lusofonía y Cabo Verde.

Nuestra intención de descubrir qué cambio sufría el espectador que asiste a las *criollizaciones* de Lorca y qué desencadenaba tal cambio, tuvo su primera respuesta unánime: se sentían culturalmente identificados. Unos a través de personajes (mayoritariamente mujeres), otros a través del criollo, de las canciones, etc., pero todos ellos hablaban de su condición de caboverdianos/as. La historia, los ritmos, las actrices, la identificación y la risa fueron los datos más relevantes.

Lo que más nos llamó la atención de las entrevistas, fue la importancia que le asignaban a la risa. Todos resaltaron ese aspecto lúdico, que ellos describen como un rasgo del caboverdiano y de su manera feliz de encarar la vida. En nuestra opinión, la risa sería el efecto catártico ante las emociones vividas en el espectáculo individualmente, es decir, el resultado de un juego de identificación y no-identificación que les hace sentirse impunes frente a la escena. Sin embargo, al constatar que era un elemento común en el que todos participaban, nos hizo repensar su cariz cultural.

## 8.2. El porqué de la risa en el Lorca criollo

Contemporáneamente, la capacidad de sintetizar una práctica expresiva colectiva es inherente a la creación teatral. Subyacente al análisis, a los intérpretes y a los espectadores, existe un discurso de lo íntimo y de lo simbólico.

Hacer que el mito impugnado en la *criollizaciones* lorquianas, escondido tras una antropología escénica, se haga presente, es nuestro objetivo en el presente trabajo. Para ello, debemos tener presente que la esfera simbólica es un medio de expresión del individuo y de las sociedades, construyendo, de esta forma, un sentido universal. Analizar esta esfera simbólica, nos conducirá al ámbito de la pragmática con los tres elementos que actúan en escena: personajes, intérpretes y público.

Para ello, como hemos hecho a lo largo de este trabajo, es necesario determinar las bases sobre las que se procesan las *criollizaciones*: su sentido, su estructura y el público que las recibe, que a pesar de ser un todo difuso, se nos revela como un elemento fundamental en la producción de sentido del espectáculo, sobre todo, centrándonos en las reacciones espontáneas de los sujetos en relación a lo vivido.

El trabajo desarrollado por Joao Branco se aleja de la tradición textocéntrica, lo que sin duda le hace responsable de emitir un juicio basado en preceptos estéticos y técnicos que desafían el éxito o el fracaso ante un auditorio determinado. En Cabo Verde, las historias que cuentan los textos lorquianos sitúan en escena experiencias interiores que pueden o no coincidir con los valores e imaginarios socialmente legitimados pero que, sin duda, remiten a representaciones colectivas (la percepción del amor, la dialéctica entre África y Europa, etc.) En este sentido, al analizar la función social de las *criollizaciones* lorquianas observamos que aglutinan contenidos inconscientes para los que la representación colectiva no siempre encuentra un lenguaje. Debemos, pues, comprender la respuesta cómica del público que asistió al espectáculo. Una reacción prácticamente vacía de dramatismo que nos obligó a reflexionar sobre las razones por las que lo que habíamos visto en los ensayos se convirtió, el día del estreno, y obviamente provocado por el público, en un montaje con bastante comicidad. Sin embargo, la parte más lírica (las intervenciones de la Luna y la Mendiga), que requería mayor reflexión, fue

prácticamente "ignorada" (incluso algunos aprovecharon para entregarse a los brazos de Morfeo). Este hecho objetivo nos indica que el espectador caboverdiano necesita agilidad en la escena, pero no cualquier tipo de agilidad, sino aquella en la que se siente identificado cultural, social e individualmente. Un ejemplo de ello, lo encontramos en los momentos tensos entre Leonardo y su Mujer, en los que se evidenciaba una relación claramente desequilibrada (ella intenta indagar sobre sus idas y venidas a caballo); toda la platea se unió en una rotunda carcajada, lo que, ya desde el inicio del espectáculo, anunciaba una lectura totalmente diferente de la que habíamos asistido durante los ensayos.<sup>400</sup>

No hay duda de que Lorca criollo hace reír en Cabo Verde. En términos psicoanalíticos, podríamos decir, citando a O. Mannoni, que las *criollizaciones* lorquianas *más que ilusión* provocan una cierta *reducción de la ilusión*, pues, *tras haber provocado al espectador, vuelve a situarlo en su lugar* (Mannoni, 1969: 137). En realidad se trata del clásico juego entre la "identificación" y la "denegación" (Ubersfeld, 1989: 38), pues, *el espectador se niega a reconocer en el personaje un ser de ficción al hacer de él un ser semejante a él mismo* (Pavis, 1998: 121), al mismo tiempo en el que se siente atraído por él y se identifica. Como ya hemos referido, la gran mayoría de espectadores conoce a los actores y actrices, lo que, en cierta manera, acelera este proceso. Por un lado, el espectador caboverdiano se siente identificado porque la acción, la palabra, el ritmo y la música le hablan de la *caboverdianidad* y de él mismo como miembro de esa comunidad cultural; por otro lado, sin embargo, se distancia porque no es él quien sufre la acción (muerte, infidelidad, emigración, represión, etc.), sino el actor/actriz del que además conoce su biografía.

No siendo, *a priori*, el objetivo de Branco hacer una comedia, esta dialéctica entre la identificación y el distanciamiento es la que provoca en el espectador caboverdiano la risa, pues, en definitiva, el juego entre el efecto real y el efecto ilusorio es la esencia del placer teatral. El espectador de las *criollizaciones* lorquianas se identifica con el personaje

---

<sup>400</sup> En entrevista personal a una de las espectadoras, Marília Santos, caboverdiana de 30 años, contable, nos explicó que se rió mucho en ese momento por la identificación que sintió en como actúan las mujeres caboverdianas. Es decir, la identificación es la base de esa comicidad. Intérpretes, personajes y espectadores se confunden.

ante el deseo de apropiarse del yo del *otro* (Adela, Criada, Madre, Mujer de Leonardo) pero, al mismo tiempo, de distanciarse de él, respondiendo con la risa ante el placer de verse a sí mismo sin sufrir los infortunios de la acción. La “denegación” (Ubersfeld, 1989: 38) que la propia identificación trae consigo permite al espectador caboverdiano liberarse de su dolor, de su tragedia individual y colectiva, vacilando entre la realidad y lo teatral y asumiéndose a través de la risa.

### **La criollización y el “imaginario colectivo”**

No hay duda de que la *criollización* da rienda suelta al imaginario colectivo. Su proceso de creación parte de un presupuesto psicoanalítico, en tanto que coloca en escena una historia que el hombre y la mujer caboverdianos transportan dentro de sí mismos esperando que alguien se la cuente, a través de la reflexión individual que despierta el espectáculo. Así pues, en lo que respecta a la recepción, nuestro principal objetivo era identificar los repertorios emocionales de los espectadores, intentando analizar cómo se relacionaban con lo vivido en escena, pues, es innegable que el teatro trasciende la mera representación social, encubriendo, así, una (in)consciencia colectiva:

*La intervención de la sociedad o del grupo en la vida social es el final necesario de la ceremonia social. En la ceremonia dramática, esa intervención, retenida, diferida sin cesar, se expresa en símbolos, en imágenes. (Duvignaud, 1969:17)*

Los temas que se impugnan en la *criollización* de Lorca remiten a una realidad afectiva que cuesta racionalizar, y en este sentido, sólo a través de las relaciones emocionales, podemos entender su creación y su recepción. Obviamente, ese aspecto es, cuanto menos, difícil de verbalizar ya que muchas veces el mundo íntimo e individual, esas “sombras colectivas” de las que hablaba Jean Duvignaud (Tordera, 2011: 38), que la adaptación despierta en el espectador desafía, muchas veces, la lógica de la razón.

Así pues, es innegable que la recepción de Lorca en Cabo Verde, establece un espacio dialéctico entre lo social y lo subjetivo. En todo momento, el espectador entra en comunicación consigo mismo, lo que le hace, inconscientemente, “moldear” el objeto artístico que recibe. El efecto que provoca en el público caboverdiano dependerá de la

dosis afectiva que el espectador deposita en el proceso de recepción. Sin embargo, a pesar de que la identificación se base en el inconsciente afectivo y sensorial, el público reconoce conscientemente una situación ficcional que como todo ritual, tiene sus propias leyes. En este sentido, es significativa, como vimos, la interpelación que un espectador hace al personaje de Bernarda, cuando esta afirma que Adela ha muerto virgen. Lo que aquí constatamos no es más que la superación del plano mágico-inconsciente, a partir de una “fe” que el contrato del espectáculo presupone. El contrato emocional, en este espectador, está truncado. La relación entre los intérpretes, sobre todo mujeres, y el espectador, traduce algo de irracional. O la aceptamos o la racionalizamos y entonces no lo aceptamos; y en consecuencia, tendremos una u otra reacción.

Otro ejemplo lo tenemos en la comicidad que despierta oír a Bernarda y la Novia hablar en criollo. Se trata, pues, de la imposibilidad de que el objeto se vuelva sujeto, es decir, que no exista un movimiento de entrega y, al contrario, despierte un mecanismo de extrañeza. Existe aquí, por lo tanto, una descreencia en el plano íntimo, por el que una actriz portuguesa y blanca no legitima que pueda expresarse en criollo caboverdiano. Paradójicamente, esta es la respuesta de quien se ha entregado pasivamente al espectáculo, pues, recordemos que el discurso del imaginario es el que posibilita el encuentro intérprete-espectador.

Las *criollizaciones* hacen que lo real no sea el elemento más importante, sino la medida en que arrastra a la superficie ese *otro-yo*, nacido de la interacción con el *otro-tú*.

Cada cuerpo habla una lengua nativa. Nos cuenta historias partiendo de su parateatralidad como método de construcción de personajes. En este sentido, y aunque la historia del espectáculo pueda pasar de parateatralidad a teatralidad o viceversa, la transformación de la realidad pasa por los personajes que activan el *yo* del espectador. Lo que, sin lugar a duda, pasó en el estreno de *Bodas de Sangue*. Intérpretes y espectadores vivieron experiencias imaginarias y subjetivas como reales y consecuentemente con repercusiones en el mundo real. Esta idea, basada en el psicoanálisis junguiano (Jung, 2003) es perfectamente aplicable a la transformación que se desprende de las *criollizaciones* lorquianas en cuanto activadoras del inconsciente. Así pues, individual o colectivamente, el arquetipo, el ritual y el símbolo que se desprende del espectáculo,

tiene una eficacia determinada al cumplir funciones del inconsciente colectivo caboverdiano. Para Jung (2003), los mitos van más lejos que los arquetipos, indican al humano como debe vivir las experiencias. Es decir, las vivencias del cotidiano son acompañadas por una participación mítica constante, haciendo que lo que suceda fuera en el mundo real, suceda también dentro de nosotros mismos. Cuando el sujeto pierde los vínculos con el mito, automáticamente pierde el contacto con las fuerzas creadoras del *yo*. Por ello, las *criollizaciones* lorquianas contribuyen a la reunificación del hombre con el mito, invitando al espectador a reencontrarse así mismo entre la estructura interna africana y el ideal occidental.

La *criollización* es, pues, el propio mito en acción. Los mitos no dejan de ser arquetipos transformados conscientemente y transmitidos por tradiciones. Por ello, la representación del mito, nos conduce inevitablemente a enfrentarnos a nosotros mismos, en tanto que espectadores y participantes. Y ¿cómo lo hace el espectador caboverdiano? con la risa. Desde una perspectiva psicoanalista, no nos interesa el luto de Bernarda, el suicidio de Adela o la muerte del Novio y de Leonardo, sino los sentimientos que los fenómenos desencadenan (miedo, peligro, tristeza, rabia, etc.) El inconsciente colectivo está formado por estos sentimientos relacionados con determinados fenómenos del mundo real, de ahí, la necesidad de controlar los instintos, de hacerlos conscientes, de dominarlos a través de la creación de mitos. El arte escénico no escapa a ello, lo que explicaría la aceptación y la universalidad del destino que las *criollizaciones* de Lorca abanderan, puesto que sin mitos, una cultura no existe. Así pues, el éxito reside en su función legitimadora de memorias y en sus herramientas culturales y sociales a través de mitos universales que se colocan en escena. De este modo, el espectador crea su propia dramaturgia y reformula el mito de la *caboverdianidad*. Serán los personajes los que posibilitan la comunicación del intérprete y del espectador, haciendo que este momento sea único y diferente<sup>401</sup>.

Regresamos, así, a la noción del ritual colectivo en el que cada uno, individualmente, recibe el espectáculo e intenta dar respuesta a sus dudas más íntimas: lo

---

<sup>401</sup> Nosotros sólo asistimos al estreno que, sin duda, será diferente del resto de espectáculos.

que somos en relación al *otro*, recreando así la *caboverdianidad* a partir de la alteridad escénica que se impugna entre el escenario y la sala.

### 8.3. Resultados

Los resultados de nuestra reflexión constatan que el espectador caboverdiano encuentra en la *criollización* una visión del mundo en la que lo humano se le revela en toda su potencialidad. Así pues, representa un espacio donde es posible reorganizar los signos del mundo criollo; un espacio de comunicación entre él y su medio sociocultural. El análisis de la recepción<sup>402</sup>, a través de las emociones subjetivas y las referencias objetivas al mundo social, nos ofrece información sobre el imaginario del espectador.

El público no cuestionó el espectáculo en ninguno de los casos ya que la *criollización*, basada en sus presupuestos fundacionales y dramaturgicos, se integraba “pacíficamente” en el imaginario caboverdiano. Los fundamentos parateatrales (música, danza, voz, cuerpo, etc.) que se actualizan nos hacían entender que el éxito de ambas adaptaciones de Lorca no residía en el porcentaje de verosimilitud de lo real caboverdiano, sino en cómo ese real se manifiesta en el espectador, haciéndole actualizar constantemente el significado del espectáculo.

Sin restar importancia al hecho de que el intérprete tiene que garantizar un nexo comunicacional con el espectador, en la medida en que su *yo* no se separa de su personaje<sup>403</sup>, verificamos que el cuerpo del intérprete representa un símbolo que permite la aparición de otras realidades a partir de la interacción entre un *yo* y posibles *otros*. El espacio escénico y el espacio social se cruzan dando lugar a un espacio de la memoria colectiva caboverdiana, pues, el camino que recorre el receptor hasta llegar al cuerpo del intérprete es el camino de la memoria y de la identidad. El cuerpo se transforma en un

---

<sup>402</sup> Basado en los discursos de recepción, grabados y anotados tras el estreno. Por un lado, los comentarios y registros de los espectadores que asistieron al espectáculo de *LCBA* en 1997, además de la visualización del DVD con espectadores caboverdianos. Por otro lado, la asistencia y el acompañamiento del montaje y estreno de *Bodas de Sangre*, en septiembre de 2011.

<sup>403</sup> El 90 por cien del público conocía a los intérpretes, sabía de sus vidas personales, de sus fracasos y de sus abandonos. Además, tres de ellas (Madre, Mujer y Criada) ya aparecieron en la *criollización* de *La Casa de Bernarda Alba*.

método dramatúrgico al lado de la palabra, de las imágenes y de la música, favoreciendo la interacción entre individuo y colectividad.

Así pues, en las adaptaciones criollas de Lorca, los límites entre idealizarse y reconstruirse se diluyen en cuanto dramaturgias interculturales e híbridas que superan la dictadura textual; y en este sentido, cómo podemos cuantificar el éxito de las *criollizaciones* en un espacio y tiempo determinados? La respuesta está clara: en su eficacia para cambiar el mundo<sup>404</sup>, puesto que ese mundo está presente en el momento del espectáculo.

Sin embargo, y a pesar de todo lo expuesto, llegamos a la conclusión de que no podemos reducir el análisis del teatro intercultural a una perspectiva sociológica basada en ideologías, estatus e identidad de los intérpretes/espectadores, sino que debemos integrar cada adaptación de Lorca en un contexto más amplio como es el de la antropología. El proyecto artístico de la *criollización*, en cuanto *cultural performance* (Schechner: 1985: 35) y *culture in action* (McAloon, 1984:8) es mucho más que un objeto estético, ya que prioriza el papel de la cultura en la construcción de la vida colectiva, así como la inscripción de varias culturas: prácticas europeas (omnipresencia del director, actores portugueses, canciones portuguesas, patrocinadores portugueses, etc.), prácticas ritualizadas (Tabanka, Batuque, Kolá San Jon) y danzas tradicionales (Funaná, Morna, Coladeira).

En este sentido, las interpretaciones de Guida Maria como Bernarda y de Francisca Lima como Novia, nos sitúan en un plano que debe ser entendido a partir de sistemas comparativos de alteridad respecto al público-objeto. El espectáculo se fragmenta dominado por la heterogeneidad de modos de actuación, lo que crea en el espectador una especie de ruptura en la que el contraste y el pluralismo cultural son marcadamente ostentados. Pero será esa ruptura la que otorga al espectador, paradójicamente, una idea de proximidad y de caos en la que todo se aproxima y se valida.

---

<sup>404</sup> Lo que podría explicar el gran éxito que tuvo la adaptación de *La Casa de Bernarda Alba* en 1997 frente a la de 2007.

Esta perspectiva adoptada por Branco y que llega al espectador de una forma culturalista es, cuanto menos, ambigua ya que se explica, casi siempre, como un referente de política cultural que interesa a la propia cultura y a las otras que asisten al festival Mindelact<sup>405</sup>. El intercambio cultural que, efectivamente, se da al transferir elementos espectaculares de una cultura fuente (texto lorquiano, intérpretes portugueses) a una cultura meta (lengua caboverdiana, intérpretes caboverdianos, marcas identitarias) se refleja en la complejidad y variedad de una sociedad global que absorbe las influencias, en cuanto sociedad criolla (Hastrup, 1995).

No hay duda, pues, de que la recepción está determinada por la identificación y la “denegación” (Ubersfeld, 1989: 38). Las actrices profesionales despertaron en el público un sentimiento de alteridad, pues siendo portuguesas, pertenecen al mundo del *otro*, próximo pero ajeno. Los actores y actrices caboverdianas, no profesionales en su mayoría, se limitaron a representar su cultura, sus gestos y su lengua, lo que inevitablemente, ayudaba al espectador a aproximarse a ese posible mundo real. Para describir el intercambio cultural, se hizo necesario observar cómo la cultura occidental (algunas actrices, texto y director como elementos unificadores) es adoptada por otra cultura (actrices, fábulas, ritmos, sonoridades) y utilizada para fines concretos (negociación de la identidad cultural caboverdiana y/o turismo cultural).

La estética de la representación, indudablemente, dejó paso a la estética de la recepción y de la percepción individual. El espectador juzgará en virtud de su gusto y su experiencia vital. Más allá del modelo semiológico, el espectador no descifra signos, sino que siente el pulso de las emociones (de ello será un buen ejemplo, la risa o el joven que interpela a Bernarda desde su butaca).

La desconfianza de nuestra perspectiva eurocentrista no nos permitió enajenarnos de sus prejuicios<sup>406</sup> pero pudimos enriquecerla a través de esta experiencia. Sin duda, nuestra observación-participación eliminó las fronteras entre objeto y sujeto, entre *tú* y *yo*, intentando dejar atrás las referencias occidentales, al creer en la utilidad social de

<sup>405</sup> Recordemos que en los medios de comunicación, Branco describe el festival Mindelact como uno de los mayores festivales de teatro lusófono, o uno de los más importantes festivales de teatro de África.

<sup>406</sup> Sobre todo respecto a la comicidad que se desprendió del estreno de *Bodas de Sangre*.

nuestra investigación. El análisis del espectáculo obligó a reconsiderar metodologías y a dar voz a la periferia del mundo globalizado.



# CONCLUSIONES



*El blanco escribe en papel, el negro en el pecho* (proverbio quinbundo)

Los resultados de este trabajo suponen una contribución a un mejor conocimiento de la realidad escénica de Cabo Verde, a través del análisis de las adaptaciones de Lorca, dirigidas por Joao Branco, en Mindelo (Cabo Verde).

Nuestra reflexión trata, por un lado, de unos hechos, analizados a través de la compleja formación de la identidad cultural caboverdiana y de su influencia en el hecho teatral, como se desprende del análisis de las dos *criollizaciones* de Lorca que se realizaron en el archipiélago. Y por otro lado, se trata del relato de un viaje de ida y vuelta (mental), y de varios viajes (reales) a Cabo Verde y a Portugal, en el que se describen y analizan, o mejor dicho, se interpretan esos hechos, dada la dosis de subjetividad que también participa en el relato.

Tras este largo relato crítico, la principal conclusión a la que hemos llegado es que las *criollizaciones* de *La Casa de Bernarda Alba* y de *Bodas de Sangre* responden a la necesidad de dramatizar la identidad cultural y como tal, están al servicio de una agenda nacionalista como diálogo cultural con el que se reactualiza la *caboverdianidad*<sup>407</sup>. Con el presente trabajo, hemos querido enfrentarnos a ello, cuestionándonos en qué consistía esa *caboverdianidad* y en qué medida interactuaba con el hecho teatral. Los resultados han hecho evidente que la adaptación de un clásico como Lorca genera un conflicto y ayuda, en cierta medida, a gestionar la *caboverdianidad*, sea ésta consciente o inconsciente.

Las *criollizaciones*, lorquianas o no, responden a una serie de *leitmotiv* temáticos y dramáticos, que hemos denominado “ejes estructurantes” y que intervienen en la gestión de la identidad y ayudan a despejar las fronteras entre lo que supone ser caboverdiano en Sotavento o en Barlavento; estar en época de sequía o de lluvia; hablar criollo o portugués; en no ser ni africano ni europeo y en emigrar o resignarse.

---

<sup>407</sup> Véase el capítulo I sobre la formación de la identidad cultural caboverdiana.

Para ello, ha sido necesario el análisis de varios ámbitos (literatura, supersticiones, movimientos sociales, etc.) que conforman la identidad cultural caboverdiana, entendida como el encuentro entre la culturas africanas y la europea; como un espacio intercalar entre *tú* y *yo* que, sin duda, ofrece una cosmovisión diversificada y un imaginario colectivo en el que esos dos universos se reconcilian, colectiva e individualmente, a través del teatro, lo que genera una dramaturgia del *yo* y otorga un nuevo enfoque a las dramaturgias caboverdianas, en particular, y africanas, en general.

La *caboverdianidad* se construye siempre a partir de dos culturas, entre este *yo* y ese *tú* (presente o ausente) dando lugar a un proceso inacabado que se basa en un hibridismo cultural del que forman parte las culturas africanas y la cultura portuguesa. Así pues, este proceso se desarrolla en la propia *criollización* como una asimilación del *otro*, interaccionando con el *yo* y construyendo una visión de la realidad caboverdiana en cuanto reflejo de la creación cultural.

Podemos decir que el trabajo de Branco abre las puertas a otras culturas, a otros posicionamientos vivenciales a través de textos dramáticos universales para dar cabida al caboverdiano como sujeto de la construcción cultural criolla. En este sentido, la inscripción de las *criollizaciones* en el festival Mindelact no se puede definir como una subversión del canon colonial, ni reconocer en ellas una marca de prestigio o un cierto indigenismo exótico (como sí ocurre en muchos festivales europeos), sino como un vehículo de transformación cultural en el que se dramatiza la identidad cultural para ser revisada y reformulada. Los clásicos están al servicio de la *caboverdianidad*.

La dimensión simbólica de la identidad, responsable por la durabilidad de las representaciones y de las prácticas de la comunidad, resulta de la relación de cada individuo en el grupo. Por lo tanto, el carácter simbólico de la identidad que las *criollizaciones* lorquianas impugnan implica compartir y aceptar por parte del grupo, ya que el símbolo posee una vertiente unificadora que posibilita la definición de los valores y las prácticas grupales. Así pues, hablar de identidad colectiva implica un conjunto de principios compartidos, responsables por la organización del grupo social y por el espacio-territorio como matriz organizativa y determinante.

Nuestras reflexiones abordan los discursos contemporáneos que conciben la identidad caboverdiana ocupando un espacio en algún lugar entre Europa y África; una idea que se ha ido forjando con el colonialismo, la dictadura portuguesa y la histórica emigración. Las adaptaciones criollas de Lorca nos devuelven la idea del conflicto en el que se vive entre el ideal europeo (forjado por la emigración) y una profunda africanidad que se niega, por un lado, y se potencia, por otro. Así pues, la lucha entre el *yo* y el *otro*, entre la ley natural y la ley social, entre África y Europa son perspectivas de un mismo drama que permite la simbiosis entre los textos lorquianos y la realidad caboverdiana. En este sentido, en Mindelo, ciudad portuaria por excelencia, el conflicto universal entre la individualidad y la colectividad se llena de gestualidad, de agilidad y de musicalidad dando lugar a un Lorca criollo.

Al igual que en la *Tabanka* o en el *kolá San Jon*<sup>408</sup>, el teatro, en Cabo Verde, ayuda a reestructurar y modificar la vida cotidiana de la comunidad. Con la aparición de esta nueva dramaturgia, la interacción entre el espectáculo y quien lo recibe se potencia, pues, se le permite al espectador ser él mismo, sin enajenarlo con comedias vacías de significado o con temas nacionales<sup>409</sup> sobre la represión del colonialismo, como se venía haciendo históricamente. Podemos decir que en Cabo Verde, por fin, el *yo* supera al *nosotros*.

Como hemos visto, las adaptaciones de Lorca tienen lugar dentro del festival Mindelact, hoy en día, el festival de teatro más importante de la África lusófona. En este sentido, se inscriben dentro de parámetros como el transnacionalismo y la globalización que se asumen y abanderan en el festival Mindelact, en cuanto festival que celebra el intercambio teatral lusófono. Y es aquí donde las controversias emergen, dejando patente el problema lingüístico que arrastra Cabo Verde. Sin embargo, y a pesar de la posible lectura parcial y política del uso del criollo como lengua vehicular en la creación dramática, reconocemos el efecto humano, artístico e identitario que la lengua nacional pone en marcha, pues, es ésta la que mejor identifica al caboverdiano que se

---

<sup>408</sup> Véase el capítulo II (2.1.) sobre las prácticas parateatrales que aún perduran.

<sup>409</sup> Véase el capítulo II (3.2.) sobre la producción teatral tras la independencia nacional.

sirve de ella, no tanto como defensa política, sino como “mediación” inherente al propio proceso de apropiación y asimilación.

Las *criollizaciones* de *La Casa de Bernarda Alba* y de *Bodas de Sangre* responden más a la necesidad de reactualizar la *caboverdianidad* que a la subversión del canon occidental ya que, por un lado, los textos originales no pertenecen al repertorio clásico portugués, como sí ocurre, por ejemplo, con Shakespeare en el África anglófona.

Por otro lado, es importante tener en cuenta, que tanto el autor como el texto dramático original son totalmente desconocidos para el público caboverdiano que asiste a las representaciones. En este sentido, las *criollizaciones* deben ser aprehendidas como adaptaciones “pacíficas” que comulgan íntimamente con la *caboverdianidad* y pretenden transformar, a través de los intérpretes y de los códigos culturales de la comunidad que las recibe, la memoria cultural que permanece tras el espectáculo. Pues, como consecuencia del proceso de adaptación, el espectáculo no desaparece sin más, sino que resiste a *a nonarchival system of transfers* (Taylor, 2003:17), a través de los actores y actrices que encuentran en el escenario un espacio donde teorizar sobre su cotidiano y sus prácticas culturales que, en ese momento o más tarde, reescribirán en sus propias vidas.

Dada la naturaleza híbrida de la cultura caboverdiana, las *criollizaciones* impugnan una identidad marcada por la dicotomía África/Europa pues, como hemos visto, la *caboverdianidad*, desde sus orígenes, se define como una identidad cultural marcada por el desequilibrio entre ser africano (raza, geografía, ritmos, matrifocalidad) y ser europeo (emigración, raza, familia biparental). No cabe duda de que estamos hablando de un contexto que va más allá de las fronteras geográficas y que abre las puertas a todo un bagaje cultural que entronca con la identidad caboverdiana como construcción híbrida y sincrética.

De *A Casa de Nha Bernarda* (1997) y *Bodas de Sangre* (2011) hemos destacado qué elementos de los textos originales prestaban servicio a la identidad nacional, para qué y cuál era la respuesta del público. Así pues, proponemos como conclusión que las temáticas lorquianas ofrecen un fértil terreno para dramatizar la tragedia que acompaña

a la *caboverdianidad*: el conflicto entre el *yo* y el *tú*, entre lo que se es y el ideal que se pretende ser, consecuencia directa del colonialismo y de la emigración secular. El conflicto entre la individualidad y la sociedad; entre el abandono y la soledad de la mujer; así como la musicalidad que dramatizan los textos lorquianos eran vectores que comulgaban con el imaginario colectivo caboverdiano. Se pretendía, pues, poner al caboverdiano frente a sí mismo y esperar la reacción.

A través de la *criollización* de *La Casa de Bernarda Alba* se impugnaba, en primer lugar, el conflicto lingüístico que existe entre la lengua nacional y la lengua oficial. Un conflicto que genera una realidad diglósica que afecta a todos los caboverdianos, por la que se ven obligados a usar el portugués en contextos académicos o administrativos y el criollo en el ámbito familiar y cotidiano, sin olvidar que, por debajo, subyace la idea del portugués, como lengua de prestigio social, representado por Nha Bernarda, y del criollo, representado por las hijas y Pantcha, en un mundo de sueños y represión. En segundo lugar, con *A Casa de Nha Bernarda* se colocaba a los caboverdianos cara a cara con una de sus mayores tragedias: la soledad de la mujer; la ausencia física del hombre caboverdiano y la consecuente matrifocalidad de la sociedad caboverdiana. No hay duda de que este "eje temático" (Vinaver, 1993: 900) es el que permitió, no sólo, el rotundo éxito que tuvo en 1997, sino, y creemos más importante, la memoria cultural que hasta el día de hoy se tiene del espectáculo.

Respecto a la *criollización* de *Bodas de Sangre* y siguiendo con la temática del abandono de la mujer caboverdiana, la adaptación evidenció una de las realidades más conflictivas del imaginario colectivo: "la muerte" del hombre para la mujer caboverdiana en relación a la infidelidad y a la emigración. En este sentido, los espectadores se enfrentaron a su "yo" más inconsciente: los hombres, viéndose reflejados en Leonardo y las mujeres en su Mujer y en la Madre del Novio. Sólo una puesta en escena con estas características era capaz de ahondar en ese tema que, aún en día, continúa siendo tabú para la gran mayoría de los hombres caboverdianos. Con este análisis, interpretamos que el desequilibrio social entre aceptar y rechazar el abandono de la mujer y de los hijos responde a los dos niveles que existen en la sociedad caboverdiana y que la adaptación lorquiana hizo emerger: un nivel superficial que anhela el ideal europeo del *otro*,

promovido y cicatrizado en la sociedad a través del colonialismo y la emigración; y por otro lado, un nivel más profundo, incontinente y visceral, el de la poligamia, procedente de la matriz africana que aún perdura en la identidad sociocultural caboverdiana. Estas dos *criollizaciones* lorquianas activaron en tiempo real el desequilibrio entre estos dos niveles, creando una sensación de conflicto y de disfunción ante la que el público reaccionó con comicidad, como consecuencia de un vaivén emocional que iba de la identificación a la “denegación” (Ubersfeld, 1989: 38).

De este modo, concluimos que las adaptaciones de los textos lorquianos son herramientas destinadas a transformar el imaginario colectivo en cuanto que representaciones que ponen a los caboverdianos frente a su *yo* africano y su *yo* occidental, es decir, frente a su tragedia de sentirse entre dos mundos.

La rearticulación de una identidad no es fácil, sin embargo, en nuestro análisis, interpretamos cómo las adaptaciones dirigidas por J. Branco generan una transformación cultural (in)consciente que persiste mucho después del espectáculo, bien a través de actores/actrices, de la interpretación de la comunidad que asiste o de la memoria cultural que permanece. El teatro siempre ha sido una negociación de convenciones y en este sentido, la puesta en escena de las *criollizaciones* hace que Branco ponga a dialogar al espectador con la *caboverdianidad*, como respuesta a la necesidad de poner en escena su propia identidad. El trabajo de los intérpretes, la cobertura mediática del festival y el trabajo de Branco son las vías por las que este proyecto teatral es incorporado a la memoria cultural caboverdiana, preservándola<sup>410</sup> y transformándola. Branco podrá, como hemos visto<sup>411</sup>, ser censurado por otros agentes culturales pero no podemos negar que ha sido el primero que les ha hablado de ellos mismos.

---

<sup>410</sup> La introducción en las *criollizaciones* lorquianas de tradiciones como el *Colá San Jon*, las canciones de bodas, las *Coladeras*, la historia popular de Blimundo y del *Massongue*, el pedido de bendición de los padres, el *Batuque*, el *grogue*, la *cachupa*, etc.

<sup>411</sup> El festival Mindelact estipula, según algunos artistas caboverdianos, el canon del teatro nacional. Es decir, su mediatismo, la dirección artística de Joao Branco y los patrocinios provenientes de la antigua metrópoli hacen que surjan conflictos, sobre todo, en la capital del país (Sotavento). Esta idea nos devuelve, una vez más, al problema de la identidad sociocultural de ser caboverdiano en Sotavento (más africanista) y en Barlavento (más europeísta).

Para finalizar, queremos recordar que el objeto de estudio de este trabajo es el arte escénico (antropología teatral) y el hombre en situación de representación, analizados a través de la dimensión estética de Branco, por un lado, y de su recepción, por otro. Un análisis que no es reducible a estadísticas, entrevistas o cuantificaciones, sino que se desprende de un relato crítico forjado en la observación, en la interpretación y en el placer infinito de viajar emocional y culturalmente.



# BIBLIOGRAFÍA



**BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA SOBRE ÁFRICA, IDENTIDAD CULTURAL Y POSCOLONIALISMO:**

- ANDERSON (2005): Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexão sobre a origem e a expansão do nacionalismo*, trad. de Catarina Mira, Coleção "Perspectivas do homem", Lisboa, Edições 70.
- AMSELLE, Jean-Loup (1998): *Mestizo Logics: Anthropology of Identity in Africa and Elsewhere*. Stanford, Stanford University Press.
- APPIAH, Kwame A. (1992): *In my Father's House – Africa in the Philosophy of Culture*. London, Methuen.
- (1995): *Identities*. Chicago, the University of Chicago Press.
- (1996): "Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?" PADMINI MONGIA (ed.), *Contemporary Postcolonial Theory - a Reader*, London, Arnold, p. 63.
- BILL ASHCROFT, GARETH GRIFFITHS, HELEN TIFFIN (1995): *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge.
- BASTIDE, R. (1958): *Le cambomblé de Bahia*, Paris, Mouton.
- (1983): *Estudos afro-brasileiros*, São Paulo, Perspectiva.
- BHABHA, Homi K. (1994): *The location of culture*, London, Routledge Editions.
- BONTE, Pierre y IZARD, Michael (1996): *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, Madrid, Akal.
- BURKE, Peter (2003): *Hibridismo Cultural*, trad. de Leila Souza Mendes, Brasília, Editora Unisinos.
- CAMILLERI, Carmel (1986): *Cultural Anthropology and Education*, Michigan, Kogan-Page.
- CHABAL, Patrick; AUGEL, Moema P.; BROOKSHAW, David; LEITE, Ana Mafalda y SHAW, Carolina (1996): *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*, London, C. Hurst & Co. Ltd.
- CHAMOISEAU, Patrick; BERNABÉ, Jean y CONFIANT, Raphael (1990): *Éloge de la criolité*. Paris, Gallimard.
- CRISTOVÃO, F.; FERRAZ, M. L. y CARVALHO, A. (1997): *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, Lisboa, Edições Cosmos.
- COLE, Catherine (1997): "This is Actually the Good Interpretation of Modern Civilisation: Popular Theatre and the Social Imaginary in Ghana", *Africa*, 67, pp. 24-36.
- ELLIOT, T.S. (1949): *Notes Towards the Definition of Culture*, New York, Harcourt Brace.
- FANON, Frantz (1963): *On National Culture*, London, Wretched of the Earth.
- FERREIRA, M. (1986): *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa.
- (1988): *No Reino de Caliban: Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Plátano Editores.

- (1989): *O Discurso no Percurso Africano: Contribuição para uma Estética Africana*, Lisboa, Plátano Editores.
- FREYRE, Gilberto (1950): *O Mundo que o Português Criou*, Lisboa, Livros do Brasil.
- (1953): *Aventura e Rotina*, Lisboa, Livros do Brasil.
- GLISSANT, Edouard (1989): *Caribbean discourse: select essays*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1989, p. 140.
- GLIK SCHILLER (1995): "Transnationalism: a new analytic framework for understanding migration", *Towards a transnational perspective on migratino: race, class, ethnicity and nationalism reconsidered*, New York, New York Acedemic os Sciences, pág. 87.
- GONÇALVES, António C. (1997): *Questões da Antropologia Social e Cultural*, Porto, Afrontamento.
- (1999): "Dinâmicas do Desenvolvimento e Desafios Actuais", *África Studia*, 1, pp. 12-22.
- HALL, Stuart (1996): *Questions of Cultural Identity*, London, Sage Publications.
- (1999): "Identidad cultural y diáspora" en SANTIAGO Castro; GUARDIOLA, Oscar y MILLÁN de Benavides, Carmen. *Pensar en los intersticios: Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- (2000): *A identidade cultural na pós-modernidade*, tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Rio de Janeiro, Guarecira Lopes Louro.
- (2003): *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, tradução de Adelaine La Guardiã Resende, Belo Horizonte, Universidade Federal de Mato Grosso.
- HAYES EDWARDS, Brent (2000): "Unfinished Migrations: Commentary and Response", *African Studies Review*, 43, p.64.
- HALMINTON RUSSEL (1999): "A Literatura nos PALOP e a teoria pós-colonial". *Via Atlântica - Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa*, 3, São Paulo, p.15.
- HANNERZ, Ulf (1987): "The world in creolisation", *África*, 57, pp. 46-54.
- (1996): *Transnacional Connections: Culture People, Places*, London, Routledge.
- (1997): "Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional", *Mana*, 3, pp. 32-41.
- JEAN-LOUP (1998): *Mestizo Logics: Anthropology of Identity in Africa and Elsewhere*, Stanford, Stanford U. Press.
- KESTELOOT, Lilyan (1993): *Anthologie Negro-africaine: panorama critique des poéts, romanciers et dramaturges noires*, Paris, Édicef.
- KOUWENBERG, Silvia y SINGLER, J. Victor (2008): *The Handbook of Pidgien and Creole Studies*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- LARANJEIRA, Pires (1992): *De Letra em Riste – Identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, Afrontamento.

- (1995): *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta.
- LARANJEIRA, Pires (2000): *Ensaio Afro-literários*, Lisboa, Novo Imbondeiro.
- LEITE, Ana Mafalda (2003): *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, Lisboa, Edições Colibri.
- LÉVI – STRUSS, Claude (1996): *Raça e História*, Lisboa: Ed. Presença.
- LORENA CAMPO, A. (2008): *Diccionario Básico de Antropologia*, Bogotá, Editorial Abya Yala.
- MAURE, Marc-Alain (1992): *Vagues: Une Anthologie de la Nouvelle Muséologie*, Paris: M.N.E.S.
- MARGARIDO, Alfredo (1980): *Estudos sobre literatura das nações africanas de língua portuguesa – ensaios*, Lisboa, Edições A Regra do Jogo.
- MOSER, G., FERREIRA, M. (1983): *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- PINA, A. de (2010): "Como a África se tornou Negra", *Artilheira*, 104, p.22.
- REIS, Carlos (1999): *O conhecimento da literatura – Introdução aos estudos literários*, Coimbra, Livraria Almedina.
- RUTHERFORD, Jonathan (1990): *Identity: community, culture, difference*, London, Lawrence & Wishart Edition.
- RAMOS, Arthur (1943): *Introdução à Antropologia Brasileira*, Rio de Janeiro, Casa do estudante do Brasil.
- SAID, Edward (2007): *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo.
- SALINAS, Francisco (1999): *Entre Próspero e Caliban: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Santiago de Compostela, Laiovento.
- SANTO, Carlos Espírito (2000): *Esperança, Utopia e Narcisismo nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Cooperação.
- UBERSFELD, Anne (1989:38): *Semiótica Teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia.
- VALE DE ALMEIDA, M. (2004): *Outros destinos: Ensaio de Antropologia e Cidadania*, Porto, Campo das Letras.
- VENÂNCIO, José Carlos (1997): *O Desafio Africano*, Lisboa, Vega e Universidade da Beira Interior.

#### **BIBLIOGRAFÍA SOBRE CABO VERDE:**

- ALMEIDA, Germano (2001): "A longa agonia do Porto Grande", *A Semana*, 6/7/2001, p. 12.
- \_\_ (2004): *Mar de Lajinha*, Lisboa, Caminho.
- ANJOS, José Carlos Gomes (2003): "Elites Intelectuais e a Conformação da Identidade Nacional em Cabo Verde", *Estudos Afro-Asiáticos*, 3, p. 17.

- AREIAS, Maria Laura Pereira (2002): *Ilhas riqueza, Ilhas miséria: uma expressão literária da insularidade num triângulo atlântico lusófono*, Lisboa, Novo Imbondeiro.
- BARBOSA, Jorge (2002): *Obra poética*, org. Arnaldo França y Elsa Rodrigues dos Santos, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- BASTIDE, Roger (1983): *Estudos Afro-Brasileiros*, São Paulo, Perspectiva.
- BARROS, Viriato (2005): *Indentidade*, Mindelo, A Triunfadora.
- (2005): "Força de Cretcheu", *Artiletra*, 68, p. 16.
- CARDOSO, Pedro (1993): *Folclore cabo-verdiano*, Brasília, ed. Maranus.
- CARREIRA, António (1983): *Cabo Verde – Formação e Extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)*, Praia, Instituto Cabo-verdiano do Livro.
- (1986): *Ensaios e Memórias sobre as ilhas de Cabo Verde (século XVIII) por João da Silva Feijó*, Praia, ICL.
- CLARIDADE, *Revista de Cultura e Arte 1936-1960*: Ed. Facsimilada. Org. FERREIRA, M.(1986), Lisboa, Instituto Português do Livro e da Leitura.
- CORREIA Leão y SILVA, A. (2000): *Nos Tempos do Porto Grande do Mindelo*, Praia, Centro Cultural Português Praia/Mindelo.
- DAVIDSON, Basil (1988): *As Ilhas Afortunadas*, trad. de José Garibaldi, Lisboa, Editorial Caminho.
- DUARTE, Dulce Almada. (1985): *Identidade Cultural Caboverdiana como síntese de cultura*, Praia, ICC.
- (1998): *Bilinguismo ou diglossia?* Praia, Edições Spleen.
- DUARTE, Manuel (1954): *Caboverdianidade e Africanidade*, *Vértice*, 134, p. 86.
- (1984): "Breves notas sobre a literatura caboverdeana", *Raizes*, 21, p. 5.
- ÉVORA, Iolanda Maria (2004): "minha gente, minha terra: as atribuições sociais da emigrante em Cabo Verde", *Imaginário*, 10, pp. 115-134
- FERNANDES, Gabriel (2006): *Em busca da Nação: Notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*, Florianópolis, Edição da UFSC.
- FERREIRA, M. (1947): "Breves Notas sobre a Literatura Cabo-Verdiana", *Vértice*, 52: p.12-14.
- (1984): *A Aventura Crioula*, Lisboa, Plátano Editores.
- FORTES, Corsino (2010): "Eugénio Tavares. Um Construtor do Humanismo Cabo-verdiano", *Artiletra*, 103, p. 16.
- FRIEDLAENDER, Immanuel (9/11/1999): "Subsídios para o Conhecimento das Ilhas de Cabo Verde", *O Cidadão*, Lisboa, Sociedade de Geografia de Lisboa.
- GOMES, Simone (1993): *Uma recuperação de raiz: Cabo Verde na obra de Daniel Filipe*, Praia, Instituto Caboverdeano do Livro e do Disco.

- GONÇALVES, António Aurélio (1998): "Bases para uma cultura de Cabo Verde" , *Ensaios e Outros Escritos*, Praia-Mindelo: Instituto Camões – Centro Cultural Português.
- GONÇALVES, Carlos Filipe (2006): *KAB VERD BAND*, Praia, Insituto do Arquivo Histórico Nacional.
- GREENFIEL, A. (1990): "The Cape Verde Islands: Their Settlement, the Emergence of theis Creoule Culture and the Subsequent Migrations of theis People", *Portuguese Migrations in Global Perspective*, Toronto, HIGGS.
- HOPFFER ALMADA, David (2006): *Pela Cultura e pela Identidade. Em defesa da caboverdianidade*, Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- LABAN, Michel (1992): *Cabo Verde – encontro com escritores*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.
- LESSA, Almerindo & RUFFIÉ, Jacques (1957): "Seroantropologia das Ilhas de Cabo-Verde", *Estudos, Ensaios e Documentos*, 32, p. 46.
- LIMA, Ambrizeth Helena (2007): *Searching for Rainbows. Race, Ethnicity, Gernder and the Socialization of Cape Verdean Immigrant Youth within Family, School and Community Contexts*, Tesis doctoral, Unviersity of Harvard, ISSN: 3272690.
- LIMA, Mesquitela (1992): *A Poética de Sérgio Frusoni – Uma leitura antropológica*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- (1984): "Conversando com Mesquitela Lima", *Ponto y virgula*, 10/11, p. 20.
- (1981): "Amílcar Cabral e a Cultura", *Raíces*, 7, pp. 4-16.
- (2007): "Há qualquer coisa de surpreendente nesta questão da Caboverdianidade", *Artiletra*, 83, p. 9.
- LOOBAN, Richard (1995): *Cape Verde: Crioulo Colony to Independent Nation*, Boulder, Westview Press.
- (1995): *Cape Verde: Crioulo Colony to Independent Nation*, Boulder, Westview Press.
- LOBO, Pedro Sousa (1966): "A originalidade humana de Cabo Verde", *Clareza*, 9, p. 64.
- LOPES, Baltasar (1956): *Cabo Verde Visto por Gilberto Freyre*, Praia, Imprensa Nacional.
- (2008): *Chiquinho*, Lisboa, Edições Cotovia.
- (1984): *O dialecto crioulo de Cabo Verde*, Coleção Escritores de países de língua portuguesa, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- LOPES FILHO, J. (1976): *Cabo Verde – Apontamentos Etnográficos*, Lisboa, Edição de autor.
- (1995): *Cabo Verde – Retalhos do Quotidiano*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (1981): *Cabo-Verde – Subsídios para um Levantamento Cultural*, Lisboa, Plátano Editores.
- (1983): *Contribuição para o Estudo da Cultura Cabo-verdiana*, Lisboa, Biblioteca Ulmeiro.
- (1985): *Defesa do Património Sócio-cultural de Cabo Verde*, Alpiarça, Biblioteca Ulmeiro.

- (1993): *Ilhas de S. Nicolau: Formação da Sociedade e Mudança Cultural*, Tesis Doctoral presentada en la Facultad de Antropología de la Universidade Nova de Lisboa.
- LOPES, José Vicente (1996), *Cabo Verde: Os Bastidores da Independência*, Praia, Instituto Camões y el Centro Cultural Português Praia/ Mindelo.
- LOPES, Manuel (2001): *Chuva Braba*, Lisboa, Caminho.
- MEINTEL, D. (1984): “Emigração em Cabo Verde: solução ou problema?” *Revista Internacional de Estudos Africanos*, 2, pp. 93-120.
- MENDES, Mafalda (2002): *Disionári Purtugês-Berdianu, Krioulu di Santiago Ku Splikasom di uzu di kada Plábra*, Lisboa, Vertbalis.
- MARIANO, Gabriel (1991): *Cultura caboverdeana – Ensaio*, Lisboa, Veiga.
- (1958): “A mestiçagem – seu papel na formação da sociedade cabo-verdiana”, *Suplemento Cultural*, 1, p. 22.
- MONTEIRO, Félix (1958): “Bandeiras da Ilha do Fogo; o Señor e o Escravo divertem-se”, *Claridade*, 8, p. 12.
- MONTEIRO, Félix (1948): “Tabanka”, *Claridade*, 6, p. 16.
- NOBRE de Oliveira, J. (1988): *A Imprensa Cabo-verdiana/1820-1975*, Macau, Fundação Macau e Direcção dos Serviços de Educação e Juventude.
- NOBRE, J.A. Marques Guimarães (2005): “O Nativismo em Eugénio Tavares”, *Artiletra*, 68, pp. 14-15.
- (2008): “A importância da emigração na formação do pensamento nativista - nacionalista cabo-verdiano: o caso americano entre finais do século XIX e a segunda década do século XX”, *Artiletra*, 93/94, p. 8.
- OLIVEIRA, Jandir (2005): “O melhor do caboverdiano é a sua cultura”, *Da Fala*, 1, p. 8.
- QUERIDO LEITÃO, Camilo (2007): *Cabo Verde. Formação e Dinâmicas Sociais*, Praia, IIPC.
- RIBEIRO, Orlando (1954): *A Ilha do Fogo e as suas Erupções -Memórias Série Geográfica*, Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- RODRIGUES dos Santos, Elsa (1989): *As Máscaras Poéticas de Joerge Barbosa e a Mundividência Cabo-Verdiana*, Lisboa, Caminho.
- RODRIGUES, Moacyr e LOBO, Isabel (1996): *A Morna na Lieratura Tradicional*, Praia, Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco.
- ROMANO, Luís (1983): “1880/1980 – Cem anos de literatura caboverdeana”, *Terra Nova*, 90, p. 2.
- ROMANO, Veladimir (2003): “Napoleão Fernandes. O Grande Operário das Palavras”, *Artiletra*, 55, p. 9.
- ROMANO, Veladimir (2007): “Augusto Mesquitela Lima. Há qualquer coisa de surpreendente nesta questão da Caboverdianidade”, *Artiletra*, 83, p. 9.

- SAINT-MAURICE, Ana (1997): *Identidades Reconstruídas – Cabo-verdianos em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.
- SEMEDO, José Maria y TURANO, Maria R. (1997): *Cabo Verde: o ciclo ritual das festividades da Tabanka*, Praia, Spleen Edições.
- SEMEDO, Manuel Brito (1995): *Caboverdianamente Ensaizando*, Mindelo, Ilhéu Editora.
- SEMEDO, Odete (1996): *Em que Língua Escrever ? Entre o Ser e o Amar*, Bissau, INEP.
- SENNA BARCELLOS, C. J. (2003): *Subsídios para a história de Cabo Verde e Guiné, 1899-1913*, Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- SOBRERO, Alberto M. (1998): *Hora de Bai. Antropologia e letteratura delle Isole di Capo Verde*, Lecce, Argo.
- SOUSA Peixeira, Luís Manuel de (2003): *Da Mestiçagem à Caboverdianidade*, Lisboa, Edições Colibri.
- SOUZA LOBO, Andrea (2006): *Tão Longe, Tão Perto. Organização familiar e emigração feminina na Ilha da Boa Vista Cabo Verde*, Tesis doctoral, Universidade de Brasília, Dpto. Antropologia.
- TAVARES, Eugénio (1997): *Pelos Jornais*, Praia, ICL.
- TENREIRO, Francisco y PINTO, Mário (1982): *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, Linda-a-Velha, ALAC – África, Literatura, Arte e Cultura.
- TRAJANO FILHO, W. (2003): “Uma experiencia singular de criouliização”, *Série Antropológica -UnB: Brasília*, 343, p. 53.
- (2005): “A sociabilidade da Diáspora: o retorno”, *Série Antropológica -UnB: Brasília*, 380, p. 42.
- SALVATO, Trigo en VENÂNCIO, José Carlos (1997): *O Desafio Africano*, Lisboa, Veja / Universidade da Beira Interior.
- VASCONCELOS, João, (2004): “Espíritos lusófonos numa ilha crioula: língua, poder e identidade em São Vicente de Cabo Verde”, en CARVALHO, Clara, e PINA CABRAL, João (orgs.), *A Persistência da História: Passado e Contemporaneidade em África*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- VEIGA, Manuel (1994): *A Sementeira*, Linda-a-Velha, ALAC- África, Literatura, Arte e Cultura.
- (1998): *Cabo Verde – Insularidade e Literatura*, Paris, Éditions Karthala, 1998.
- (1990): “Prefácio” en CARDOSO, Eduardo, *Crioulo da Ilha de S- Nicolau de Cabo Verde*, Praia, I.C.L.D.
- VENÂNCIO, José Carlos (1992): *Literatura e Poder na África Lusófona*, Lisboa, ICALP.

**BIBLIOGRAFÍA SOBRE TEATRO, ANTROPOLOGÍA Y TRADUCCIÓN TEATRAL<sup>412</sup>:**

- AALTONEN, Sirkku (2000): *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters.
- ÁLVAREZ de Miranda, A. (1963): *La Metáfora y el Mito*, Madrid, Taurus.
- BARATA, J. Oliveira (1991): *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta.
- BARBA, Eugenio (1991): *The Secret Art of the Performer*, London, Routledge.
- BARTHES, Roland (1977): *Elementos de Semiología*, Lisboa, Edições 70.
- BASSNETT, Susan (1991): *Translations studies*, London, Routledge Editions, trad. VIDAL, Maria Carmen Africa (1996): *Traducción, Manipulación, Deconstrucción*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España.
- BASSNETT, Susan y LEFEVERE, André (1993): *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, London y Nueva York, Routledge.
- SANTOYO, Julio Cesar (1989): "Traducciones y adaptaciones teatrales. Traducir a los Clásicos", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, pp. 95-112.
- BASTIDE, R. (1958): *Le cambomblé de Bahia*, Paris, Mouton.
- BRILHANTE, Maria João (org.); CARVALHO, Manuela (org.), (2007): *Teatro e Tradução – palcos de encontro*, Porto, Campo das Letras.
- BROOK, Peter (1997): *La Puerta Abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba Editorial.
- (1973): *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península.
- CARBONELL i Cortés (1997): *Traducir al Otro: Traducción, Exotismo, Poscolonialismo*. Toledo: ediciones de la Universidad de Catilla- La Mancha.
- CLIFFORD, James (1997): *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA, Harvard U. Press.
- CURY, João (2003): *O Teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*, São Paulo, Annablume.
- DAWSON, S. W. (1970): *Drama & the Dramatics*, New York, Methuen & Co.
- DELDIME, R. (1990): *Le Quatrième Mur: Regardas Sociologique sur la Relation Théâtrale*, Bruxelles, Promotion Théâtre.
- DENNIS, Kennedy (1993): *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*, New York, Cambridge University Press.
- DOMÉNECH, Ricardo (2008): *García Lorca y la Tragedia Española*, Madrid, Fundamentos.

---

<sup>412</sup> Nos hemos ceñido a dos buenas ediciones críticas de Lorca y a la obra de Álvarez de Miranda ya que el objeto de estudio no es el teatro lorquiano sino las adaptaciones en Cabo Verde.

- DUVIGNAUD, Jean (1969): *Sociología del arte*. Barcelona, Editorial Península.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979): "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 1, pp. 287-310.
- FEAL, Carlos (1986): "Eurípides y Lorca: Observaciones sobre el cuadro final de Yerma" en *Actas del XII congreso de la AIH*, I, Madrid, Istmo, Pp. 511-518.
- GEERTZ, Clifford (2000): *Local knowledge: further essays in interpretive anthropology*, Nueva York, Basic Books New York.
- GENTZLER, Edwin (1993): *Contemporary Translation Theories*, London, Routledge.
- GÉRARD, Gilles y OUELLET, Réal (1980): *O Universo do Teatro*, Coimbra, Livraria Almedina.
- GILBERT, Helen y LO, Jacqueline (2009): *Performance and Cosmopolitics: Cross-Cultural Transactions in Australasia*, Hampshire and New York, Palgrave Macmillan.
- GILBERT, Helen y TOMPKINS, Joanne (1996): *Post-colonial Drama: Theory, practice, politics*, London and New York, Routledge.
- GREGOR, Keith y PUJANTE, Ángel Luis (1996): *Teatro Clásico en Traducción: Texto, Representación, Recepción*, Murcia, Universidad de Murcia.
- GRÜNER, Eduardo (2002): *El fin de las pequeñas historias. De Los Estudios Culturales al retorno (Imposible) de lo Trágico*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- HABERMAS, Jurgen (1987): *Teoría de la acción comunicativa*, Barcelona, Taurus.
- HASTRUP, Kirsten (1995): *A passage to anthropology: between experience and theory*, London, Routledge.
- HÉBERT, Chantal y PERELLI-CONTOS, Irène (1997): *Théâtre - Multidisciplinarité et Multiculturalisme*, Québec, Nuit Blanche Éditeurs.
- HORMIGÓN, J.A. (2002) : *Trabajo dramático y puesta en escena*, vol. I-II, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- INGARDEN, Roman (1971): "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique – Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 8, p. 32.
- JUNG, C.G. (2003): *Os Arquetipos e o inconsciente colectivo*, Petrópolis, Vozes.
- KOWZAN, Tadeusz (1992): *La sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan.
- LACAN, J. (1991): *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- LIONNET, Françoise y SHU-MEI, Shih (2005): *Minor Transnationalism*, Durham, NC: Duke University Press.
- LLÁCER Llorca, E. (2004): *Sobre la traducción. Ideas Tradicionales y Teorías Contemporáneas*, València: Universitat de València.
- LORCA, F. G. (2010a): *La casa de Bernarda Alba*, ed. M. Francisca Vilches de Frutos, Madrid, Cátedra.

- (2010b): *Bodas de Sangre*, ed. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra.
- (1954): *Obras completas*, Madrid, Aguillar.
- MANNONI, Octave (1969): *La Otra Escena. Claves de los imaginario*, Buenos Aires, Amorrortu.
- MARFUL, Inés (1991): *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Kassel, Reichenberg.
- MARINIS, Marco de (1986): “Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador”, *Gestos*, 1, p. 23.
- MARRANCA, Bonnie/ DASGUPTA, Gautam (1991): *Interculturalism and Performance*, New York, PAUJ.
- MARTIN, M., BALLESTES, R., FLORÉZ, F. (1994): *El comentario de textos narrativos e teatrales*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- MATA, Rodolfo (2000): *De la Razón Antropofágica y Otros Ensayos de Haroldo de campos*, México, Siglo XXI editores.
- MCALOON, John (1984): *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, Philidelphie, Institute for the Study of Human Issues.
- MÉTRAUX, A. (1958): *Le Vaudou Haitien*, Paris, Gallimard.
- NEVES, António Loja (1998): “O teatro, as Luzes e as Sombras”, *Revista Camões*, 1, p. 60.
- NEVES, Rosa Clara (1995): “Tchiloli de São Tomé – propostas de abordagem”, *Setepalcos*, 0, p. 46.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2003): *Teatralidades*, Coimbra, Angelus Novus Editora.
- PAVIS, Patrice (1992): *Theatre at the Crossroads of Culture*, Londos and New York, Routledge.
- (1996): *Análise dos Espectáculos*, São Paulo, Perspectiva.
- (1996): *The Intercultural Performance Reader*, London, Routledge.
- (1998): *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- PEDRO, António (2001): *Escritos sobre Teatro*, Porto, edição do Teatro Nacional São João e edições Cotovia.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1998): *Para un Modelo de Análisis de la Traducción Teatral*, Buenos Aires, editorial Galerna.
- PITT-RIVERS, Julian (1971): *The People of the Sierra*, Chicago, University of Chicago press.
- PORTO, Carlos (1987): *FITEI – Pátria do Teatro de Expressão Ibérica*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.
- RUIZ RAMÓN (1975): *Historia del Teatro Español del Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1992): *Introdução à Análise do Teatro*, Porto, Edições Asa.
- SANSERDON, John (2002): *Traducir el Teatro de Shakespeare: Figuras Retóricas Iteractivas en Ricardo III*, València, Universitat de València.

- SANDOVAL-SÁNCHEZ, Alberto y SAPORTA, Nancy (2001): "Stages of Life: Transcultural Performance and Identity", *US Latina Theatre*, 17, p. 154.
- SANTAGADA, Miguel Ángel (2004): *La Recepción Teatral entre la Experiencia Estética y la Acción Ritual*, tesis doctoral presentada en la *Faculté des Lettres, Université Laval, Québec*.
- SCHECHNER, Richard (1985): *Between Theater and Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- (1990): *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1993): *The Future of Ritual. Writings on culture and performance*, London and New York, Routledge.
- SERÔDIO, Maria Helena (1989): *Leituras do texto dramático*, Lisboa, Livros Horizonte.
- SOYINKA, Wole (1976): *Myth, Literature and the Africa World*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SZONDI, Peter (2001): *Teoria do drama Moderno (1880-1950)*, São Paulo, Cosac & Naify Edições.
- TORDERA, A. (1979): "Teoría y técnicas del análisis teatral" en VV.AA., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp. 157-199.
- (2011): "Dramaturgia de la 'crisis' histórica del teatro, de Jean Duvignaud", *Siglo XXI*, 39, pp. 34-38.
- TORO, Alfonso de, ANGEHRNA, Claudia y CEBALLOS, René (2004): *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual. Teoría y práctica del teatro*. Iberoamericana, Madrid, Iberoamericana.
- TURNER, V. (1987): *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publicaciones.
- TYLOR, D. (1991): "Transculturating Transculturation", *Performance Arts Journal*, 38, p. 91.
- (2003): *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, NC: Duke University Press.
- VAZ, Carlos (1999): *Para um conhecimento do Teatro Africano*, Alpiarça, Edições Ulmeiro.
- VINAVER, Michel (1993): *Écritures Dramatiques*, Arles, Actes Sud.
- WALCOTT, Derek (2002): *Estudios de Teatro Actual en Lengua Inglesa*, Madrid, Herga y Fierro editores.
- WATSON, Ian (2000): *Hacia una Tercer Teatro: Eugenio Barba y el Odin Teatret*, Ciudad Real, Ñaque Editora.
- YONG Lin Lan (2005): "Shakespeare and the Fiction don the Intercultural" en HODGDON, Barbara *A Companion to Shakespeare and Performance*, Malden, Blackwell.
- YONG L. L. y KENNEDY, D. (2009): *Shakespeare in Asia*, Cambridge, Cambridge University Press.

ZATLIN, Phyllis (2005): *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*, Clevedon, Multilingual Matters.

#### BIBLIOGRAFÍA SOBRE TEATRO EN CABO VERDE:

- AAVV (2002): "Resoluções finais da mesa redonda sobre o Teatro em Cabo Verde", *Mindelact – Teatro em Revista*, 11, pp. 53-57 .
- ALMEIDA, Germano (1998): "O mundo do teatro em Cabo Verde (a propósito da estreia do espectáculo Romeu e Julieta em Cabo Verde)", *Mindelact – Teatro em Revista*, 2, pp. 9-13.
- ÁLVAREZ, José Carlos (2006): "Rumo a África: Contribuição para o estudo da presença das companhias de teatro e actores em África (1900-1974)", *Revista Camões*, 19, pp. 63-80.
- ARAÚJO, Rui (2002): "Teatro de Intervenção", *Mindelact – Teatro em Revista*, 10, pp. 38-40.
- BAPTISTA, Augusto (2009): "Gente de Palco", *Setepalcos – Teatro em Cabo Verde*, 6, pp. 38-42.
- (2009): "Inventariação dos espaços cénicos de Cabo Verde", *Setepalcos – Teatro em Cabo Verde*, 6, pp. 58-97.
- (2009): "Inventariação dos grupos teatrais de Cabo Verde" *Setepalcos – Teatro em Cabo Verde*, 6, pp. 44-56.
- (2009): "João Branco - O director de Pé Descalço", *Setepalcos – Teatro em Cabo Verde*, 6, pp. 8-18.
- BARBOSA, Micaela Ribeiro (2005): "A poética Crioula. À procura duma especificidade do texto dramático cabo-verdiano", *Mindelact – Teatro em Revista*, 14/15, pp. 29-30.
- (2009): *A Identidade Caboverdiana na Dramaturgia. Tradição africana e cânone ocidental no Korda Kaoberdi e Grupo de Teatro do CCP do Mindelo*. Tesis de Mestrado. Universidade do Porto.
- (2010): "Dramaturgia cabo-verdiana. A Crioulização como adaptação de textos dramáticos universais ao contexto do archipiélago", *Sinais*, 13, p. 73.
- BANDEIRA, José Gomes (06-05-1999): "A propósito de Romeu e Julieta", *Jornal de Noticias*, 6 de Maio, Lisboa.
- BRANCO, João:" Entrevista ao Expresso das Ilhas" en [www.expressodasilhas.cv](http://www.expressodasilhas.cv) (5-6-2003); Consultada el 6 de septiembre de 2011.
- "Entrevista à Lusa" en [www.lusa.pt](http://www.lusa.pt) (24-9-2003); Consultada el 6 de septiembre de 2011.
- "Crioulizamos as obras para torná-las mais nossas", [www.expressodasilhas.cv](http://www.expressodasilhas.cv) (9-3-2005); Consultada el 6 de septiembre de 2011.
- (1997): "A Casa de nha Bernarda", *Mindelact – Teatro em Revista*, 1, pp. 40-41.

- (1998): “A confirmação de um percurso – De corpo e alma ou o Diabo os leve a ambos”, *Mindelact – Teatro em Revista*, 2, p. 7-9.
  - (1998): “Tendências do Teatro em Cabo Verde”, *Mindelact – Teatro em Revista*, 2, pp. 27-35.
  - (1998): “O cine teatro Eden-Park, a sala de espectáculo mais emblemática de Cabo Verde”, *Mindelact – Teatro em Revista*, 2, pp. 21-23.
  - (1999): “O dia em que encontrei Mr. Brook”, *Mindelact – Teatro em Revista*, 5, pp. 43-46.
  - (2000): “Nação-Teatro – a afirmação de Cabo Verde nos palcos do mundo ou O porquê de um futuro risonho para as artes cénicas cabo-verdianas”, *Mindelact – Teatro em Revista*, 6, pp. 60-68.
  - (2000): “As Crenças e o Homem Cabo-verdiano”, *Mindelact – Teatro em Revista*, 6, pp. 24-29.
  - (2001): “Os livros de Germano Almeida e o Teatro”, *Mindelact – Teatro em Revista*, 9, pp. 57-62.
  - (2001): “Participações de grupos de teatro cabo-verdianos”, *Mindelact – Teatro em Revista*, 7/8, pp. 55-64.
  - (2002). “À espera da chuva”, *Mindelact – Teatro em Revista*, 10, pp. 11-13.
  - (2003): *Dez anos de teatro*, Mindelo, Centro Cultural Português.
  - (2004): *Nação Teatro – História do Teatro em Cabo Verde*. Mindelo, Instituto de Biblioteca Nacional e do Livro.
  - (2005): “O teatro em Cabo Verde – os novos rumos”, *Da Fala*, 1, p. 24.
  - (08-06-2011): “Teatro em Estado Puro. Ñaque, Piolhos e Actores de Sinisterra”, *A Nação*, 196, p. 2.
  - (2012): *Bodas de Sangue. Um exemplo prático de crioulização cénica*. Tesis final de Máster en Teatro – Especialización en dirección, Amadora, Escuela Superior de Teatro y Cine de Lisboa.
- BRITO,, J. Paulo (2005): “O que é o Teatro Cabo-verdiano?”, *Mindelact – Teatro em Revista*, 14/15, pp.23-25.
- CARDOSO, Domingos (2006): "Por tudo e Por Nada", *Artiletra*, 78, p. 7.
- CORDEIRO, Ana (2002): “Auto da Holanda”, *Mindelact – Teatro em Revista*, 10, pp. 27-30.
- CORREIA E SILVA, António (2000): “Nação-Teatro – História do Teatro em Cabo Verde”, *Mindelact – Teatro em Revista*, 14/15, p. 4-13.
- CRUZ, Francisco (2000) "Auto da Holanda – sobre a peça", *Mindelact – Teatro em Revista*, 10, pp. 27-30.
- DIDIAL, G. T. (1998): “Conjunto de críticas sobre as peças do Mindelact 98”, *Artiletra*, 28, p. 16.
- (1998): “Mindelact 98 – Um balanço crítico”, *Artiletra*, 28, p. 12.
- ELÍSIO, Filinto, (2003): “Rai di Tabanka - Para Valentinous Rodrigues”, *Artiletra*, 55, p. 22.

- ESTEVIÃO, Manuel, (2000): "Agravos de um artista – sobre a adaptação dramática", *Mindelact – Teatro em Revista*, 6, pp.15-21.
- FERREIRA, Eunice (2005): "Ser ou não ser crioulo no palco", *Mindelact – Teatro em Revista*, 14/15, pp. 31-39.
- FIGUEIREDO, Jaime (2002): "Terra de Sodade", *Mindelact – Teatro em Revista*, 11, pp. 48-53.
- FORTES, Júlio (2003): "Motchinha", *Mindelact – Teatro em Revista – Especial Dramaturgia*, 12 /13, pp. 28-39.
- FRAGOSO, Francisco (08-04-1978): "Do Teatro em Cabo Verde – Uma Arte Genuinamente Popular", *Voz di Povo*.
- (1979/80): "Sobre o 1.º Exercício Dramático do grupo Korda Kaoberdi", *Caderno Korda Kaoberdi*, 1.
- y BRANCO, João, (2000): "Uma conversa sobre teatro cabo-verdiano – diálogo entre gerações", *Mindelact – Teatro em Revista*, 6, pp. 45-56.
- (2000): "Da formação e composição do grupo cénico Korda Kaoberdi», *Mindelact – Teatro em Revista*, 6, pp. 56-60.
- (2000): "Francisco Fragoso no Mindelo – Diário de um visita", *Mindelact – Teatro em Revista*, 6, pp. 33-45.
- (2003): "Homenagear Tchim Tabari", *Artiletra*, 55, p. 20.
- (2005): "Do teatro para o desenvolvimento", *Mindelact – Teatro em Revista*, 14/15, pp. 20-23.
- FREIRE, Narciso (2000): "Quando conhecemos a chama viva, não queremos voltar ao escuro", *Mindelact – Teatro em Revista*, 7/8, pp. 12.13.
- GONÇALVES, António Aurélio (2000): *As virgens loucas*, adaptación teatral de Cândido Ferreira. Coimbra:Cena Lusófona.
- GONÇALVES, Carlos Filipe (2006): *KAB VERD BAND*, Praia, Insituto do arquivo Histórico Nacional.
- HOPFFER ALMADA, José Luís (1997): "O Teatro em Cabo Verde", *Kultura*, 1,p. 43.
- (1997): "A organização da Tabanka", *Kultura*, 1, p. 85.
- (2001): "O Teatro em Cabo Verde. Breve Historial", *Kultura*, nº especial.
- KONDÉ, Kwame (1979/80): "*Storia dum pobu* – 2.º exercício dramático do grupo cénico Korda Kaoberdi", *Caderno Korda Kaoberdi*, 1.
- (1979/80): "3.º Exercício do grupo cénico Korda Kaoberdi", *Caderno Korda Kaoberdi*, 1.
- (07-10-1978): "Apontamento acerca de Iniciação Teatral", *Voz di Povo*, 163.
- (1980): "Dos dois últimos exercícios (o 7.º e o 8.º) do grupo cénico Korda Kaoberdi", *Caderno Korda Kaoberdi*, 2.
- (08-04-1978): "Uma arte genuinamente popular", *Voz di Povo*.

- (1979/80): "Morte-Vida-Poeta", *Caderno Korda Kaoberdi*, 1.
- (1979/80): "Rai di Tabanka – Kantigas Tabanka batuko pa treatru'l", *Caderno Korda Kaoberdi*, 1.
- (2003): "Da formação e composição do grupo cénico Korda Kaoberdi", *Artiletra*, 55, p. 13.
- (2003): "Do teatro em Cabo Verde – Digressão histórica", *Artiletra*, 55, pp. 15-16.
- (2003): "Do teatro em Cabo Verde. Um pequeno Apontamento, à guisa de introdução ao tema", *Artiletra*, 55, p. 14.
- (2003): "Kantigas Tabanka-Batuko pa Teatru'l", *Artiletra*, 55, p. 18.
- LIMA DUARTE, Herlandson (2008): "Para o Teatro ser-a Sinceridade", *Artiletra*, 95, p. 7.
- LIMA, Mesquitela (2004): *Vai-te treinando desde já - peça de teatro de João Cleofas Martins (Nhô Djunga)*, Lisboa: Nova Vega.
- LOBO, Isabel (1996): "Introdução", *Eugénio Tavares – Poesia/Contos/Teatro*, 1, p. 6.
- LOPES, Baltazar (1987): *A caderneta, Os trabalhos e Os dias*, Linda-a-Velha, ALAC – África, Literatura, Arte e Cultura.
- LOPES, Leão (1998): "Teatro, festivais e outras coisas mais", *Mindelact – Teatro em Revista*, 3, pp. 34-36.
- MACEDO, Donaldo Pereira (1979): *Descarado*, Bóston, Atlantis Publishers.
- MARTINS, Jorge (2003): "Canjana", *Mindelact – Teatro em Revista – Especial Dramaturgia*, 12/13, p. 62.
- MATOS, Mário S (15-04-1996): "Teatro de Mindelo" en *A Semana*, 252, p. 19.
- (1997): "História do Teatro em Cabo Verde", *Mindelact-Teatro em Revista*, 1, pp. 21-23.
- (1998): "Romeu e Julieta. Depoimentos sobre o Espectáculo", *Mindelact-Teatro em Revista*, 2, p. 10-20.
- MCMAHON, Christina (2002): "Variant Forms of the V-Effect and Social Gestus: The Melding of Empathy and Alienation in Two 'Brecht-like' South African Interregnum Plays", *Theatron*, 1.1, pp. 40-51.
- (2005): "Globalizing Allegory: Augusto Boal's A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa in Brazil and Cape Verde", *Latin American Theatre Review*, 39, pp. 71-93.
- (2005): "Teatro em Circulação.", *Mindelact-Teatro em Revista*, 14/15, pp. 26-29.
- (2006): "Performance Review, *O Intruso*. Burbur Theatre Group, Porto", *Artiletra*, 83: 65.
- (2007): "Embodying Diaspora: Ambivalence and Utopia in Contemporary Cape Verdean Theatre", *Theatre History Studies*, 27, pp. 110-138.
- (2007): "Theatre" (co-autoría con João Branco), *Historical Dictionary of the Republic of Cape Verde*, eds. Richard Lobban y Paul Saucier, Lanham, Scarecrow Press, pp. 224-25.

- (2008): "Mimesis and the Historical Imagination: (Re) Staging History in Cape Verde, West Africa", *Theatre Research International*. 33, pp. 20-39.
  - (2009): "From Adaptation to Transformation: Shakespeare Creolized on Cape Verde's Festival Stage", *Theatre Survey*, 50, pp. 35-66.
  - (2010): "Reclaiming 'Roots' for Cape Verde: Performing Tabanka Festivals and Re-Forming Diaspora", *African Studies Association (ASA)*, 32, p.123.
- MONTEIRO, Félix (1948): "Tabanka: Evolução Semântica", *Claridade*, 6, pp. 16-32.
- MOREIRA, Hulda (1999): "Homenagem a Joana Évora", *Mindelact – Teatro em Revista*, 5, pp.5 7-58.
- NOBO, Ano (2003): "Santo Pimpim Preto", *Mindelact – Teatro em Revista – Especial Dramaturgia*, 12 /13, pp. 54-60.
- (1988): "O Julgamento de Totó Montero" , *Revista Fragmentos*, 5, p. 31.
  - (1991/93): "Fiticéra de língua", *Revista Fragmentos*, 11/15, p. 22.
  - (2003): "Um Egoísta", *Mindelact – Teatro em Revista – Especial Dramaturgia*, 12/13, pp. 48-54
- PERERIRA, Filipe (1998): "Música e Teatro", *Mindelact – Teatro em Revista*, 3, pp. 38-40.
- PERERIRA, Filipe (1999): "Tabanka Tradiçon", *Mindelact – Teatro em Revista*, 5, pp. 14-18.
- PEREIRA,Valdemar (2010): *O Teatro é uma Paixão. A Vida é uma Emoção*, Mindelo, A Triunfadora.
- PORTO, Carlos (1996): "Teatro de Expressão Portuguesa em Vista (1974/1994)", *Setepalcos*, 1, p. 66.
- REIS, Carlos (2003): "Tchim Tabari, a alma do Korda Kaoberdi", *Artiletra*, 55, p. 12.
- RODRIGUES, Moacyr (2004): "Textos Dramáticos", *Mindelact – Teatro em Revista*, 12/13. p.4.
- ROMANO, Luis, (1979): "A arrancada do teatro caboverdeano", *Terra Nova*, 56-57, p.2.
- (2003): "Korda Kaoberdi na Apoteose da Tabanka – Teatro", *Artiletra*, 55, p. 18.
- SEMEDO, José Maria, TURANO, Maria R. (1997): *Cabo Verde: o Ciclo Ritual das Festividades da Tabanka*, Praia, Spleen Edições.
- SEMEDO, Jose Maria (1997): "Manifestações Festivas da Tabanka", *Kultura*, 1, p. 82.
- SILVA, Espírito Santo da (2003): "Inconformismo", *Mindelact – Teatro em Revista – Especial Dramaturgia*, 12 /13, p. 17-26.
- Correspondencia personal con el autor 2008-2010.
  - (2006): *Um estranho á minha mesa, Retalhos da Vida, Visões Apocalípticas*. Mindelo, Asociación Artística y Cultural Mindelact.
  - Entrevista al periódico *A Semana* por Teresa Sofia Fortes in [www.asemana.cv](http://www.asemana.cv). (01-04-2006); Consultada el 3 de enero de 2008.

- SILVA, Romilda (2005): "Para um Conhecimento Sociológico do Público Teatral do Mindelo", *Mindelact – Teatro em Revista*, 14/15, pp. 39-44.
- SOARES, Fonseca (2001): "Mulheres no Teatro", *Mindelact – Teatro em Revista*, 7/8, pp. 28-36.
- SOUSA, J. Pereira (15-11-1981): "Cabo Verde à procura de identidade cultural", *Jornal de Noticias*, Lisboa.
- SOUSA, Mário Lúcio (04-08-1984): "Bertolt Brecht em Cabo Verde- Cu spingarda di tia Carrar", *Voz di Povo*, 397, p. 63.
- (2001): "Adão e as Sete Pretas de Fuligem", *Mindelact – Teatro em Revista*, 9, pp. 13-18.
- (2002): "Sinopse de uma história Ab-Surda", *Mindelact – Teatro em Revista*, 11, pp. 24-28.
- (2003): "Sozinha num Palco?", *Mindelact – Teatro em Revista*, 12/13, pp. 5-16.
- (2008): *Adão e as Sete Pretas de Fuligem, Salon, 24 Horas na Vida de um Morto, Sozinha no Palco y Diálogos com Satanás*. Mindelo, Centro Cultural Português do Mindelo.
- STROUX, Stephan (1999): "Recordação de Cabo Verde", *Mindelact – Teatro em Revista*, 4, pp. 18-20.
- TAVARES, Armindo M. (2008): *As Aventuras de Nhu Lobo*, Amadora, edición del autor.
- (2009): *As Aventuras de Nhu Lobo - volume II*, Amadora, edición del autor.
- (2010): *Trilojiâ: Perdon, Imilia; Fonseka Nha Suzana; Manduku Bibo*. Amadora, edición del autor.
- (2010). *Trilojiâ II: Duku Dja Ben, Pedrinho de Nha Joana; Katxor Ku Makakuo*, Amadora, edición del autor.
- TAVARES, Eugénio (1996): "A Peçonha", *Poesia/Contos/Teatro*, Praia, Instituto Caboverdeano do Livro.
- TOLENTINO, Abílio (30-03-2000): "O rosto de Korda Kaoberdi", *Horizonte*, 6.
- VEIGA, Manuel (2009): "Desafios do Desenvolvimento do Teatro em Cabo Verde", *Setepalcos*, 6, pp. 6-7.
- VELOSA, A. Manuel (2002): "Introdução à obra *Terra de Sôdade*, de Jaime Figueiredo", *Mindelact – Teatro em Revista*, 11, pp. 48-53.
- VELHINHO, Vadinho (2003): "Francisco Fragoso e Catchás - Raízes e Influências", *Artiletra*, 55, p. 11.
- VIEIRA, Arménio (2003): "Apocalipse Now", *Mindelact – Teatro em Revista – Especial Dramaturgia*, 12/13, pp. 40-47.



# WEBGRAFÍA



[https://portoncv.gov.cv/portal/page?\\_pageid=118,188596&\\_dad=portal&\\_schema=PORTAL&\\_p\\_dominio=28&\\_p\\_menu=12&\\_p\\_item=293](https://portoncv.gov.cv/portal/page?_pageid=118,188596&_dad=portal&_schema=PORTAL&_p_dominio=28&_p_menu=12&_p_item=293)

[http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id\\_cod=12329](http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=12329)

<http://gtccpm.blogspot.com>

<http://daivarela.blogspot.com.es/2011/09/bodas-de-sangue-enche-os-sentidos-no.html>

[http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id\\_cod=12314](http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=12314)

[http://www.rtc.cv/index.php?paginas=47&id\\_cod=12810&nome\\_programa=Mindelact&data=2011-10-08&codigo=](http://www.rtc.cv/index.php?paginas=47&id_cod=12810&nome_programa=Mindelact&data=2011-10-08&codigo=)

[www.cabonet.cv](http://www.cabonet.cv)

<http://kusasditera.blogs.sapo.cv/>

<http://terrasabi.blogs.sapo.cv/>

[www.portaldecabo Verde.com](http://www.portaldecabo Verde.com)

[www.buala.org](http://www.buala.org)

[www.mindelact.com](http://www.mindelact.com)

[www.tempalavra.com/culturacabo Verdeana](http://www.tempalavra.com/culturacabo Verdeana)

[www.unb.br/il/liv/public/frusoni.htm](http://www.unb.br/il/liv/public/frusoni.htm)

[www.paralelo14.com/bin](http://www.paralelo14.com/bin)

[www.lantuna.blogspot.com](http://www.lantuna.blogspot.com)

[www.lusa.pt](http://www.lusa.pt)

[www.anpocs.org](http://www.anpocs.org)

[www.ic.cv/wrd/poeticaemigracao-literatura.doc](http://www.ic.cv/wrd/poeticaemigracao-literatura.doc)

[www.anpocs.org.br](http://www.anpocs.org.br)

<http://www.caboindex.com/culinaria-de-cabo-verde/>



## **DVD**

**Fragmentos de los espectáculos  
analizados:**



## **ANEXO 1**

*(Relación de los grupos de teatro más importantes del archipiélago)*

ISLA: SANTO ANTAO	WEB: <a href="http://www.jemarcha.cv/index.htm">www.jemarcha.cv/index.htm</a>
NOMBRE: JUVENTUDE EM MARCHA	
<p>DESCRIPCIÓN: El grupo de Teatro Juventude em Marcha fue fundado el 25 de marzo de 1984 en Porto Novo, en Santo Antao. El primer éxito masivo de la compañía fue en 1986 en San Vicente con la obra O Nhês Gente. Tras 25 años de actividad teatral en Cabo Verde y sobre todo en las comunidades caboverdianas en Europa, el grupo cuenta con más de 370 espectáculos. Su teatro, casi siempre en forma de comedia, aborda temas cotidianos de los naturales de Santo Antao y de su relación con la historia y el resto de geografía del país.</p> <p>Su director y mentor es el dramaturgo Jorge Martins quien además participa activamente en el grupo como actor.</p> <p>Ha participado en varias ediciones del Festival Internacional de Teatro de Expressao Ibérica de Oporto, en numerosas giras por Europa, EEUU y Canadá.</p>	
<p>ESPECTÁCULOS: <i>Problemas d'Família</i>, de 1985; <i>O Rabo da Bruxa</i>, de 1988; <i>Canjana</i>, de 1993; <i>Rebento Não é Novidade</i>, de 1994; <i>Sofrimento e Amargura</i>; <i>Quotidiano</i>; <i>Horrores de uma Madrasta</i>; <i>Meandros de Vida</i>, de 1995; <i>O Preço de um Contrabando</i>, de 1996; <i>Destino Cruel</i>, de 1997; <i>Órfãos de um Penedo</i>, de 1999; <i>A Deus o que É de Deus e ao Diabo o que É do Diabo</i>, de 2000; <i>Preto no Branco</i>; <i>A Herança</i>, de 2002; <i>Jazidas de Boca de Pistola</i>, de 2007 y <i>Chuva Braba</i>, de 2009.</p>	

ISLA: SAO VICENTE	<p>WEB:</p> <p><a href="http://jgbprivate.wix.com/gtccpm?ref=nf#!hist%C3%B3ria">http://jgbprivate.wix.com/gtccpm?ref=nf#!hist%C3%B3ria</a></p> <p><a href="http://gtccpm.blogspot.com">http://gtccpm.blogspot.com</a></p> <p><a href="http://jgbprivate.wix.com/gtccpm?ref=nf#!hist%C3%B3ria">http://jgbprivate.wix.com/gtccpm?ref=nf#!hist%C3%B3ria</a></p> <p><a href="http://curriculumvitaejb.blogspot.com">http://curriculumvitaejb.blogspot.com</a></p>
NOMBRE: Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo (GTCCPM).	
<p>DESCRIPCIÓN: El <i>Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo</i> nació en 1993 con la llegada del portugués Joao Branco a Mindelo, Sao Vicente.</p> <p>El GTCCP es hoy en día la compañía caboverdiana más reconocida en Cabo Verde, en África continental, en Portugal y en Brasil. Podríamos decir que bajo la dirección de Joao Branco, el grupo ha conseguido revolucionar el panorama teatral del país otorgándole prestigio internacional reconocido por todos los países de la CPLP. En este apartado vamos a referir al trabajo realizado por el GTCCP dejando al margen los presupuestos teóricos propiamente dramaturgíco de Joao Branco ya que serán objeto de análisis en otros capítulos del presente trabajo. La compañía empezó siendo un Curso de Iniciación Teatral y sin perder de vista esa vertiente de formación, continuó paralelamente a montar espectáculos teatrales. Los cursos realizados cada año tienen una duración de diez meses, cursos por los que ya pasaron cerca de 900 personas entre 13 y 68 años. El programa del curso reúne varias categorías que priman en la formación del grupo, como clases de interpretación, de expresión corporal, expresión vocal, escenografía, respiración, puesta en escena, iluminación, vestuario, historia del teatro, etc. Un abanico de posibilidades formativas muchas veces impartidas por invitados extranjeros que permanecen en Mindelo durante el curso. Los participantes tienen la obligación de montar un espectáculo colectivo y ejercicios escénicos en grupos de 2 ó 3 personas. De aquí salen agentes teatrales que muchas veces siguen su formación en Portugal o en Brasil, lo que provoca una constante renovación de personal dentro del grupo y que, sin duda, ayudar a consolidar</p>	

una nueva generación de teatro caboverdiano. En el proceso de consolidación del grupo han participado directores que con su experiencia profesional han acabado por influenciar la filosofía de creación de la compañía. Nombres consagrados como el italiano Lamberto Carrozzi que dirigió *As Lágrimas de Lafcádio* en 1995; el “padre” del teatro moderno angolano, José Mena Abrantes en *Os Velhos Não Devem Namorar* en 1996; los portugueses Cândido Ferreira en *As Virgens Loucas* de 1996 y Miguel Seabra en *Cloun Creolus Dei* de 1999; etc.

Diez años más tarde de la creación del grupo ya había realizado 33 espectáculos, 22 de los cuales dirigidos por Joao Branco, 4 por directores invitados y dos fueron montajes colectivos. Resultado no sólo de la madurez y profesionalismo artístico del grupo, sino también de la sólida base de formación promovida por el Instituto Camoes y Centro Cultural Portugués en Mindelo.

ESPECTÁCULOS: *O Fantasma de San Filipe* de Óscar Wilde, en 1996; *As Virgens Loucas* de António Aurélio Gonçalves, en 1997; *O Último Dia de um Condenado* de Victo Hugo, en 1997; *A Casa de Nha Bernarda* de Lorca, en 1997 y 2007; *Romeu e Julieta* de Shakespeare, en 1998; *Mancarra* de Francisco Cruz, en 1998; *Os Dois Irmãos* de Germano de Almeida, en 1999; *Agravos de um Artista*, en 2000; *Médico à Força* de Moliere, en 2000; *Conde de Abranhos* de Eça de Queiros, en 2001; *Auto d’Holanda* de Francisco Cruz a partir de Gil Vicente, en 2001; *Salon* de Mário Lúcio Sousa, en 2002; *Sapateira Pordigiosa* de Lorca, en 2003; *Rei Lear* de Shakespeare, en 2003; *Três Irmãs* de Tchekhov, en 2004; *Mar Alto* a partir de Eugénio Tavares, en 2005; *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, en 2005; *O Doido e a Morte* de Raul Brandão, en 2006; *Mulheres da Lajinha* de Germano de Almedia, en 2007; *A Caderneta* de Balptasar Lopes, en 2007; *A Última Ceia* de Rui Zink, en 2008; *Máscaras* de Menotti del Pichia (coproducción con la compañía de danza Raiz di Polon) en 2008; *No Inferno* de Arménio Vieira, en 2009; *Os Amantes* a partir de Quartet de Heiner Muller, en 2010; *Ñaque, Piolhos e Atores* de Sánchez Sinisterra, en 2011 y *Bodas de Sangue*, en 2011.

ISLA: SAO VICENTE	WEB: <a href="http://teatrakacia.blogspot.com">http://teatrakacia.blogspot.com</a>
NOMBRE: Teatrakácia	
DESCRIPCIÓN: Fundado en 2002 por participantes del VII Curso de Iniciación Teatral do Centro Cultural Portugués do Mindelo, cuenta con 20 actores y con Carlos Silva como director.	
ESPECTÁCULOS <i>Sete Pecados Capitais</i> , en 2002; <i>Xclumbumba</i> , de Américo Fortes, en 2002; <i>Banco de Urgência</i> , de Francisco Cruz, en 2003; <i>Rei Lear</i> de Shakespeare, una coproducción con el GTCCPM, en 2003; <i>A Bruixinha que era Boa</i> , en 2004; <i>Pluft o Fantasminha</i> , de Maria Clara Machado, en 2005; <i>Loucura de Amor</i> de Nelson Rodrigues, en 2007; <i>Cordão Umbilical</i> en 2008 y <i>Baratas no Palco</i> , en 2009.	

ISLA: SAO VICENTE	WEB: <a href="http://cteatrosolariscv.blogspot.com">http://cteatrosolariscv.blogspot.com</a>
NOMBRE: SOLARIS	
DESCRIPCIÓN: Fue fundada en 2004 con participantes del IX Curso de Iniciación Teatral del Centro Cultural Portugués do Mindelo. Se trata de un grupo de teatro preocupado por hacer un trabajo basado en la calidad artística y en la innovación creativa. Recibió el Premio Cultura en 2005. Desarrolla acciones de formación para jóvenes en S. Vicente y en Santo Antao. Cuenta con Herlandson Duarte como director y con una total de 10 actores.	
ESPECTÁCULOS: <i>Viajando sob um Ninho de Cucos</i> de H. Duarte, en 2004; <i>Julietas</i> , en 2005; <i>Sonho de uma Noite de Verão</i> de Shakespeare, en 2005; <i>Perdidos Procura-se</i> de H. Duarte, en 2006; <i>Putre....Phacto</i> de Ricardo Peixoto y Patrícia Esteves, en 2007 y <i>Martur</i> de H. Duarte, M. Veracruz y V. Monteiro, en 2007.	

ISLA: SAO VICENTE	WEB: <a href="http://blimnudo.blogspot.com">http://blimnudo.blogspot.com</a>
NOMBRE: TIM-Teatro Infantil do Mindelo	
DESCRIPCIÓN: El TIM-Teatro Infantil do Mindelo fue fundado en 2002 con el objetivo de suplir la ausencia de actividades teatrales dirigidas a niños. El grupo, sobre todo, ha apostado por el teatro de marionetas, recuperando cuentos tradicionales. Está formado por 8 actores procedentes de otras compañías mindelenses y Elisabete Gonçalves como directora.	
ESPECTÁCULOS: <i>Tartaruga-Onde K'Tati Tá?</i> ; <i>Nôs Santa Luxia</i> ; <i>Linha de Pesca</i> ; <i>Nôs Ága</i> ; <i>Greve dos Livros</i> ; <i>Mal D'Amor</i> ; <i>A Invsão do Lixo</i> , <i>O Pricipe Perfeito</i> y <i>Kel Menina Vaidosa</i> .  Teatro de marionetas: <i>A Velha e o Garrafão</i> ; <i>O Rapaz que Inventava Demais</i> ; <i>O que os Olhos não Vêem</i> ; <i>Minguim, o Pirata</i> ; <i>Kel Menina Vaidosa</i> ; <i>História de Blimnudo</i> ; <i>Ecoiris</i> en el Mindelact 2010 y <i>Katuska</i> y <i>Chatonilda</i> en el Mindelact 2011.	

ISLA: SAO VICENTE	WEB: <a href="http://sarronteatro.blogspot.com">http://sarronteatro.blogspot.com</a>
NOMBRE: Sarron.com Companhia de Teatro.	
DESCRIPCIÓN: Esta compañía se formó en 2005 teniendo como objetivos principales la innovación de formas teatrales y el intercambio con grupos y festivales extranjeros. Enmanuel Lopes (Neu Lopes) es el director.	
ESPECTÁCULOS: <i>Upgrade (bô) Democracia</i> de Alexandre Fonseca Soares, en 2006; <i>Un vez Soncente Era Sábe</i> de Neu Lopes, en 2006; <i>Nha Rosa de Monte Verde</i> de Manú Lopes y Asmélia Delagdo, en 2007; <i>Biografia de um Criol</i> de Neu Lopes, en 2008 y <i>Dez Segundos</i> , de Neu Lopes en 2009 y en el Mindelact de 2011	

ISLA: SAO VICENTE	
NOMBRE: Grupo Cultural da Aliança Francesa.	
DESCRIPCIÓN: Creado en septiembre de 2009, este grupo retoma el trabajo que entre 2001 y 2005 había realizado el desaparecido Grupo de Teatro da Alliance Française do Mindelo. Está formado por 10 actores y dos directores, Iolando Calazes (criollo) y Elmidou Lopes (francés).	
ESPECTÁCULOS: <i>O Vento das Ramas de Sassafrás</i> , en 2002 y <i>Utopía</i> , en 2005. Como Grupo Cultural da Aliança Francesa: <i>O Burguês Fidalgo</i> , en 2009.	

ISLA: SAO VICENTE	
NOMBRE: Craq'Otchod	
DESCRIPCIÓN Fue fundado en junio de 2008 dentro del proyecto GrinheCim y La Casa Delle Arti e Dei Mestieri, promovido por una red de asociaciones e instituciones italianas con la colaboración de la comunidad de Ribiera da Craquinha y el Centro de Protagonismo Juvenil de Craquinha. Está formado por 13 componentes dirigidos por dos mujeres: Veronica Bestetti y Martina Beria.	
ESPECTÁCULOS: <i>GinheCim</i> y <i>Almas</i> en 2008; <i>Por-menores</i> ; <i>BrOk</i> ; <i>Mim'delo_ estorias de uma Periferia á Solta</i> , en 2009 ; <i>Somá Cambá</i> y <i>A2</i> en el festival Mindelact de 2010.	

ISLA: SAL	
NOMBRE: Grupo de Teatro Dja d' Sal	
<p>DESCRIPCIÓN: El Grupo de Teatro Dja d' Sal fue fundado en 2006 como sucesor del Grupo de Teatro Estrelas do Sul que desde 2002 había representado: <i>D'pós Sabe Morrê Ka Nada</i>; <i>Escolinha de Malucos</i>; <i>Vist pa Itália</i>, en 2003 y <i>Ka d' Morte</i>, en 2004.</p> <p>Después de 2006, los espectáculos del grupo se centraron en las temáticas de la droga y el SIDA por ser las grandes preocupaciones del país y concretamente, de algunas islas. Participó en el Mindelact de 2008 y 2009. Victor Silva es el director que supervisa los espectáculos llevado a escena por 16 actores, dos de los cuales tienen 11 y 12 años. El grupo participó en 2007 en el Festival de Teatro de Albufeira, en Portugal.</p>	
ESPECTÁCULOS: <i>Direito de Viver</i> , en 2006; <i>Neptuno e Fanfarrão</i> , en 2007; <i>Ambdjer</i> , en 2008; <i>Corda Dja d' Sal</i> , en 2009 y <i>Água</i> en el Mindelact de 2011.	

ISLA: SANTIAGO	
NOMBRE: Skinada	
<p>DESCRIPCIÓN: El grupo Skinada fue formado en 2009. Algunos de sus componentes procedían de otros grupos como el caso de Cena Aberta o Ramonda donde llevaron a cabo los siguientes espectáculos: <i>27 Ponto Um</i>; <i>24 Horas na Vida de um Morto</i>, en 2006; <i>Quem é que Vai Ser Esta Noite</i>; <i>A Cidade é uma Beleza</i>, a partir de textos de C. Schofield, en 2007 y <i>Um Homem, uma Mulher e um Frigorífico</i>, de M.L. Sousa, en 2008.</p> <p>A partir de 2009, bajo la dirección de José Pedro Bettencourt, se representaron: <i>Escuta Aqui Seu Ladrão</i>, de Paulo Sacaldassy con la que participaron en el festival Mindelact de 2009; <i>Fulana</i>, <i>Sicrana e Beltrana</i> en el Mindelact de 2010 y <i>O Psicoanalista</i> en el Mindelact de 2011.</p>	

ISLA: SANTIAGO	
NOMBRE Grupo de Teatro Fladu Fla	
<p>DESCRIPCIÓN: Fundado en 2002, define como principal objetivo la construcción de la identidad cultural caboverdiana. Además de la actividad teatral, ha producido dos películas. El grupo está formado por un técnico de sonido, uno de iluminación, un director de producción (Adilson Bento), un diseñador (Evandro Ortet), 15 actores y Sabino Varela Baessa como director. Además cuenta con Francisco Fragoso como director general.</p>	
ESPECTÁCULOS: <i>Emigrason</i> , en 1999; <i>Jornada di un Badiu</i> , en 2000; <i>Ilusão</i> , en 2001; <i>Sida</i> , en 2003; <i>Nha Grogü</i> , en 2003; <i>Flagelo</i> , en 2004; <i>Profisia di Kriolo</i> , en 2005; <i>Dualidade Universal</i> , en 2006; <i>Sexta Feira 13</i> , en 2007 y <i>Tribunal de Sentimento</i> , en 2008.	

ISLA: SANTIAGO	
NOMBRE: Oficina de Teatro e Comunicação de Assomada - OTACA	
<p>DESCRIPCIÓN: Fundado en 1979 por José Maria Neves, Luis Piava Garção, Manuel Lopes, Narciso Freire y Octávio Andadre. El grupo se mantuvo activo hasta 1986 y sólo volvería retomar la actividad teatral en 2000, bajo la dirección de Narciso Freire. La compañía, formada por 50</p>	

actores, monta los espectáculos en base a un trabajo de investigación, compilación y entrevistas. Su piezas abordan sobre todo la temática rural como los conflictos entre los campesinos y los señores y el tema de la emigración a San Tomé e Príncipe y a EEUU. En 2000, 2001, 2004, 2006 y 2009 participó en el festival Mindelact.
ESPECTÁCULOS: <i>Revolta de Rubon Manel</i> , en 2000; <i>Casamento à Moda Antiga</i> , en 2001; <i>Tchom di Morgado</i> , en 2004; <i>Champino 2º</i> , en 2006; <i>Prisão do Tarrafal</i> , en 2007 y <i>Boka Noti</i> , en 2009.

ISLA: FOGO	
NOMBRE: Grupo de Teatro Canizade	
DESCRIPCIÓN: Fundado en 1990, ha sido siempre un referente teatral no sólo en Fogo con en todo el país. Sin embargo, en los últimos tiempos ha perdido vitalidad ya que algunos de sus principales componentes han emigrado fuera del país. Actualmente el director es Luís Pires.	
ESPECTÁCULOS: <i>A Família de Aniceto Brazão</i> , a partir del cuento de Teixeira de Sousa, en 1998; <i>Na Corte d'EL Rei Dom Pedro</i> , en 2000.	

## **ANEXO 2**

*(Relación de los dramaturgos caboverdianos que marcaron y marcan el panorama teatral dentro y fuera del archipiélago)*

NOMBRE: ARTUR VIEIRA (1939)

OBRA y PLANTEAMIENTO DRAMATÚRGICO: Destacan obras como *Um note na Djabraba* (1990) en la que aborda el tema de la emigración en la isla de Brava. Recordemos que es una isla con una gran tradición emigratoria sobre todo a EEUU y relacionada con los barcos balleneros; *Matilde: Viage di Distino* (1991), donde se cuenta la historia de un navío llamada Matilde que yendo para América durante la segunda guerra mundial desaparece en medio del océano por un huracán. Es una pieza con una gran riqueza en lo que respecta a acción, personajes y lengua que simboliza el destino del emigrante de Brava y en general de Cabo Verde y *Eugénio Tavares. Palco de Dor e Amor* (2007).

NOMBRE: ARMÉNIO VIEIRA (1941)

OBRA y PLANTEAMIENTO DRAMATÚRGICO: Premio Camoes en 2009, trabaja un teatro más simbólico e incluso absurdo, jugando con los límites entre el teatro y el cine como en la pieza *Descrição de um Pesadelo* sobre el miedo, el sueño y la locura. Otras piezas como el sainete *Ela estava ou não estava?* (1991) sobre la virginidad de la mujer; o la tan reconocida *Apocalypse Now* publicada en 2003, comedia en portugués con un sólo acto donde se critica al religión católica usando para ello el absurdo y un simbolismo donde ángeles, vagabundos y deportistas se encuentran. Su novela *No Inferno* de 1996 ha sido dramatizada por el *Grupo do Centro Cultural Português do Mindelo* en 2009.

NOMBRE: ANO NOBO

OBRA y PLANTEAMIENTO DRAMATÚRGICO: es el creador de los que él mismo llama *comédia crioula* basada en la cultura de la isla de Santiago donde destaca el componente cómico-burlesco y el bilingüismo. Es uno de los autores que destaca por su preocupación en ofrecer un teatro de calidad. Sus piezas *O Julgamento de Totó Montero* y *Fiticêra de Língua* son ejemplos de la riqueza dramática que caracterizaba su creación, destacando la construcción de la acción y de los personajes.

Fue condecorado por el Presidente de la República en 1991 con la Medalla del Volcán por su trayectoria artística. Era músico, poeta, compositor y dramaturgo. Ganó el Premio Nacional de Dramaturgia en 1999. Murió en 2004 dejando una vasta producción teatral: *Mufino Ku Maroto; San Vinte Três; Julgamento de Totó Monteiro* de 1989; *Fiticêra de Língua*, 1997; *Toto Ku Tota*, 1999; *O Egoísta* y *Santo Pimpim Preto* de 2003.

NOMBRE: ESPÍRITO SANTO DA SILVA

OBRA y PLANTEAMIENTO DRAMATÚRGICO: Dramaturgo y militar que llegó a luchar por la independencia en Guinea. Formó parte del *Grupo de Teatro Experimental Frank Cavaquim de São Vicente*. Su obra teatral es muy extensa, algunas de sus piezas fueron publicadas en 2006 por la Colecção Dramaturgia Nacional, una iniciativa de la Asociación Teatral y Cultural Mindelact con apoyo del Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. Destacan obras como: *Nhôs*

*Raça* de 1980; *Saltá Parede* de 1981; *Ser ou Não Ser Actor: Eis A Questão* de 1993; con *Factos Alheios Não se Brinca* de 1994; *Argumentos para Palhaço* de 1994; *Pitrôl* de 1994; *Fragments* de 1995; *Retalhos de Vida* de 1996; *Os Corcundas* de 1997 que trata el tema de la alfabetización en el archipiélago; *Flagelos* de 1997 que trata el tema de la droga con unos de los problemas que también afectan a la sociedad caboverdiana; *O Anel Dourado* de 1998 es una comedia que trata el tema de la justicia a partir de las relaciones entre varios comerciantes de un mercado; *Visões Apocalípticas* de 1998; *O Caloteiro* de 1998; *Inconformismo* publicado en 2003 en Mindelact-Teatro em Revista y *Utopia* de 2004.

destaca en el panorama teatral por su extensa obra y por haber sido el primero en tener una publicación en la colección de Dramaturgia Nacional que la Asociación Mindelact promueve desde el 2006. Fiel admirador al dramaturgo alemán Brecht, comenzó por escribir obras basadas en las vivencias de la ciudad de Mindelo, sobre todo, sátiras sociales con fines pedagógicos y comedias de costumbre, género, como hemos visto, muy vinculado a las islas de Barlavento. Militar y excombatiente por la liberación nacional, fue durante años director escénico del Grupo de Teatro Experimental Frank Cavaquim. Espírito Santo da Silva es el dramaturgo que más teatro escribe hoy en Cabo Verde. Todos sus textos contienen un rasgo introspectivo y crítico que le otorgan un cierto cariz de distracción, como si improvisase, en el que partiendo de lo obvio y trivial del cotidiano, construye el núcleo estelar de los personajes y todo el cosmos escénico, tan universal como caboverdiano. Todas sus obras están escritas en portugués y no en criollo, como opción personal.

No fue por casualidad que la primera publicación de Dramaturgia Nacional publicara la trilogía de *Um Estranho à Minha Mesa*, *Retalhos de Vida* y *Visões Apocalípticas*, pues son las tres piezas, que en nuestra opinión, mayor calidad dramática tienen y mejor representan las directrices temáticas de la nueva dramaturgia caboverdiana.

A pesar de que las obras se hayan escrito en épocas diferentes, obedeciendo a razones varias, todas giran alrededor del momento de renovación del lenguaje escénico y estético, es decir, poseen una unidad de preocupación común. Estas tres piezas representan su estilo de wagneriano convencido, matizado por el discurso lineal, la declaración, la memoria y la interpretación de la cultura y de la sociedad caboverdiana. Lo que evidencian los textos dramáticos de Espírito Santo da Silva es sin duda un espíritu de subversión permanente que presupone las bases del surgimiento del moderno teatro caboverdiano.

En su trilogía *Um Estranho à Minha Mesa*, *Retalhos de Vida* y *Visões Apocalípticas*, Espírito Santo da Silva se revela como un visionario que transforma lo obvio en un Teatro Total como preconizaba su mentor Richard Wagner. Pese al sentido del humor que nunca falta en su creación dramática y que establece la distancia necesaria entre la realidad y la ficción, Espírito Santo da Silva se nos muestra en su obra casi siempre desconfiando de las generalidades y escapando de las ideas preconcebidas. A la luz de literatura dramática y teatralidad, Espírito Santo da Silva presenta una organización escénica innovadora, más allá de una estructura en actos, cuadros y escenas, propone el "momento". Sus piezas son constituidas por momentos temporales y escénicos que, en la constancia de la discontinuidad, acaban por compartir la misma línea uniforme. Sin embargo, es curioso notar que la acción dramática no se desarrolla alrededor de un motivo específico sino que se sustenta en aforismos y paradojas, encuadrando sus piezas en el teatro de tesis y contradicción.

De esta nueva etapa universalista, poética y simbólica tenemos la pieza *Inconformismo* que trata algunos de los problemas que afectan hoy en día a los jóvenes. Escrita en 2003, es un monólogo escrito en portugués, sin ningún tipo de marca dramática: ni acción, ni personajes, ni tiempo. Es una obra simbólica donde el autor hace una analogía de la juventud y de la vejez con las estaciones del año. El autor, en la primera parte/ "estación", obliga al actor a cambiar constantemente de lugar en el espacio escénico. Sin embargo a partir del final de la primera y durante la segunda "estación", permanece estático y los cambios que antes marcaban sus movimientos ahora son dirigidos por la música.

Por último, en la pieza *Utopia* de 2004, a partir de un espacio indeterminado: un mercado “universal”, se abordan las relaciones sociales a través de un virtuosismo dramático, sobre todo, en lo que refiere al ritmo escénico, ya que los personajes tienen intervenciones cortas y rápidas simulando las vendedoras de un mercado y otorgándole al texto una agilidad que llega a ser incluso inquietante.

NOMBRE: MÁRIO LÚCIO SOUSA (1964)

OBRA y PLANTEAMIENTO DRAMATÚRGICO: Abogado, músico -componente del mítico grupo Sementera, dramaturgo, poeta y actual ministro de Cultura es considerado hoy en día como uno de los más reconocidos escritores caboverdianos.

Sus piezas presentan un cariz mucho más universalista e innovador con una escritura teatral basada en las palabras, en su sonoridad y en su significante, jugando con las palabras crea momentos dramáticos. Reivindica una creación teatral como objeto artístico, una manera de *deitar fora vários personagens que me habitam* (Mindelact-Teatro em Revista, 2001, 22). Para Mário Lúcio, el teatro deja de tener un valor social para ser objeto artístico que crea ilusión con situaciones absurdas o con el juego sonoro de las palabras dando como resultado una dramaturgia universalista que trasciende el componente localista o africanista

Su obra: *Salon* representada por GTCCP en 2002 y publicada en 2004. *Sozinha no Palco* publicada en 2003; *Adão e as Sete Pretas de Fuligem* de 2001; *Vinte e quatro Horas na Vida de um Morto* y *Diálogos con Satanás*. Todas ellas recogidas en la “Coleção de Dramaturgia Nacional” publicada en 2008. Posteriormente, *Um Homem, uma Mulher e um Friogrífico* representada por el Grupo Porjecto de Facto en el Festival Midelact en 2008.

NOMBRE: ARMINDO TAVARES (1959)

OBRA y PLANTEAMIENTO DRAMATÚRGICO: presidente de la *Associação de Teatro Miscelânea em Portugal*. Su obra dramática visa por un lado, el rescate de la tradición oral y de la música tradicional en las islas que, más tarde, llevadas a escena sirven como elemento catalizador de la identidad caboverdiana entre los que a Lisboa llegaron a los largo del siglo XX, así como a esas tres o cuatro generaciones nacidas ya en Lisboa y que, muchas veces, desconocen el patrimonio cultural caboverdiano. Posse una vasta producción teatral: *As Aventuras de Nhu Lobo* vol. I publicado en 2008; *As Aventuras de Nhu Lobo/ As Trabesuras di Nhu Lobu*, vol.II publicado en 2009; *Trilogia: Perdão, Emília, Fonseca de Nha Susana e Manduco Vivo/ Trilojiã: Perdon, Imília, Fonseka Nha Suzana e Manduku Bibu* en 2010 y *Trilogia II: o Duco Chegou, Pedrinhu de Nha Joana e O Cão e o Macaco /Trilojiã II: Duku Dja Bem, Pedrinhu Nha Juana e Katxor Ku Makaku*, en 2011. Otras piezas escritas y que no están publicada son: *Cadeias do Mal; Caloteiro; Minha Madastra*, de 1987, tragedia bilingüe; *Polícia; Burro Carrega Palha para Cavalo*, de 1990, una tragedia bilingüe; *Quem Matou Mendinho Mendes?; Tudo por Nada; Véspera da Morte do Cabral; Virtualismo Insensato; Que Destino Cruel*, en 2005 y *Senhor Seis*, en 2007; *Cão e Macaco; Chiquinho*, adaptación de la novela *Chiquinho* de Baltasar Lopes; *Duku Dja Bem; As Folhas do Criador; Forti Kulpa Rixu; Joao da Burra; Joao da Cruz e Helena; O Natal; Nha Bedja Fitisera; Nhu Djuze; Paulito; Pedrinho de Nha Joana; O Sapateiro e o Rai; Soldadi Baretu; Trabesura di Pedru Ku Palu Ku Manel; Ndôxa Boka; Nhu Djuze y Tragédia de Joana D’Arc*.

## **ANEXO 3**

*(Algunas fotografías de los espacios donde tienen lugar espectáculos teatrales en las diferentes islas. Es importante referir que la mayoría responden a una estética de principios de siglo XX, época dorada del país debido a la actividad mercantil y marítima. Por otro lado, observamos que muchos de estos espacios estaban destinados a actividades musicales o cinematográficas, de ahí la ausencia de telar y luces. Estos espacios son los más significativos pero hay que recordar que por todo el país encontramos espacios de muy variadas tipologías.)*



FIGURA 01. Éden Park. Mindelo. (*Setepalcos*, 2009: 11) Cerrado desde hace años y rodeado de polémica ante su inminente demolición.



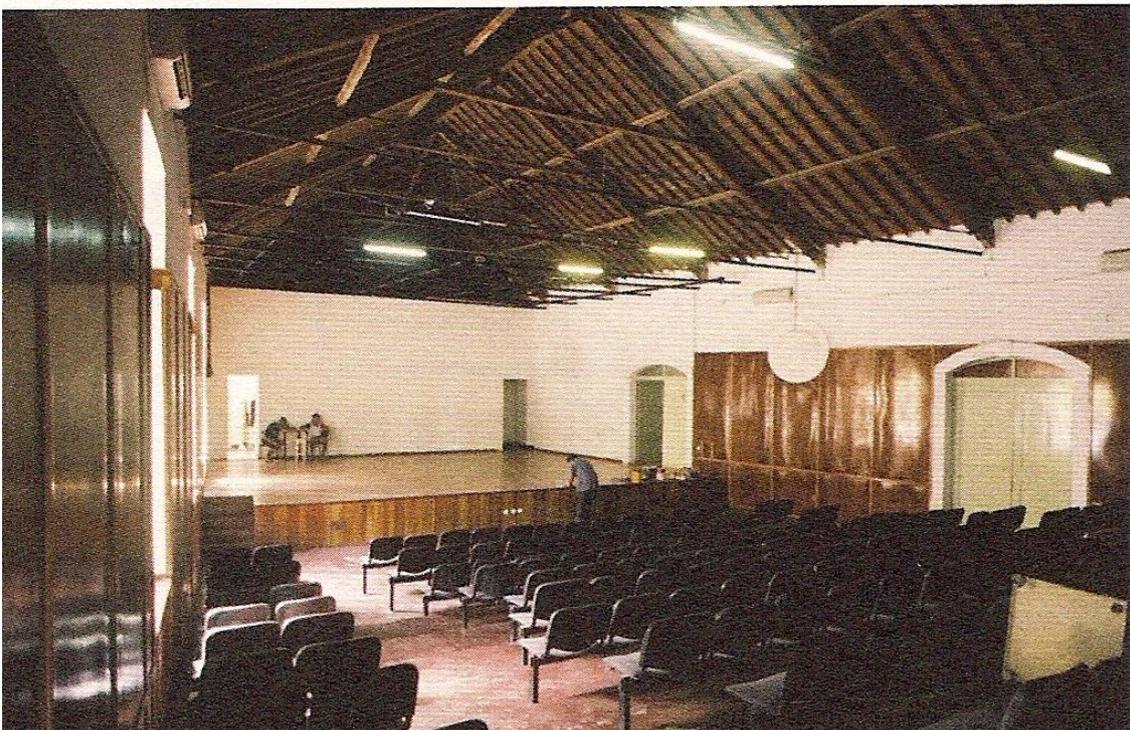
FIGURA 02. Éden Park. Mindelo. (*Setepalcos*, 2009: 11)



FIGURA 03. Cine-Teatro de Praia. Praia. (*Setepalcos*, 2009: 29)



FIGURA 04. Cine-Teatro da Assomada. (*Setepalcos*, 2009: 25)



FIGURAS 05 - 06. Centro Cultural do Mindelo. Mindelo. Sao Vicente. (*Setepalcos*, 2009: 9)



FIGURAS 07. Centro Cultural do Mindelo. Mindelo. Sao Vicente.



## **ANEXO 4**

*(La Praça Nova es un lugar de encuentro en la ciudad de Mindelo a la que Adela hace referencia en la adaptación de “La Casa de Bernarda Alba”. El Porto Grande de Mindelo, paso obligatorio en las rutas marítimas entre Europa, África y América.)*



FIGURA 01. *Praça Nova*, 1930. [www.islasdecaboverde.com.ar](http://www.islasdecaboverde.com.ar)



FIGURA 02. *Praça Nova*, actualmente. [www.islasdecaboverde.com.ar](http://www.islasdecaboverde.com.ar)



FIGURA 03. Porto Grande. Mindelo. Sao Vicente.

[http://www.theodora.com/wfb/photos/cape\\_verde/cape\\_verde\\_photos\\_8.html](http://www.theodora.com/wfb/photos/cape_verde/cape_verde_photos_8.html)



## **ANEXO 5**

*(Carteles de los espectáculos de "A Casa de Nha Bernarda" y de "Bodas de Sangue")*



FIGURA 01. *A Casa de Nha Bernarda*.



FIGURA 02. Entrada para *Bodas de Sangue*.



9 Setembro. Sexta

# BODAS DE SANGUE

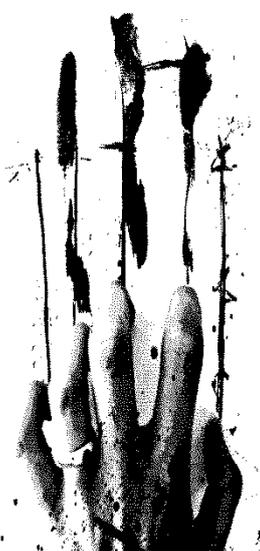
de Federico García Lorca

Grupo de Teatro do Centro Cultural Português - I.C.  
(Mindelo - Cabo Verde)

21H30 AUDITÓRIO DO CENTRO CULTURAL DO MINDELO

CO-PRODUÇÃO COM O FESTIVAL MINDELACT 2011

ESTREIA ABSOLUTA



Inspirado nas reportagens jornalísticas acerca de um assassinato cometido nas vésperas de um casamento, numa região rural próxima à cidade andaluza de Nijar, e munido de instrumentos dramaturgícos definidos, herdados das tragédias gregas, García Lorca aprofunda, em *Bodas de Sangue*, aspectos fundamentais do seu teatro - amor, liberdade, maternidade.

A peça dá conta, na sua trama, das bodas que uniriam duas típicas famílias, cujo sustento provém das suas pequenas propriedades agrícolas e que procuram obter, com o casamento, a garantia de perpetuação (em termos naturais, morais e económicos) das suas castas. Sobre o fundo de uma terra castigada pelo Sol e nos limites do mundo campesino, dominado pelo valor das terras e do dinheiro e dividido por trágicas rivalidades, que se prolongam através do tempo, se desenvolve a obra.

Este espectáculo tem o patrocínio de:



TEXTO ORIGINAL: Federico García Lorca  
TRADUÇÃO: Mercedes Hernández Marquez  
ENCENAÇÃO, ESPAÇO CÉNICO  
E DIRECÇÃO ARTÍSTICA: João Branco  
DIRECÇÃO MUSICAL: Di Fortes  
DESENHO DE LUZ: César Fortes  
OBJECTOS CENOGRAFÍCOS: Fernando Morais  
FIGURINOS: Manu Cabral  
INTERPRETAÇÃO: Amílcar Zacarias, Aramis Évora,  
Elba Lima, Elísio Leite, Francisca Lima, Glória Sousa,  
Hélia Melício, Laura Branco, Luana Jarglím,  
Maria Auxília Cruz, Maria da Luz Faria,  
Nadira Delgado, Odair Santos  
MÚSICOS: Di Fortes, Dani Monteiro

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: M/12

DURAÇÃO: 1h30, sem intervalo

IDIOMA: Português

FIGURA 03. *Bodas de Sangue*.



## **ANEXO 6**

*(Fotografías de la adaptación de “La Casa de Bernarda Alba” en 2007)*



Figura 01: *Casa de Nha Bernarda*, GTCCP-IC (2007). Las hijas sujetando a la abuela María Josefa en su primera aparición en escena, al final del primer acto.

<http://gtccpm.blogspot.pt/search/label/Imagens>



Figura 02: *Casa de Nha Bernarda*, GTCCP-IC (2007). Amelia y Martirio, en el primer acto, comentando la noticia sobre la boda de Angustias.

<http://gtccpm.blogspot.pt/search/label/Imagens>



Figura 03: *Casa de Nha Bernarda*, GTCCP-IC (2007). Bernarda y Poncia.

<http://gtccpm.blogspot.pt/search/label/Imagens>



Figura 04: *Casa de Nha Bernarda*, GTCCP-IC (2007). Primer acto, las mujeres regresan de la iglesia y Bernarda llora la muerte del marido. <http://gtccpm.blogspot.pt/search/label/Imagens>



## **ANEXO 7**

*(Fotografías de la adaptación de “La Casa de Bernarda Alba” en 1997)*



Figura 01: *Casa de Nha Bernarda*, GTCCP-IC (1997). Las hijas sujetando a la abuela María Josefa en su primera aparición en escena, al final del primer acto.

<http://gtccpm.blogspot.pt/search/label/Imagens>



Figura 02: *Casa de Nha Bernarda*, GTCCP-IC (1997). Primera escena con la criada esperando el regreso de Bernarda y las hijas de la iglesia.

<http://gtccpm.blogspot.pt/search/label/Imagens>

## **ANEXO 8**

*(Fotografías de "Bodas de Sangue", Mindelo, 2011)*



FIGURA 01: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 02: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 03: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 04: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 05: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 06: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 07: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 08: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 09: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 10: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 11: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 12: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 13: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 14: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 15: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 16: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 17: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 18: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 19: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 20: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 21: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 22: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 23: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Fotografía de Joao Barbosa.

## **ANEXO 9**

*(Figurines para "Bodas de Sangue", diseñados por Bid Lima)*



FIGURA 01: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Novia. Fotografía de Joao Barbosa.

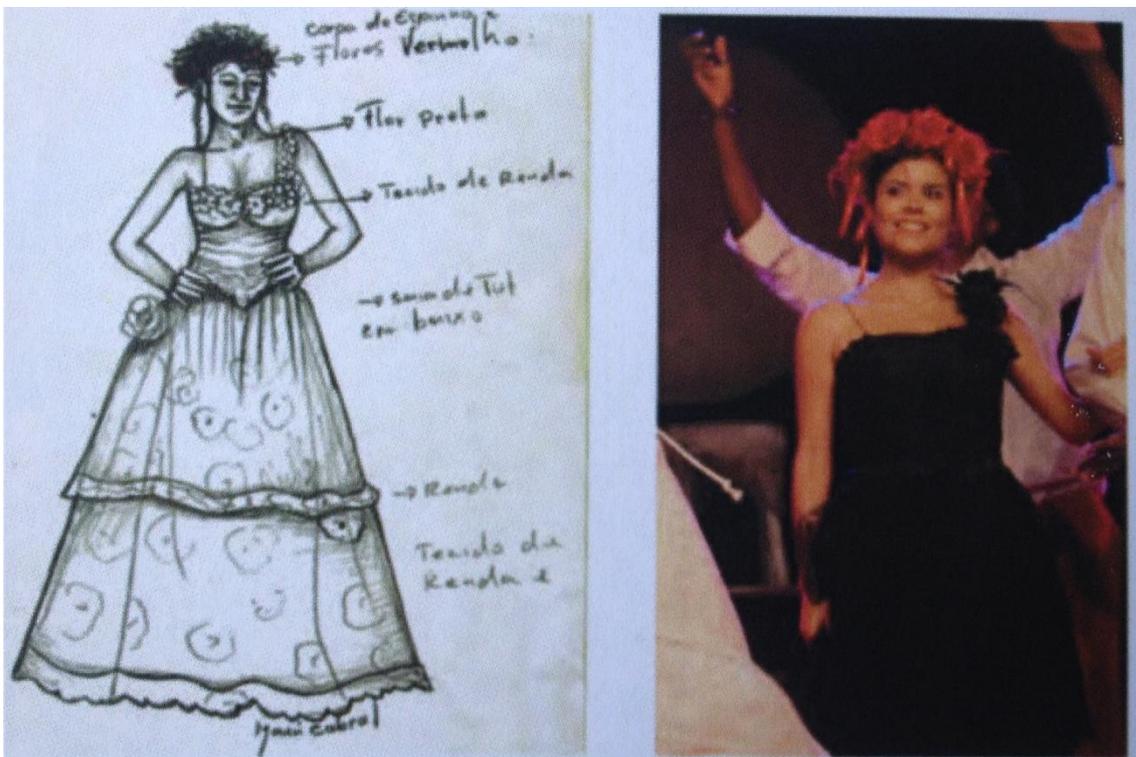


FIGURA 02: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Novia. Fotografía de Joao Barbosa.

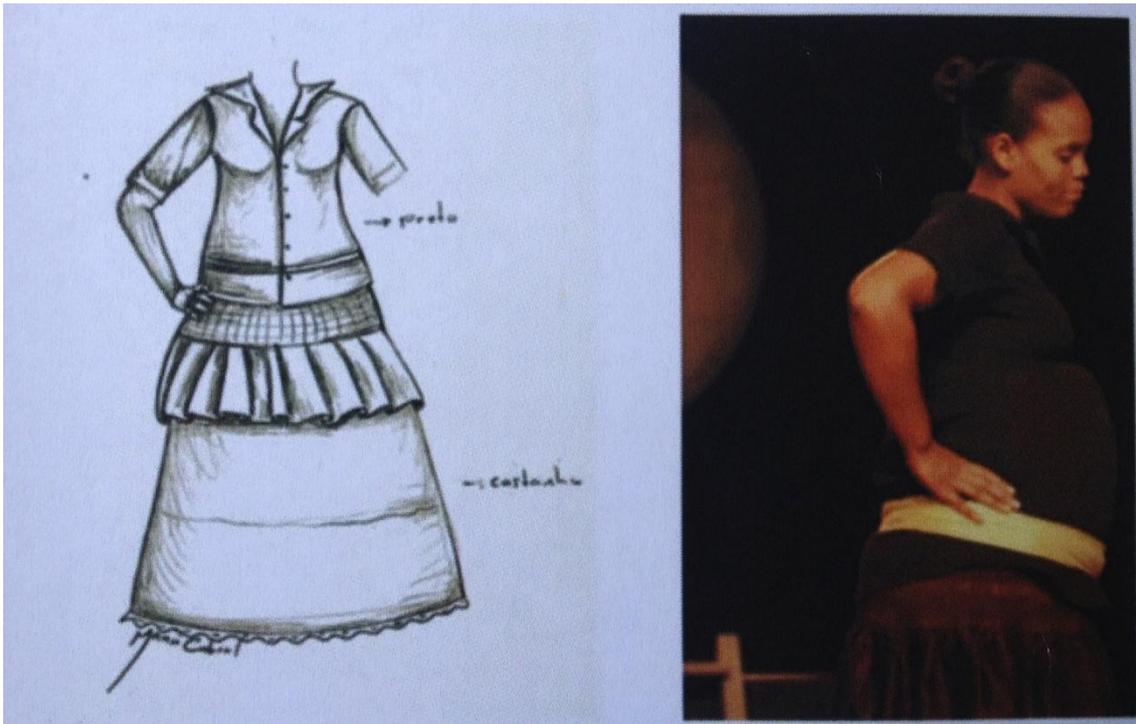


FIGURA 03: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Mujer de Leonardo. Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 04: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Criada. Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 05: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Muchachas. Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 06: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Luna. Fotografía de Joao Barbosa.



FIGURA 07: *Bodas de Sangre*-GTCCPM-IC (2011); Mendiga. Fotografía de Joao Barbosa.



## **ANEXO 10**

*(Dibujos para la escenografía de "Bodas de Sangue", 2011)*

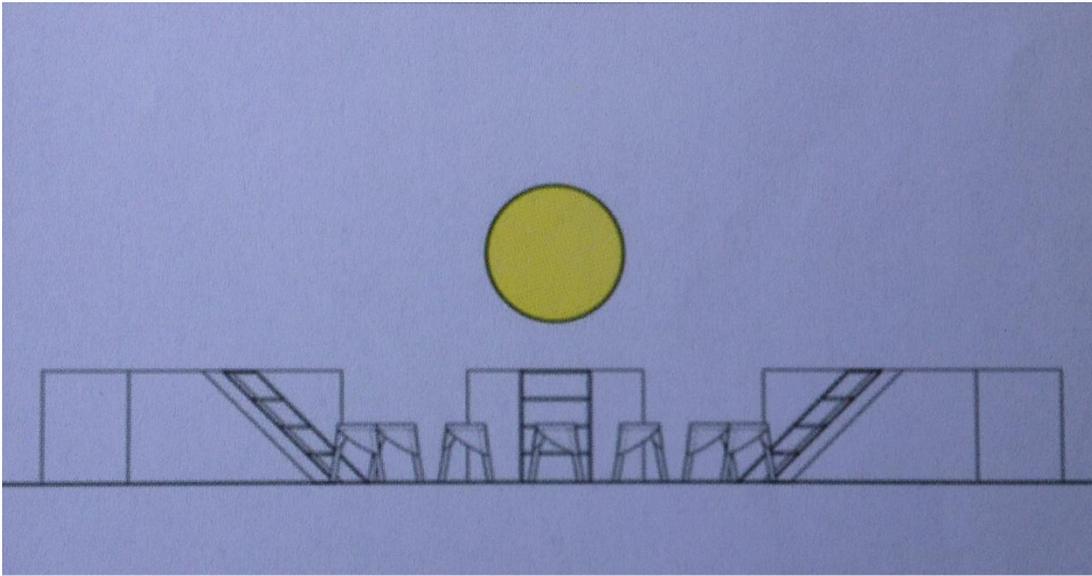


FIGURA 01: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Joao Branco.

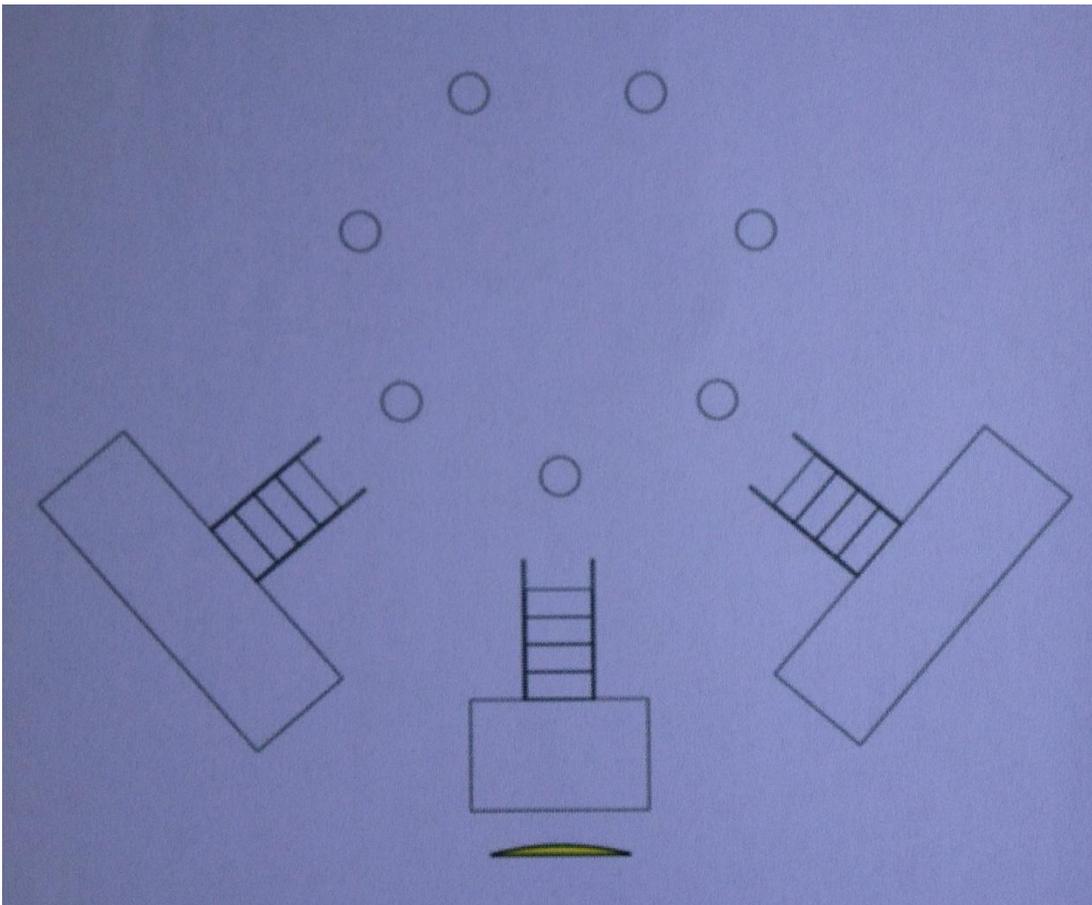


FIGURA 02: *Bodas de Sangue*-GTCCPM-IC (2011); Joao Branco.

## **ANEXO 11**

*(Artículos de prensa sobre el estreno de "Bodas de Sangue", 2011)*

2 | A Nação | Semanário | Nº 207 | 18 a 24/08/2011

Com uma média de três espetáculos por dia, para os mais diversos públicos, esta edição trás duas importantes inovações: a forte aposta nas co-produções e, pela primeira vez, o Ciclo Internacional de Contadores de Histórias, com representantes de cinco países que encantarão as nossas crianças com contos dos quatro cantos do Mundo. O palhaço espanhol Enano será o homenageado deste ano.



Closer



Enano



Por um Punhado de Terra

### AS CO-PRODUÇÕES

A aposta nas co-produções é um dos destaques da programação do Mindelact 2011, que atinge este ano a sua 17ª edição, a um ano de atingir a maioria absoluta. Um evento que marca o panorama teatral africano e que hoje é unanimemente considerado o mais importante evento teatral da chamada África Lusófona e um dos maiores de todo o Continente africano. Talvez por isso não seja de espantar esta aposta em espetáculos em que o próprio festival aparece como produtor. Acontecerá com três companhias nacionais e duas companhias internacionais, e marcará a edição de 2011.

A primeira destas co-produções acontecerá precisamente no espetáculo de abertura com a peça "Bodas de Sangue", de Federico Garcia Lorca, pelo Grupo de Teatro do Centro Cultural Português - IC que, pela terceira vez, revisita peças do famoso dramaturgo espanhol, depois de duas montagens de "A Casa de Bernarda Alba" e de "A Sapateira Prodigiosa". Uma produção que se espera ousada, de um texto fortíssimo, encenado pela primeira vez no arquipélago, onde as tradições do casamento em Cabo Verde, e a tragédia final, serão a pedra de toque de uma abertura aguardada com grande expectativa.

Dois outros grupos nacionais apresentarão espetáculos em estreia absoluta. A companhia de Santa Maria, Dja d'Al, estreia a peça "Água", dirigida pelo encenador brasileiro Luciano Brandão, que tem estado na ilha do Sal a desenvolver um trabalho de formação



## Mindelact 2011 sob o signo da diversidade

> O Festival Internacional de Teatro do Mindelo - Mindelact 2011 abriu suas portas no próximo dia 09 de Setembro, numa programação vasta que clui teatro para todos os gostos.

-produção com grupos nacionais será a estreia de "Os Saltimbancos", um musical infantil da autoria do conceituado músico Chico Buarque, encenado por Janaina Alves, numa versão em língua caboverdiana, e que será uma das mais fortes apostas da programação dedicada às crianças, o Teatrolândia

finalmente, "Por um Punhado de Terra", da companhia portuguesa Art'Imagem, incluirá o actor caboverdiano Flávio Hamilton, que desta forma regressa aos palcos do mindelact depois de, por várias vezes, ter mostrado todo o seu talento e capacidade de interpretação.

OUTROS DESTAQUES

lidade vocal. O marroquino sentará dois espetáculos numa oficina, e vem com a da Cooperação Francesa. O encerramento é assegurado pelo po Desencarnada Senhora, peça "Bag Lady", cuja protagonista é uma manipuladora de origem polaca e que p

FIGURA 01: "Mindelact sob o signo da diversidade" em A Nação, nº 207,18-24, agosto de 2011.

**“Bodas de Sangue”**  
**Uma tragédia em palco**

Nova produção do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português tem honras de abertura do décimo sétimo Mindelact.

Ao final da tarde ouve-se o som das mesas e das cadeiras que são arrastadas, deixando livre o centro da sala. Aos poucos, junta-se o burburinho das conversas entre os actores que, mais ou menos à hora marcada, vão subindo as escadas que dão acesso à biblioteca do Centro Cultural Português, pólo do Mindelact, por estes dias, como por tantos outros, ao longo dos últimos anos, transformada em sala de ensaio do grupo de teatro liderado por João Branco.

É sábado. A noite cai aos poucos. Está abafado. As janelas estão abertas, as ventoinhas fazem o que podem.

Primeiro, o aquecimento. O corpo e a voz. Na próxima sexta-feira estreará a peça “Bodas de Sangue”, de Garcia Lorca. Os preparativos estão avançados e tudo terá de estar perfeito para a apresentação, que assinalará também a abertura da décima sétima edição do Mindelact, o festival internacional que junta em São Vicente um mundo de teatro.

Francisca Lima é portuguesa e chegou a Cabo Verde há quatro meses. A cumprir um estágio no âmbito do mestrado de artes performativas, vertente de interpretação, é ela quem orienta os exercícios iniciais.

“Eu tinha muita vontade de fazer o estágio do mestrado fora de Portugal, o João convidou-me para vir, eu não tive muitas dúvidas e quando um mês estava cá, renunciei a sair.”

“Vi com um pouco de medo, mas a adaptação foi muito fácil. É muito fácil trabalhar com os actores cabo-verdianos, porque são muito verdadeiros em palco, porque riem e choram e dão chapas e abraçam com muita verdade”, acrescenta Francisca que, na peça, interpreta o papel de uma noiva, dividida entre o homem que ama e aquele com quem vai casar.

“Aqui têm métodos um pouco diferentes. O ritmo de trabalho é mais concentrado no fim. Tive de me adaptar e combilar no que se fazia cá e que sabia que era bom”, conclui.

“Bodas de Sangue” é um espectáculo novo, que nos leva a questionar o que somos capazes de fazer e deixar por uma

pação. Considera uma das melhores peças de Federico Garcia Lorca. É uma tragédia de amor e ódio, composta por elementos transversais à obra do poeta e dramaturgo espanhol: fatalismo, violência, angústia, sangue, simbolismo e paixão.

Retomando um conceito que tem adoptado em muitos dos seus espectáculos, João Branco apresenta mais uma “crioulização artística”. O texto original é adaptado para a realidade local, com a introdução de expressões na língua cabo-verdiana.

Sobre Lorca, o encenador admite que é uma paixão antiga e recorda que é um ator muito ligado à história do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português (GTCCP).

“É uma grande paixão adaptar peças de Lorca para a nossa realidade. Depois, porque já tínhamos feito o maior dos dramas, que é ‘A Casa de Bernarda Alba’, a mais popular das comédias, que é ‘A Sapateira Prodigiosa’, e só nos faltava explorar uma das tragédias”, explica.

“Escolhemos ‘Bodas de Sangue’, porque muito do espectáculo vive de questões relacionadas com o casamento, todo o processo, o pedido, as bênçãos, a festa, e acho que era um título incrível por explorar, até porque em muitas ilhas, até aqui em São Vicente, existem várias características de tradição à volta do casamento”, justifica o também director artístico do festival Mindelact.

Motivo de orgulho para João Branco é também o elenco – 13 actores e 2



“Bodas de Sangue” de Garcia Lorca estreia, sexta-feira, 9, na abertura do Mindelact 2011

adversos – que conseguiu reunir para o espectáculo em estreia esta sexta-feira. Em palco estarão actores de cinco grupos de teatro da ilha e o projecto conta com as colaborações de outros destacados figuras locais, como Vasco Martins, que empresta o seu talento à banda sonora da peça – a propósito, a música será tocada ao vivo – Mano Cabral, que assina os figurinos, ou ‘Nôia’, responsável pelos adereços.

“Bodas de Sangue”, de Garcia Lorca, quadragésima sexta produção do GTCCP, pode ser vista, em primeira apresentação, dia 9, às 21:30, no Centro Cultural do Mindelact.

Nuno Andrade Ferreira

**Mindelact**  
**Programação**  
**do palco**  
**principal**

- Dia 09 de Setembro**  
**Bodas de Sangue**  
GTCCP-IC  
Cabo Verde
  - Dia 10 de Setembro**  
**Pequenos Poemas Infinitos**  
José Mauro Brant  
Brasil
  - Dia 11 de Setembro**  
**Papirus**  
Xirriqentreu Teatre  
Espanha
  - Dia 12 de Setembro**  
**Água**  
Grupo de Teatro D’ja D’ Sal  
Cabo Verde, Brasil
  - Dia 13 de Setembro**  
**Sonho em Movimento**  
Tanztheater Global  
Alemanha, Itália, Cabo Verde
  - Dia 14 de Setembro**  
**Le Tour du Monde en 80 Jours**  
Khalid K  
Marrocos, França
  - Dia 15 de Setembro**  
**Por um Punhado de Terra**  
Art’Imagem  
Portugal
  - Dia 16 de Setembro**  
**Closer**  
Projeto Aquarium  
Angola, Brasil, Cabo Verde, Portugal
  - Dia 17 de Setembro**  
**Bad Lady**  
Urban Research Theater Y Ana Szlachetka  
Espanha, Polónia
- Todos os espectáculos do Palco Principal serão apresentados no auditório do Centro Cultural do Mindelact, às 21:30

FIGURA 02: “Bodas de Sangue. Uma tragedia em Palco” por Nuno Andrade Ferreira em *Expresso das Ilhas*, nº 510, 7 septiembre de 2011.

2 SUPLEMENTO  
**A Noção**  
N.º 210 - 06 de 8 a 14/09/2011

> ENTREV

JOÃO BRANCO

# “Mindelact renova-se pela sua própria

>> O coordenador geral do Mindelact - Festival Internacional de Teatro Mindelo, João Branco, revela os segredos do sucesso de um dos maiores eventos teatrais da África e que já vai na sua 17.ª edição. A capacidade de se recriar, digna da natureza do teatro, permitiu que o Mindelact se transformasse numa escola de agentes teatrais e de público, hoje muito mais exigente. João Branco deixa em aberto a possibilidade do festival estender-se a outras ilhas e termina: “o Mindelact continuará de pedra e cal se eu sair”.

**Oádir Varela**  
O Festival Mindelact já vai na sua 17.ª edição. O que esta nos traz de especial?  
Um primeiro lugar, o facto de termos mais um Mindelact. Porque cada ano que se consegue manter um festival com estas características é uma grande vitória para nós. Esta é a única actividade cultural com dimensão internacional no país que não é organizada por uma grande empresa ou pelo Estado, mas sim por pessoas que estão simplesmente ligadas a uma associação. Portanto, o destaque é continuarmos a resistir e a realizar o Mindelact de forma contínua e sem interrupções desde 1995 até hoje. Na programação, destacamos as cinco co-produções em que o Mindelact surge como produtor dos espectáculos que estream no próprio evento e o Ciclo Internacional de Constantes de Estórias.

Porquê esta extensão do Mindelact para a cidade da Praia?  
Acreditamos que há um investimento muito grande para trazer determinadas companhias e é preciso aproveitar a sua presença em Cabo Verde para se apresentarem noutros pontos do arquipélago. Conseguimos esta extensão porque o Centro Cultural Português/Instituto Camões decidiu abraçar este projecto de receber os espectáculos na capital e dar a oportunidade às pessoas que vivem na Praia de apreciarem teatro. A ideia central é a de potenciar ao máximo a participação destas pessoas porque é muito complicado fazê-las chegar ao país e se no fim puderem actuar em mais de um local, melhor ainda. Esta extensão foi uma aposta ganha?  
Obviamente que sim ou não a teríamos repetido este ano. Pretendemos alargar o Mindelact para outras ilhas?

Tudo depende daquilo que chamamos de gestão de oportunidades: se um Município, instituição ou uma empresa mostrar disponibilidade em suportar os custos da realização dos espectáculos localmente, nós não temos problemas nenhuns com isso. Mas a iniciativa tem que partir desses locais e não do Mindelact. O Mindelact é um festival elitista?  
Não, porque um dos elementos fundamentais na escolha dos grupos e das peças a serem apresentadas é haver teatro para todos os gostos. Na programação deste ano encontra-se desde uma tragédia clássica até uma comédia gestual, ou um espectáculo que mistura todas as chamadas “artes do palco”, ou ainda um monólogo, ou uma peça de teatro com manipulação de objectos, etc. Enfim, a nossa preocupação é que o público tenha uma espécie de caleidoscópio daquilo que se está a fazer um pouco por todo mundo. Quem optima o teatro vai certa-

mente gostar de todos os espectáculos, porque no fundo consideramos que só há dois tipos de teatro: o bom e o mau teatro. Nós tentamos trazer o bom, nada mais.  
Nesta edição temos um Centro Cultural do Mindelo de cara-vada...  
Realmente a sala está muito mais agradável e acolhedora, mas também com alguns problemas técnicos. Por exemplo, a teia técnica que suporta as luzes sobre o palco foi modificada e isto dificultou mais o trabalho da iluminação das peças. Recomendamos que ela seja revista numa próxima oportunidade porque não é a ideal para a execução de um bom desenho de luz para o teatro e para a dança. Mas certamente vai ser um prazer realizar o festival em melhores condições. Sentiram um maior engajamento do Ministério da Cultura no Mindelact agora com Mário Lúcio a tutelar a pasta?  
Sem dúvida. Este governante já tinha escrito uma vez, antes de ser ministro, que o Mindelact deveria ser considerado pelo Estado de Cabo Verde como património da nação, pela sua importância e pelo que tem dado ao país, principalmente no domínio das artes cénicas. Ora, este é o festival que colocou o teatro em Cabo Verde e

Cabo Verde no mapa global e por isso acreditamos que Mário Lúcio está absolutamente engajado para dentro daquilo que são as políticas públicas que têm que ser aplicadas no terreno - dar a devida atenção ao festival. Não conseguimos tá-lo aqui na abertura por motivos de agenda mas ele certamente só não virá cá fazer-nos uma visita se não puder. Além, em outras edições, ele já participou directamente no festival como dramaturgo e como nosso convidado, mas importa fixar que não esperamos qualquer tratamento privilegiado por conta disso. Em Cabo Verde as associações nascem e morrem com muita frequência. Qual o segredo da longevidade do Mindelact?  
O segredo é existir enquanto associação, ou seja, todos os nossos corpos sociais são eleitos e funcionam e as contas são apresentadas e avaliadas publicamente em sede de assembleia-geral. Esta forma de funcionar, que deveria ser a natural mas que é quase uma excepção, cria uma imagem que reflecte seriedade e comprometimento e este é um dos factores para mantermo-nos durante tanto tempo e conseguirmos várias parcerias. E como surge este espírito de voluntariado das pessoas que trabalham no Mindelact?

A n  
bal  
que  
Um  
pes  
faci  
arta  
sen  
des  
a to  
do l  
sali  
do l  
lho  
que  
dias  
bém  
tact  
de e  
acir  
dur  
Cor  
tem  
pes  
É u  
teat  
prej  
part  
maç  
o de  
E a  
tal,  
cor  
cã d

## Destaques do Mindelact 2011

Ciclo co-produções, que se apresentam como estórias absolutas e um ciclo internacional de contadores de história, são os grandes destaques da presente edição, que homenageia o palhaço espanhol Enano.

### Bodas de Sangue

Grupo de Teatro do Centro Cultural Português - IC Mindelo / Cabo Verde  
09 de Setembro / 21:30 horas / Centro Cultural do Mindelo - Palco Principal  
“Um espectáculo ouzado, que nos leva a questionar a que somos capazes de fazer e desatar por uma paixão.”  
Na abertura do Mindelact 2011, será apresentada uma recriação da peça do dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca, Bodas de Sangue, cujo texto original teve a sua inspiração numa história real de um casal que viveu o fim do seu amor num trágico acontecimento, onde, no dia de sua boda, uma noiva fuge com um antigo amante.

Mais do que uma tragédia, esta monstrosidade apresenta-se como uma troca de pele, onde se expõe ao público uma pele aparentemente lisa e festiva que aos poucos se vai desintegrando, até ao ponto de ficar tudo em carne viva.  
Cada personagem dessa trama tem uma importância ímpar e todas se encontram envolvidas numa teia de amores, conluios e mortes. Num encenação ouzada de João Branco, que tal como o autor original, vai beber muito à tragédia grega, esta peça, com a sua história, dança, clássica e moderna, ao vivo, promete surpreender o exigente público do festival.



### Os Saltimbancos

Serrote com Teatro & Companhia Mindelo - Cabo Verde  
10 de Setembro / 17:00 horas / Academia Jaramante Teatrolândia  
“Uma fabula cheia de magia que é um hino à liberdade potica.”  
Um musical infantil, com músicas e dramaturgia de Chico Buarque de Holanda, esta é uma das maiores apostas do Mindelact 2011. Encenado por Janaina Alves e com a participação especial de elementos do Coro de Música da Escola Jorge Barbosa, este é um espectáculo que vai, certamente, encantar milhões e gradientes.  
Revisitando “Os músicos de Bremen”, dos Irmãos Grimm, os autores actualizam as personagens, fazendo com que possam e comentem



as suas acções. Fazendo dos animais uma representação das classes trabalhadoras e oprimidas.  
Cantando, emocionando e fazendo rir, os quatro animais, cada um com uma história de rejeição, apresentam seus talentos e defeitos: o jumento que representa a mão de obra pesada e paciente; a galinha que representa a mulher que sai para trabalhar seja nas fáblicas ou como doméstica é teimosa; a gata, muito esperta, seria a classe artística e o cão representa os soldados, obediente e leal.

### Água

Grupo de Teatro Djal D'Sal Brasil / Cabo Verde  
12 de Setembro / 21:30 horas / Centro Cultural do Mindelo - Palco Principal  
“Cada cristão tem direito ao seu próprio água.”  
“Água”, é um espectáculo feito em co-produção Brasil/Cabo Verde. Montado pelo director de teatro Luciano Brandão, é resultado de uma formação teatral na vila de Santa Maria, Ilha do Sal - Cabo Verde. Propõe “valorizar a auto-estima do povo cabo-verdiano a partir de histórias recolhidas dos moradores mais antigos da região, revisitando os costumes, a música a dança e promovendo uma

integração social com os moradores de hoje.  
“Água”, é uma viagem a partir do modo de vida de um povo. Conta a história de pessoas que buscam a sobrevivência e para isso não se preocupam com o bem mais necessário para a vida, a água. Sem perderem a sobrevivência e para isso não se preocupam com o bem mais necessário para a vida, a água. Sem perderem a sobrevivência e para isso não se preocupam com o bem mais necessário para a vida, a água. Sem perderem a sobrevivência e para isso não se preocupam com o bem mais necessário para a vida, a água.



S  
Zu  
de  
de  
13  
Ca  
Pa  
“Si  
est  
ide  
epe  
dar  
me  
do  
tan  
exp  
gra  
na  
a  
seg  
gral  
vee

## ria existência”

A maior parte das pessoas que trabalham no Mindelact são aquelas que fazem ou que já fizeram teatro. Uma das principais razões para as pessoas se voluntariarem está relacionada com a grande festa das artes cénicas que este festival representa. São motivadas ainda porque desta forma podem ter livre acesso a todos os espetáculos e ao contacto directo com os artistas. Devemos salientar que hoje vestir a camisola do Mindelact é um motivo de orgulho para quem o faz porque sabe o que isso traz ao teatro cabo-verdiano. Para muitos isto serve também para abrir portas, fazer contactos e adquirir referências que de outra forma não teriam poucas, acima de tudo, o festival Mindelact é uma grande escola.

Porquê essa aposta na formação durante o festival? Como já dissemos, queremos potenciar ao máximo a presença das pessoas que aqui se apresentam. É um desafio lançar aos agentes teatrais que tem um outro tipo de preparação e escola, o poderem partilhar esta componente da formação que é muito importante para o desenvolvimento do nosso teatro. E a partilha para nós é fundamental, por isso as oficinas são pensadas como um outro canal para esta troca de experiências.

Ao fim de dezasseis anos o Mindelact não corre o risco de tornar-se repetitivo? Não, porque todos os anos temos essa preocupação de ter um espírito de inovação constante. O Mindelact renova-se pela sua própria existência porque essa é a natureza do teatro. O Mindelact consegue criar um público mais exigente? Certamente. Quando digo que ele é uma aprendizagem é porque representa sobretudo uma escola de público. Os grupos locais nunca mais se podem apresentar em palco trabalhando mal ou pouco porque irão sofrer na pele as consequências disso através da crítica ou da ausência da assistência nas suas apresentações. Podemos constatar que o nível de exigência do público no Mindelact é incomparavelmente maior do que era antes de existir o festival. Isto é inquestionável. Vai manter-se na coordenação geral do Mindelact? Até ao final deste festival, sim. Depois logo se vê. Já prometi a mim mesmo muitas vezes que não o faria mais por causa do sacrifício que é organizar este festival, mas obviamente o palácio acaba sempre por falar mais alto. Mas não sou só eu, há muita gente que trabalha comigo e que está nisso desde a fundação, pelo que é óbvio que o Mindelact continuará de pedra e cal quando eu me retirar.



### Sonho em Movimento

*Tanztheater-global*  
Alemanha, Cabo Verde e Itália

13 de Setembro / 21:30 horas / Centro Cultural do Mindelact  
Palco Principal  
"Sonho em Movimento explora esteticamente a procura da felicidade, identidade, sonhos, medos e desejos."

Sonho em Movimento nasce do encontro entre a cultura cabo-verdeana, a dança contemporânea e a video arte. Por meio desta especifica linguagem e através do trabalho performativo dos dançarinos, tanztheater-global transfere no palco o espaço urbano e o meio ambiente. Coreografias ao vivo no palco, imagem com gravações vídeo em larga escala.

Den van Vark (coreógrafo e director artístico do tanztheater-global) e a sua equipa alemã formada por três coreógrafos dançarinos e um vídeo artista trabalham com jovens performers cabo-verdeanos de São Vicente e Santiago.

A exploração artística dos seus dia-



dia tão diferentes e ao mesmo tempo semelhantes, a descoberta de sonhos, desejos e medos, são o ponto de partida para Sonho em Movimento.

Esta é a terceira produção realizada em Cabo Verde por Den van Vark/tanztheater-global e pela sua equipa de profissionais alemães e jovens cabo-verdeanos. Devido a este facto, ao lado da sua preocupação estética do projecto, permanece fortemente o objectivo estratégico de qualificar e promover os grandes talentos dos artistas semi-profissionais cabo-verdeanos para um futuro profissional na dança e para contactá-los com os artistas nacionais e internacionais.

### Por um Punhado de Terra

*Teatro Art-Imagem*  
Portugal, Cabo Verde

15 de Setembro / 21:30 horas / Centro Cultural do Mindelact  
Palco Principal  
"E, é ainda com a terra estrangeira que o homem negro se despede da vida e da sua terra."

Plantano. Em todo o palco, vintecostumes de terra barrenta. Vem, do horizonte à boca de cena, um homem negro. Os pés mergulham na lama. O homem correia da perna direita. O homem vem, devagar. Chega à boca de cena. E diz: Toma o meu corpo senhor do fogo! Vem e devora esta terra estrangeira!

Este homem negro é um escravo trazido à força de África para uma terra de que nunca ouvira falar - Portugal. Ele nos dirá, num português atrevido mal aprendido, mas de imagens poderosas e numa linguagem poética singular, à moda de um contador de histórias de tradição oral e africanas, como um dia chegaram à sua aldeia os homens brancos "feitos, com cabeças de metal e pele de ferro, por sobre a pele cor-de-leão velho estrangeiro".

Um trabalho centrado na voz, no corpo e no movimento do actor, interpretado pelo cabo-verdiano Flávio Hamilton.



### Ciclo Internacional de Contadores de História de História

Com representantes do Brasil, Cabo Verde, Colômbia, Espanha e Mali

De 12 a 17 de Setembro / 17:00 horas / Pátio do Centro Cultural do Mindelact  
Teatrolândia  
"História, história, fortuna do céu, amém."

Pela primeira vez em Cabo Verde, o festival Mindelact apresenta na sua programação um ciclo de contadores de história com representantes de três continentes. Serão certamente momentos mágicos e encantadores para quantos gostam de uma boa história, dada a qualidade de todos os intervenientes. A partir do dia 12, todos os dias, com entrada gratuita, a tradição das histórias de encantar, toma conta da cidade do Mindelact.

FIGURAS 03 y 04: "Mindelact renova-se pela sua própria existência" por Odair Varela en *A Nação*, nº 210 (suplemento), 8- 14 septiembre de 2011.

:::A Nação - Jornal de Cabo Verde::: - "Bodas de Sangue" estreia no Mindelact mu... Página 1 de 1

**"Bodas de Sangue" estreia no Mindelact muito elogiado pelo público**

REPORTAGEM

10-Set-2011



A peça teatral "Bodas de Sangue" fez esta sexta-feira a abertura em grande do Festival Internacional de Teatro – Mindelact 2011. Com casa cheia, muita gente não se importou de ficar em pé para assistir no palco um texto inspirado nas reportagens jornalísticas de Federico Garcia Lorca encenado pelo experiente Grupo do Centro Cultural Português – IC, do Mindelo.

O local escolhido para a abertura foi o Auditório do Centro Cultural do Mindelo que recebeu uma peça com nada menos do que dezasseis personagens que durante uma hora e meia demonstraram que "todo mundo cabe num teatro" e isso lhes valeu rasgados elogios dos espectadores presentes.

Ainda sem tempo para respirar depois da apresentação a atriz portuguesa, Francisca Lima, afirma que "foi fácil" trabalhar com os actores cabo-verdianos e aponta como uma das dificuldades o espaço para o ensaio e o guarda-roupa do cenário que "é muito diferente da realidade de Portugal".

"Foi uma experiência diferente porque os actores crioulos tem outra vivência do teatro e esta é uma das razões que eu queria fazer a parte prática do meu estágio de fim de curso fora do meu país, de preferência num país lusófono", conta a atriz que é mestre em interpretação pela Escola de Teatro e Cinema de Portugal e que fala da sua "surpresa agradável" por ver teatro, quase todas as semanas, no verão de Mindelo, algo fora do comum na Europa.

"Vi que se faz coisas muito boas e vi também que a ideia que se tem de fora é um bocadinho errada porque há muita coisa que não passa nos meios de comunicação no meu país. Agora vou com a intenção de partilhar esta experiência com muitas pessoas de lá."

O encenador e director artístico, João Branco considera que este espectáculo é "digno do historial do grupo" que já vai na sua 46ª produção ao longo da sua história e que ele teve algumas dúvidas quando montava a peça no tocante à temática, "mas enquanto estas dúvidas me assolavam, infelizmente quase todos os dias éramos confrontados com notícias de mortes violentas". Foi esta constatação que lhe permitiu ver que este era um espectáculo que deveria ser feito e adaptado à nossa realidade e mostrado às pessoas "na tentativa de contribuir" para a diminuição deste fenómeno.

O festival de Mindelact continua este sábado com a peça "Federico Garcia Lorca: Pequeno Poema Infinito", interpretado pelo actor brasileiro José Mauro Brant e que pode ser vista pelas 21:30 minutos no Auditório do Centro Cultural do Mindelo.

ODAIR VARELA

Fechar janela

[http://www.alfa.cv/anacao/index2.php?option=com\\_content&task=view&id=3753&p...](http://www.alfa.cv/anacao/index2.php?option=com_content&task=view&id=3753&p...) 15-09-2011

FIGURA 05: "Bodas de Sangue. Estreia no Mindelact muito elogiado pelo público" por Odaire Varela, en *A Nação online*, 10 de septiembre de 2011.

## Aconteceu teatro no Mindelact

9. Sexta  
Por el agua de Granda  
Solo reman los suspiros.  
Ay, amor  
Que se fue por el Aire!

A noite, aconteceu teatro no Mindelo. O grupo do Centro Cultural Português e do Instituto Camões do Mindelo produziram teatro do melhor, como é seu hábito, ao levarem a cena a peça *Bodas de Sangue* de Frederico Garcia Lorca, um dos maiores poetas trágicos de Espanha.

É uma tragédia, escrita em 1933, em três actos e sete quadros. A peça da qual se sobressai o seu alto valor na reinvenção do estilo dramático criado pelo grande dramaturgo clássico Eurípedes. Importante desvendiar o seu valor simbólico para que se possa entrar no âmago do trama.

Um casamento entre os filhos de duas famílias, marcado já à partida por salpicos de sangue. Mas já estava escrito que o sangue não iria parar de correr e tingir de vermelho a terra dos homens machos e dos touros daquela terra, até à destruição das famílias. A mãe do noivo não vacinava bom casamento dos lados da família da noiva, porque uma família de brighes e de homens desrespeitadores que puzam faca nas brigas, que já havia feito correr sangue na sua família. E assim como estava escrito, aconteceu. E assim a tragédia, está tudo escrito. É o Destino, o Fatum.

O trama gira à volta desse casamento que iria acontecer manchado de sangue, com os seus símbolos de sangue (as flores e os paños vermelhos) e as suas figuras trágicas, simbólicas (a veia, figurando a própria morte, augurando a morte e ao mesmo tempo anunciando-a com palavras sibilinas; a lua fria, iluminando todo espaço para que se cumprisse o destino). Há a reparar que para além de outras cores, o que prevalece é o vermelho e a noite escura criando todo um clima de mau presságio. Não faltaram as figuras do coro trágico, as moças anunciando o casamento. É importante chamar a atenção que mais uma vez o João Branco soube tirar partido do nosso tradicional, casando a cantiga de casamento - nhô Miguel Pulvor - com o clássico grego. Foi uma simbiose excelente, em que na peça, o português e a variante do crioulo popular de S. Vicente se misturaram, sem feir de modo algum um ou outro, revelando que são duas línguas nacionais coabitando perfeitamente sem sem interferências ou qualquer outro tipo de contaminação, quando ambas forem bem usadas pelos utentes.

Gostámos de tudo. Mas é de bom-tom enaltecer o regresso da Ducha Faria em alto, criando toda a densidade dramática com a sua estatura e interpretação de alto coturno. A criada típica, recriada por Luana não merece nenhum reparo antes pelo contrário pões um bom

bocado do nosso nessa peça internacional, dando vida em todo o momento em que é necessário. As meninas do coro, maravilhosas, que juntamente com a criada criam aquele ambiente festivo necessário, sugerindo prazer sensual, criando todo um pitoresco crioulo, para nos levar até ao clímax da peça trágica. A jovem que faz o papel de noiva deslumbrante com o seu português, no sotaque, variante de Portugal e num crioulo límpido, que nos engana, embora pelo seu sotaque português não parece ter vivido muito tempo entre nós.

Mas, finalmente, há outros reparos: deixaram-me com a sensação de que a peça precisava de mais algum tempo de ensaios para que a silabação das palavras que contribuiriam para a projecção da voz, tanto em crioulo como em português, na 3ª parte, para que se conseguisse atingir a sobriedade do momento grandioso, para provocar o contraste com a alegria do coro, na 1ª e 2ª parte. Isto fez com que peça se arrastasse e perdesse um pouco de epopeia trágica.

Bom trabalho.  
10. Sábado  
Granada: Quién dirá que el agua lleva un fuego fatuo de gritos!

Aconteceu o inconcebível: um encontro com Lorca, falando de si, da sua cidade, da sua infância, com a sua gente humilde, pobre de andrajos, que ele presenciou de modo sofrido,

com a água dos seus rios, das flores. Foi ele pessoa, contando, na 1ª pessoa, presentificando toda essa vida dolorosa vivida e pela qual morreu, combatendo, fuzilado, na sua Alhambra de ricos e majestosos palácios árabes.  
Chegou atrasado, um pouco apressado, pela porta do fundo, como quem sabe que, não muito, mas fez esperar, como é de praxe, próprio dos conferencistas. Cumprimento, intencional, muito polidamente, no seu traje a princípio século XX, esperando ser correspondido, como de facto foi. O público que compreende essas coisas, respondeu aos cumprimentos do José Mauro. Mas cedo compreendeu que não estava na presença do José Mauro Brant, mas sim, do próprio Lorca, com quem riu e se emocionou, durante a sua narrativa.

Brant, durante a sua representação a solo, mudou muitas vezes de semblante, afvelando as máscaras de acordo com o texto dito que ele vivia. Mudando de máscara da de criança alegre perante a natureza para a de criança, sofreda, perante o sofrimento das mães, da miséria, assumindo a máscara e o tom da revolta do poeta de Granada. Revelou, com tudo isto, ao manter um público preso, durante hora e meia, ao monólogo, ser merecedor de todos os pergaminhos de todos os palcos por onde passou e não foram poucos.

Muito Obrigado por teres vindo.



Moacyr Rodrigues

ly,  
n-  
ar  
s,  
se  
io  
ra  
a  
a-  
id  
te  
me  
m  
V

PUB

BUS: 508-587-6516  
CELL: 791-889-8962  
FAX: 508-587-1018

24 HR. Answering Service

**Pipes Auto School**

Direct Education Center  
Very Affordable Prices  
Appointments - Free Pick up Service  
Special Care for the Mercedes and BMW

867 Pleasant Street

**TROPICAL RESTAURANT**

...and on today  
...and on today

arket

**North End Auto Body**

FIGURA 06: "Aconteceu Teatro no Mindelact" por Moacyr Rodrigues en *A Nação*, nº 211, 15-21 de septiembre de 2011.

MINDELACT'2011

## Teatro em grande no Mindelo e na Praia

de Odair Varela

Estamos em Setembro. Estamos no Festival do Mindelact'2011. Artistas, técnicos, produtores e público, todos se misturam num fazer para ver teatro que este ano mais uma vez trás a extensão para a cidade da Praia, com vários espectáculos em cartaz.

A XVII Edição do Mindelact teve uma abertura soberba com uma apresentação de encher os sentidos, fazendo antever um festival recheado de qualidade. Encenada pelo Grupo do Centro Cultural Português (CC), do Mindelo a partir de textos inspirados nas reportagens jornalísticas de Frederico Garcia Lorca, os 16 personagens conseguiram mostrar que "todo o mundo cabe num palco" no Mindelact. Considerado "digno do historial do grupo e do festival" pelo seu encenador e director artístico, João Branco, esta 46ª produção deu o arranque da festa do teatro no palco principal.

Festa que foi dada continuidade com "Frederico Garcia Lorca: Pequeno Poema Infinito", onde José Mauro Brant revela as mais marcantes experiências de Lorca como artista e cidadão numa dramaturgia construída exclusivamente por palavras do próprio artista.

### Traição das expectativas

De seguida subiu ao palco "Pápirus", de Iolanda Llanos, que lhe valeu este comentário de Abraão Vicente: "Ninguém poderia esperar tanto. Somos fatalmente sempre traídos pelas expectativas. Uma noite memorável e esplêndida ao som de um teatro parco em palavras mas exuberante na linguagem, no conteúdo, na essência, na mensagem. Fantasia deliciosa ver o próprio cenário da peça a crescer durante a representação."

O grupo espanhol Xitriquitula Teatre trouxe para o Mindelo um mundo de papel. Utilizando os gestos, a imaginação e o papel, estes dois personagens fizeram o público participar, durante uma hora, nos seus sonhos, medos e desejos. Um espectáculo singular em que os

» Mindelo (São Vicente) respira teatro por todos os poros, que é, como quem diz, por todas as salas de espectáculos da cidade. Desde o palco principal, o Centro Cultural do Mindelo (CCM), passando pela Academia de Música do JotaMonte (AMJ), ao Centro Social de Ribeira de Craquinha, ou então pelas várias artérias da cidade, tudo é teatro, incluindo uma extensão à cidade da Praia.



Bodas de Sangue, GTCCP. Fotografia João Barbosa



### Organização dá nota dez

O director de produção do Mindelact, Daniel Monteiro, avança que tiveram alguns problemas de última hora mas que já foram todos ultrapassados, onde a maior dificuldade é na parte financeira.

"Isto é normal", diz Daniel, "quando temos um festival sustentado no voluntariado mas a máquina está andando normalmente". Até agora, fica difícil apontar um ponto alto do festival, porque, "cada

mos de público, com "salas sempre cheias" onde um dos maiores problemas é referente à falta de um "local maior" para receber as pessoas que querem apreciar teatro.

Monteiro garante que a extensão para a Praia está a "funcionar bem" e a seguir o seu ritmo normal. "Temos esse ano uma parceria mais estreita com o Centro Cultural Português da Praia que está no apoio logístico e organiza-

extensões para além da capital para, de certa forma, "desmistificar uma certa preocupação" de algumas pessoas. O certo é que estando aqui os artistas e havendo o empenho de Câmaras Municipais ou empresas de outras ilhas, o Mindelact afirma-se sempre disposto a fazer extensões. "É só uma questão de planificar e organizar conjuntamente antes da chegada dos artistas para que haja teatro em qual-

subiram os grupos de Teatro Dja d'Sal com a peça "Água", o Tanztheater Global com "Sonho em Movimento" e Jackie Star de Charlotte Salieu com "L'Elegance et la Beauté". Para esta quinta-feira o Teatro Art'Imagem apresenta "Por um punhado de Terra" no Auditório do CCM.

### De pequeno...

Mas o Mindelact faz-se também para os pequeninos. São os espectáculos da Teatrolândia que nesta edição abriram com uma estreia absoluta do inédito musical infantil "Os Saltimbancos" que esgotaram rapidamente os bilhetes. Um momento impar para as centenas de crianças que encheram o AMJ para aplaudirem e cantarem com o Burro, a Galinha, o Cachorro e a Gata ao som da música do mestre brasileiro, Chico Buarque, e suporte do talentoso coro da Escola Secundária Jorge Barbosa.

De seguida, o TIM - Teatro Infantil do Mindelo encenou "Katuska & Chatonilda", uma dupla de palhaços numa peça recheada de emoções, alegrias e muitas palhaçadas mas também de pedagogia que, como escreveu Abraão Vicente sobre a peça, "isso é pedagogia de marca ou então um dedo apontado para o contributo positivo que o teatro educativo pode dar na educação das crianças e na criação de novas mentalidades, de novos cidadãos". Para este domingo está agendado o "Teatro Com Classe" do grupo espanhol Delirium no AMJ pelas 17 horas.

### Na Praia...

Depois de "Pápirus" ter subido esta terça-feira ao palco do Centro Cultural da Praia, é a vez de, na segunda-feira (19), o Projecto Aquarium apresentar "Closer", um espectáculo para maiores de 18 anos. No dia 21 o grupo cabo-verdiano Skinada encena "O Paicanalista", seguido de uma performance de som e movimento da dupla crioula Bety Fernandes & Ndu Carlos. Para encerrar a extensão, "Naque, piéilhos & Actores do grupo de Teatro do IC-CCP do Minde-

FIGURA 07: "Mindelact 2011, Teatro em grande no Mindelo e na Praia" por Odair Varela em A Nação, nº 211, 15-21 de septiembre de 2011.

