





Introducción  
a las literaturas orales  
y escritas africanas



VICENTE E. MONTES NOGALES (ED.)

# Introducción a las literaturas orales y escritas africanas



Gijón





## Agradecimientos

A Ana Esther Velázquez Fernández por la ayuda prestada en este libro.





# Índice

Presentación . . . . .	II
Introducción . . . . .	13
África y sus oradores: la palabra oral como pilar de la sabiduría, <i>por</i> VICENTE E. MONTES NOGALES . . . . .	17
Panorama de las literaturas africanas en lengua portuguesa, <i>por</i> MARIA DO CARMO CARDOSO MENDES . . . . .	47
Literatura francófona de África occidental, <i>por</i> KAMORY TANGARA . . . . .	67
Una reivindicación de la literatura africana en lengua inglesa, <i>por</i> PAULA GARCÍA-RAMÍREZ . . . . .	89
Literatura africana de expresión en español, <i>por</i> M'BARE NGOM FAYE . . . . .	131
Las mujeres que viven en mí: personajes de ficción que portan la palabra, <i>por</i> SONIA FERNÁNDEZ QUINCOCES . . . . .	153



## Presentación

Uno de los objetivos de la Fundación El Pájaro Azul es mostrar la riqueza cultural de África a través de sus propios protagonistas, los africanos y africanas que dan a conocer al resto del mundo su sentido de la vida, sus inquietudes, reivindicaciones, interrogantes así como su genio creador y sus capacidades artísticas. El continente africano vive un proceso de expansión cultural en ámbitos diversos: cine, literatura, artes plásticas, fotografía, etc. y a través de ellos podemos acercarnos a otras realidades que a veces solo son contempladas desde perspectivas condicionadas por los tópicos o desde una visión occidental.

Comenzamos hace doce años esta labor de difusión cultural exhibiendo películas, para poner de manifiesto la diversidad de prácticas cinematográficas africanas. De este modo, el público asturiano ha tenido la oportunidad de acceder al peculiar séptimo arte africano que, aunque reconocido internacionalmente, no se suele exponer con la frecuencia deseada en las salas de cine o locales asturianos dedicados a actos culturales. También y, gracias al ayuntamiento de Gijón, fue posible editar un libro sobre la producción cinematográfica del continente africano, un hito importante dada la escasez de publicaciones sobre este tema en nuestro país.

Conscientes de la importancia de la literatura como una herramienta de acercamiento a las realidades de África, buscamos con empeño e ilusión contextos y medios para dar a conocer las variadas literaturas africanas. No fue un proceso fácil encontrar una fórmula adecuada, pero cuando el profesor e investigador de la Universidad de Oviedo Vicente Montes Nogales accedió a colaborar con nosotros, comenzamos a organizar diversos actos relacionados con las literaturas africanas: presentaciones de poemarios y novelas, ciclos de

conferencias, celebración del *Día del escritor africano*, encuentros con escritoras y las *Jornadas Internacionales de literaturas africanas*, ya han concluido las cuartas, con la financiación del Principado de Asturias —a través de la Agencia Asturiana de Cooperación al Desarrollo— y la colaboración de la Universidad de Oviedo. El ánimo de llegar más allá de las fronteras nacionales nos llevó a organizar junto con la mencionada universidad y diferentes proyectos de investigación I+D+i seminarios, un congreso internacional y mesas redondas donde se abordaron algunas cuestiones de plena vigencia, como la inmigración, el cosmopolitismo y la función de la variada y activa diáspora africana.

Publicar un libro que suscitase el interés por las literaturas africanas era un deseo que teníamos desde hacía años y, una vez más, el Ayuntamiento de Gijón ofrece a la Fundación El Pájaro Azul esta posibilidad. Agradecemos la oportunidad que nos brinda a la vez que ponemos de relieve el apoyo de Gijón a iniciativas culturales que permiten difundir el conocimiento y consolidar la relación amistosa entre los pueblos.

INMACULADA GONZÁLEZ-CARBAJAL GARCÍA  
*Presidenta de la Fundación El Pájaro Azul*

## Introducción

Presentar las literaturas africanas en un solo volumen es una ardua tarea. ¿Cómo abordar la producción literaria de todo un continente en menos de doscientas páginas deteniéndonos en las obras de tantos autores que nos han permitido disfrutar o padecer con las alegrías, pasiones y sufrimientos de personajes reales o ficticios que contribuyen a mostrar las facetas más diversas del ser humano a lo largo de los siglos? Desde estas primeras páginas ya comunicamos al lector que no es nuestra intención elaborar un estudio exhaustivo de estas literaturas, ni siquiera mencionar un gran número de obras. Su omisión no responde ni a la indiferencia ni al menosprecio, sino a una necesidad de selección. Pretendemos ofrecer una visión global de estas ricas literaturas a quienes a ellas deseen acercarse, suscitar el interés por obras que forman parte del patrimonio literario de diferentes naciones y marcar una senda de lectura.

Por otra parte, ha sido necesario decidir el modo de estructurar esta monografía, cuestión compleja porque las opciones eran diversas e insatisfactorias: por géneros, por países o por territorios más extensos, por etnias, por temas, tipos de discursos e incluso intenciones. Tras reflexionar sobre las ventajas e inconvenientes de las diferentes modalidades nos decantamos por la lengua en que se producen, organización que, por otra parte, no es novedosa, sino habitual. El portugués, el francés, el inglés y el español fueron lenguas importadas por los colonos que muchos africanos han hecho suyas, lo que ha favorecido una mayor difusión de determinadas obras que por su calidad han obtenido reconocimiento y forman parte de la literatura universal.

Seis autores han participado en este proyecto, estudiosos de las literaturas africanas que dan a conocer sus análisis desde diferentes

ámbitos: el académico, en un aula universitaria, en el marco de un congreso o en revistas científicas, o el de los blogs y los clubs de lectura.

El autor de estas líneas, docente en la Universidad de Oviedo, inicia esta monografía adentrándose en las literaturas orales africanas, las que durante más tiempo han permanecido en el continente africano y, sin embargo, las más desconocidas. La oralidad convive en África con la escritura, quizás sea una de las características literarias que comparten las numerosas regiones de este vasto territorio. Hombres y mujeres cuentan cada día, en la intimidad o ante un auditorio que aglutina a gran parte de los miembros de un clan. Los cuentos, las fábulas, las epopeyas, los cantos, los panegíricos, las genealogías, los proverbios y otras muchas variantes genéricas se escuchan en las aldeas y urbes africanas, deleitando y enseñando, conforme a sus principales funciones. Sin embargo, es preciso señalar que los relatos orales tradicionales desaparecen más rápidamente que en siglos anteriores, afectados por la modernidad, de modo que urge protegerlos.

Maria do Carmo Cardoso Mendes, profesora en la Universidade do Minho (Portugal), nos da a conocer sucinta y claramente las cinco literaturas africanas en lengua portuguesa: angoleña, caboverdiana, guineana, mozambiqueña y santotomense, resaltando el carácter diferenciador de cada una de ellas. Manifestaciones literarias cosmopolitas pertenecientes a géneros variados, que surgen bajo la vigilante mirada de la colonización portuguesa, pero que pronto ponen de manifiesto su rechazo a este régimen político y económico, antes de mostrarse más libres y dispuestas a abrazar otros sistemas culturales del mismo continente o de otros.

Kamory Tangara, docente de la École Normale Supérieure de Bamako (Mali), nos guía por la literatura oesteaficana francófona, aquella de la que han surgido algunas de las obras más representativas del continente vecino y que cuenta, con el paso de los años, con una creciente presencia femenina reivindicativa ávida del reconocimiento social que merece. Esta producción nace del contacto entre el colonizador y el colonizado y aunque en sus inicios parece someterse a la

voluntad del primero, su oposición y rebeldía no tarden en aflorar. La novela, la poesía y el teatro de los estados independientes se lamentan aún de la sumisión colonial a la que los africanos habían estado sometidos, pero dirigen su mirada crítica hacia los nuevos gobiernos africanos. Diferentes géneros se prestan, al igual que sucedía en la literatura escrita en portugués, a expresar el vigor de la palabra africana que aborda cuestiones propias de las sociedades del siglo XXI.

Por su parte, Paula García-Ramírez, profesora e investigadora de la Universidad de Jaén, realiza un minucioso estudio de la literatura africana en lengua inglesa. Antes de profundizar en ella, esta investigadora proporciona algunas de las claves de la edición en África, nos introduce en la negritud y el panafricanismo y aclara conceptos teóricos como cosmopolitismo, necropolítica y afropolitismo. Distingue tres áreas principales: África occidental, oriental y meridional, prestando particular atención a la literatura de tres países, Nigeria, Kenia y Sudáfrica, y sugiriendo la lectura de algunas de las principales obras de estos extensos territorios.

M'bare Ngom Faye nos presenta una literatura más cercana, por estar escrita en español y producida con frecuencia desde nuestro país, pero constatamos que resulta tan desconocida o incluso más que las anteriores. Dedicando especial importancia a las letras de Guinea Ecuatorial, no olvida los nombres de autores de otras naciones que también escriben en español, por motivos variados, como Camerún, Marruecos, Benín o el Sahara Occidental. Este profesor de la Morgan State University (EE. UU.) nos insta a adentrarnos en una literatura que podemos denominar hispanoafriicana, término acuñado por el escritor Donato Ndongo-Bidyogo.

Por último, Sonia Fernández Quincoces, que fomenta la lectura de obras africanas desde clubs de lectura y su dinámico blog *Literafricas*, ofrece, con un estilo personal, una visión de algunas novelas africanas escritas por mujeres. Desde una perspectiva lectora e íntima nos invita a descubrirlas, con el ánimo de compartir los sentimientos que le despertaron. Portavoz en esta ocasión de tantas mujeres que

recuperaron su palabra para expresar lo que los varones no contaban sugiere títulos de las letras africanas dignos de ser conocidos.

Quedan muchos autores por mencionar en este volumen, hombres y mujeres cuyos nombres nunca se conocerán por proceder de la oralidad, que con frecuencia valora más el relato que a quien lo produce; otros no han hallado espacio a lo largo de estos seis capítulos, pero no significa que no merezcan reconocimiento. Lamentamos no haber dedicado otros capítulos a la literatura magrebí y a la de territorios más alejados. Albergamos la esperanza de ofrecer al público lector otra monografía que las incluya y que conceda igualmente especial protagonismo a obras imprescindibles que surgen en la variada diáspora. Entretanto, esperamos que esta humilde contribución a las letras africanas estimule nuevas lecturas.

VICENTE E. MONTES NOGALES



# África y sus oradores: la palabra oral como pilar de la sabiduría

VICENTE E. MONTES NOGALES

*Universidad de Oviedo*

## I. INTRODUCCIÓN

La escritura, como es bien sabido, surge en África en tiempos remotos. Los jeroglíficos egipcios, la escritura meroítica del reino de Meroe, principalmente alfabética, el alfabeto copto y el ge'ez al que se recurría en Etiopía, lengua a la que se llegó a traducir la *Biblia* entre los siglos V y VI, son una prueba de ello. Otros sistemas de escritura aparecen más tarde. En el siglo XVII, una élite musulmana peul de Yuta Yalón (República de Guinea), compuesta por maestros y sus discípulos, que sabían escribir en árabe clásico, tradujeron y comentaron en peul textos islámicos árabes y dieron a conocer su poesía. La producción escrita de índole religiosa afloró con más ímpetu posteriormente, y en ella los copistas y los escribas desempeñaron una labor muy importante, destacando dos escuelas: la de Labe-Deppere y la de Kollaade. La lengua vai, hablada principalmente en Liberia y Sierra Leona, cuenta con un silabario propio creado en el siglo XIX. El akauku en Camerún fue sustituido por el francés traído por los colonos, al igual que ya había sucedido con el nsibidi de Nigeria, creado mucho antes, pero desplazado en esta ocasión por el colonialismo británico. En el siglo XX nacen otros códigos de escritura, como el somalí osmanya, el beria de los zaghawas de Chad y de Darfur y el alfabeto n'ko creado por Soulemayne Kante, que se emplea para transcribir algunas lenguas mandingas. También el tifnag se usa para

la transcripción de algunas lenguas bereberes y en la actualidad sobresalen dos versiones, el tifinag tradicional, pero con modificaciones, y el neotifinag, más moderno.

Sin embargo, la oralidad y sus numerosas manifestaciones cobraban más protagonismo en las sociedades africanas por su variedad, mayor producción, alcance y popularidad. Los conocimientos que contienen los textos literarios orales se transmitían de generación en generación, de modo que un saber tradicional se consolidaba progresivamente y constituía los pilares de los ritos, doctrinas y costumbres. Las narraciones memorizadas por los ancianos formaban un rico patrimonio cultural que, a pesar de su arraigo, a lo largo del siglo XX y en las primeras décadas del XXI se ha mostrado frágil. Por ello, la famosa frase del erudito maliense Amadou Hampâté Bâ «cuando un anciano muere, es como si ardiese una biblioteca» es con frecuencia recordada por quienes desean proteger los valiosos textos orales, muy dignos de estimación.

La palabra oral africana, esmeradamente custodiada y dada a conocer con orgullo cuando la ocasión lo requería o se presentaba, se manifiesta bajo diversas formas, géneros que no siempre se corresponden con aquellos que son familiares a los europeos. Para un público lector u oyente occidental, las categorías genéricas orales más conocidas son los cuentos, las leyendas, los mitos, las epopeyas, las canciones, los panegíricos y los proverbios, pero existen en África otras muchas, como los diferentes tipos de emblemas onomásticos, las invocaciones a los genios o las fórmulas mágicas. La riqueza de este gran patrimonio que reúne múltiples textos orales pertenecientes a diferentes etnias y naciones es tan importante que sería un grave error menospreciar aquellas culturas del continente vecino que han concedido más valor a la palabra oral que a la escrita. Si el papel consigna el conocimiento de los pueblos, también la memoria de los individuos se concebía en estas sociedades como el legado cultural heredado de los antepasados.

Mostraremos en este capítulo algunas de las manifestaciones de la palabra oral y precisaremos el modo en que se producen y a quiénes

pertenecen, porque están sometidas a un férreo control social a fin de garantizar su buen uso.

## 2. PALABRAS SAGRADAS Y PROFANAS

La literatura oral de cada sociedad africana se basa en el valor otorgado a la palabra, elemento sagrado que permite la comunicación entre los humanos y de estos con Dios. El mito de origen que narra el cuento tradicional peul<sup>1</sup> *Njeddo Dewal, Mère de la Calamité*<sup>2</sup> describe cómo Gueno, el Dios Supremo, creó a un interlocutor, el primer humano o Neddo, fusión de una porción de cada una de las veinte criaturas existentes hasta ese momento, que recibió una muestra de la capacidad creativa divina: la habilidad para pensar y hablar. Además, fue instruido en las leyes que rigen el universo, es decir, se convirtió en el primer humano iniciado y también en el primer maestro iniciático, ya que difundió sus conocimientos a sus descendientes. Según un mito bambara<sup>3</sup> que narran los Keita a la antropóloga Dieterlen, Faro, el dios del cielo y del agua, concedió a los hombres el don de la palabra y les enseñó su lengua. Constatamos, entonces, que la comunicación verbal es un gesto de generosidad divina, un regalo del Creador, y mediante ella los hombres suplican humilde o fervientemente su protección a las fuerzas de la naturaleza o se la agradecen. Por ello, antes de emprender determinadas actividades artesanales y durante los ritos, los humanos solían pronunciar una breve plegaria o invocación. La palabra es, por tanto, mucho más que una herramienta para comunicarse es un elemento sagrado capaz de ordenar o

---

<sup>1</sup> Los peuls se encuentran en gran parte de África occidental y también, en mucha menor medida, en algunos países de África central.

<sup>2</sup> NEI-EDICEF ha publicado en francés la versión de este relato de Amadou Hampâté Bâ.

<sup>3</sup> Los bamaras se encuentran principalmente en Malí, pero también están asentados en Senegal, Costa de Marfil y Burkina Faso.

desordenar el universo, como asegura Hampâté Bâ: «Extrayendo de la sacralidad su poder creativo y operativo, la palabra, según la tradición africana, está relacionada directamente con el mantenimiento o con la ruptura de la armonía, para el hombre y para el mundo que le rodea» (Hampâté Bâ: 1999: 197).

Las comunidades de este vasto continente distinguen la palabra cotidiana de la profunda o más solemne, cuya manifestación es variada, y que exige reflexión antes de ser pronunciada porque sus potenciales efectos nocivos pueden ser irreparables. En efecto, se considera que las consecuencias de la palabra son positivas si hacen el bien a la persona, o negativas, en caso de que la perjudiquen o dañen. Al contrario de lo que deja entender un pensamiento tan extendido en Occidente y que refleja la expresión «las palabras vuelan, lo escrito queda», en el África tradicional, la palabra pronunciada de viva voz provoca importantes consecuencias, es como una lanza, y se dice que una vez arrojada no retorna. La palabra oral es poderosa y si su uso no es prudente, no será posible subsanar los daños ocasionados o, al menos, requerirá un gran esfuerzo. Encontramos en diferentes etnias proverbios o expresiones similares que alertan de los efectos de la palabra, como «La lengua es la camilla de su amo»<sup>4</sup>, refrán que ya recopilaba el militar Gaden en su estudio de proverbios peuls y tuculores publicado en 1931, cuyo fin es advertir de los errores cometidos por la palabra emitida, soporte que traslada el cadáver de un individuo al cementerio. La lingüista Roulon-Doko (2008: 47) señala que los gbayas del oeste de la República Centroafricana maldicen en muy pocas ocasiones y esto se debe a que creen que si los antepasados juzgan injusta la maldición, esta se vuelve contra aquel que la ha pronunciado, poniendo incluso su vida en peligro. La anécdota que narra el antropólogo Jansen (2001: 182-183) muestra la importancia que conceden los *griots* (oradores) de Kela (Mali) a la oralidad y la poca que otorgan a la escritura. Cuando el investigador les dejaba escuchar las grabaciones que tenía de expertos oradores ya fallecidos,

---

<sup>4</sup> Hemos traducido al español aquellas citas que están escritas en francés.

prestaban gran atención; sin embargo, no mostraban ningún interés por el contenido de los libros. Estaban convencidos, afirma el investigador, de que su saber se transmitiría sin necesidad de papel. El único libro que respetan sin discusión es el *Corán*, considerado sagrado, y del que recitan algunos pasajes, aunque no pretenden ni interpretarlo ni explicarlo.

Por otra parte, algunas etnias, como los malinkés<sup>5</sup>, relacionan ciertos órganos del cuerpo con determinadas palabras. Así, aquella que procede de la bilis es conflictiva, mientras que la que surge del corazón es muy útil para la reconciliación y para las acciones llevadas a cabo con buena voluntad.

Aunque la palabra era un instrumento social, su acceso estaba restringido en algunos contextos a determinados grupos. Por ejemplo, los bambaras y los malinkés que no habían alcanzado la madurez no podían emplearla en ciertos actos sociales. Los varones con mayor edad se reunían en los Consejos de ancianos para debatir y tomar decisiones que concernían a toda la comunidad. En ellos, el uso de los proverbios era una prueba de conocimiento o de saber práctico y la oratoria de algunos les permitía destacar sobre los demás. El narrador camerunés Ofogo Nkama describe en sus memorias *Una vida de cuento* el respeto que le producían estos encuentros cuando asistía a ellos acompañando a su padre. En silencio escuchaba atentamente a los decanos del verbo cuando daban muestras de su elocuencia despertando admiración:

Era un privilegiado porque tenía la oportunidad de escuchar a los sabios de mi pueblo, a las personas que, por su edad avanzada y su larga experiencia de vida, disfrutaban de la admiración y respeto de todos los jóvenes de mi generación. [...] En aquellas reuniones celebradas a la sombra del Árbol de la Palabra, se trataban cuestiones tan diversas

---

<sup>5</sup> Los malinkés se encuentran en varios países de África occidental, constituyendo un grupo de población importante en la República de Guinea y en menor medida, en el sur de Senegal, en el sudoeste de Malí y en el noroeste de Costa de Marfil.

como el futuro de los jóvenes, las disputas matrimoniales, litigios relativos a la dote, a la herencia, a las lindes, los trabajos comunitarios, etc. (Ofogo Nkama, 2006: 19)

Así, la palabra se mostraba de modo diverso según el momento. La especialista en literatura peul de Mali Seydou (2008: 174-175) precisa los factores que permiten definir los géneros africanos, distinguiendo en primer lugar dos niveles: el de la enunciación y el del enunciado. En el primero diferencia tres grandes categorías: los intervinientes en el proceso (productor, receptor e interlocución), en la que la edad, el sexo del individuo y su estatuto social, así como el tipo de diálogo, son elementos fundamentales; las condiciones de enunciación (tiempo, lugar y circunstancias), y las modalidades en las que se emite el discurso oral, teniendo en cuenta el acompañamiento musical, la gestualidad y el canto. El análisis del enunciado contribuye también a la distinción de los géneros, según el contenido (asunto tratado y su inclusión en un universo real o imaginario), la forma (el estilo, la extensión, su emisión en verso o en prosa o el uso de una lengua actual o arcaica) y la función, que puede ser didáctica, sagrada, social, política, lúdica, liberadora, identitaria o varias a la vez. Asegura que cuando se pregunta a los diulas de Kong (Costa de Marfil) sobre los criterios para diferenciar unos géneros de otros, pronto afirman que los principales son quién emite el texto oral, dónde, cuándo, cómo (hablados, cantados, enunciación individual o colectiva, con música o sin ella) y por qué (con motivo de una celebración, prohibiciones existentes, etc.). Sin embargo, los factores derivados del contenido del discurso oral son mencionados en segundo lugar.

Las adivinanzas, por ejemplo, suelen pertenecer a los más jóvenes y cualquiera puede contar cuentos y escucharlos. El preámbulo del *jantol* (cuento extenso) peul *Kaïdara* revela que el relato va dirigido a toda la comunidad y que el conocimiento que se obtenga de su escucha depende del grado de madurez y de la capacidad intelectual de cada uno:

Cuento, contado, que se contará...  
¿Eres verídico?

Para los chiquillos que juegan a la luz de la luna, mi cuento es una historia fantástica.

Para las hilanderas de algodón, durante las largas noches de la estación fría, mi relato es un pasatiempo deleitoso.

Para los mentones velludos y los talones rugosos, es una verdadera revelación.

Por tanto, soy fútil, útil e instructivo.

Cuéntalo para nosotros... (Hampâté Bâ, 1994: 13)

En ocasiones la edad está estrechamente relacionada con el género narrado, pero otros factores intervienen en la asociación del género oral con los miembros de la comunidad. Sissao (2002: 15-16), en sus análisis de la oralidad de los mooses de Burkina Faso, distingue los *soalm wogdo* o cuentos extensos de los *kibare* o serios, aunque esta es, en nuestra opinión, una clasificación demasiado vaga. Entre los primeros incluye los relatos novelados, los mitos cosmogónicos y las fábulas, que se caracterizan por su naturaleza cómica y cuyos personajes son con frecuencia animales, como la liebre, la hiena, la tortuga, el león, el elefante, etc. Los cuentos serios se oponen a los anteriores por su carácter enigmático y por requerir más reflexión, de modo que son los relatos propios de los adultos, sobre todo de los ancianos, que acuden a ellos durante el día o por la noche para pensar atenta y detenidamente sobre la existencia humana, siendo conscientes de que las historias narradas son reales o imaginarias. Sin embargo, *soalm wogdo* son patrimonio de los más jóvenes, pues aunque educan y enseñan las buenas costumbres o corrigen las malas, su condición humorística los acerca más a las primeras edades. En cualquier caso, las narraciones dirigidas a la infancia no solo le proporcionan una determinada visión del mundo y la orientan para comportarse de una determinada manera, sino que también le enseñan a expresarse y a exponer ideas o argumentos, es decir, a razonar.

Creemos que la relación que Sissao establece entre los mitos cosmogónicos y las leyendas y las fábulas se debe a que en ocasiones los primeros se reducen a su forma más sencilla para facilitar su comprensión, pero es necesario tener en cuenta que los mitos son algunos de

los textos orales más representativos de la palabra profunda y sagrada, que revela modos de pensamiento y explica la constitución del universo, la aparición del hombre y su función, así como la de otros elementos de la naturaleza. Los diferentes mitos de un área cultural o de civilización se complementan formando una totalidad coherente en la que dioses y héroes, en un periodo intemporal, alcanzan un protagonismo fundamental para una sociedad determinada, exponiendo también ciertos fenómenos cósmicos y condiciones y circunstancias físicas y sociales. Por tanto, los mitos pueden surgir en ritos, ceremonias y en otros contextos que exigen seriedad. Su objetivo principal no es la distracción, sino la presentación de una verdad secreta u oculta, por eso se deposita mayor confianza en ellos que en otros relatos. De hecho, la absoluta comprensión de los mitos más complejos es únicamente posible cuando, a cierta edad, el individuo ha concluido un proceso iniciático mediante el que alcanza un elevado grado de conocimiento. Como demuestran los estudios de los etnólogos, encontramos un número importante de mitos en África occidental, ecuatorial, austral y oriental.

La edad y el sexo también determinan los cantos. Algunos son cantados solo por las jóvenes, pero otros, por los varones, especialmente en su infancia o juventud. De los recogidos entre 1981 y 1987 en NCòla (Mali), a unos 250 km al sur de Bamako, el antropólogo Coulobaly (1990) distingue los cantos populares de los profanos. Unos y otros abordan todas las cuestiones de la comunidad, denunciando sin pudor incluso a las instituciones, y son exclusivos de las mujeres, entre las que no se observan especialistas. Su edad oscila entre los cinco años y el momento en el que alcanzan la menopausia.

Para mostrar la estrecha vinculación entre el género oral, la edad y el sexo de los individuos podemos tomar como ejemplo la sociedad de los diulas de Kong, de la que Derive y Seydou (2008: 208-209) realizan una clasificación genérica. Es preciso tener en cuenta, en primer lugar, la edad del individuo y luego su sexo para determinar el discurso oral que pueden producir estos marfileños. Los hombres jóvenes emiten los cantos que celebran el final de sus estudios corá-



nicos, las cancioncillas infantiles y los trabalenguas, mientras que las jóvenes prefieren los cantos amorosos que tienen lugar por la tarde, aquellos que repiten las adolescentes en edad de casarse durante las ceremonias nupciales, evocando amores de juventud con un tono amargo. Los hombres adultos narran crónicas, cantos relacionados con el rito de máscaras concretas<sup>6</sup>, con acompañamiento musical, y los cantos guerreros, reservados a especialistas, con motivo de algunas fiestas animadas por los sonos de los instrumentos musicales. Algunos cantos de máscaras considerados peligrosos pueden ser cantados por hombres jóvenes y por adultos, también interpretados con música, así como los de los cazadores y los agrarios y los relatos etiológicos narrados sin música. Hallamos a varones adultos especialistas del género *bàra*, de reciente producción, que incluye cuentos, canciones y refranes, entre otras manifestaciones genéricas, y que combina canción y narración hablada, mientras tocan un instrumento musical llamado también *bàra*.

Sin embargo, no todos los cantos ligados a los ritos de máscaras son emitidos por hombres, ya que las mujeres adultas también pueden hacerlo. *Mádeun dônkili* son una variedad de cantos de máscaras que tienen lugar tras la peregrinación a la Meca y que cantan tanto las jóvenes como las mujeres de mayor edad. Otros cantos les pertenecen solo a ellas, como aquellos con los que aconsejan a las jóvenes que se van a casar y que producen mientras descascaran granos en el pilón para preparar platos destinados a celebrar una fiesta. Con relación a la novia que va a contraer nupcias, existen cantos destinados a las jóvenes que tienen la misma edad que ella, pero las ancianas prefieren aquellos que la orientan a actuar de un modo concreto a la vez que la peinan. Las jóvenes también producen cantos mediante los cuales la prometida se despide entristecida de su familia, rodeada de otras chicas de su edad que le dan consejos, como hacían las ancianas. Asimismo, a las mujeres adultas también se las escuchará cantar mientras

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, los cantos del gallo tienen lugar mientras una máscara representa la cabeza de este animal.

tiene lugar una comida ritual, e interpretan los cantos de bautizo y de escisión. Todos ellos están acompañados de música. Los cantos dedicados a solucionar problemas conyugales, acompañados del son de instrumentos musicales, son propios de jóvenes y de adultas.

Tanto mujeres como hombres adultos cantan unas composiciones laudatorias en honor a determinadas familias, acompañadas de música, y dicen proverbios. Varones y mujeres jóvenes emiten, según la naturaleza de la composición, los denominados cantos de los siervos, que son parodias obscenas de otros cantos, sobre todo de los ceremoniales. A la juventud le gustan las adivinanzas y los enigmas, los cantos de carácter bromista que surgen cuando la novia es llevada a hombros de los jóvenes mientras suena la música. La noche es el momento propicio para ellos. También las últimas horas del día son las mejores para narrar los cuentos, propios de cualquier sexo y edad, y que incluyen música por momentos. Otros cantos aparecen mientras los sonidos de los instrumentos musicales animan a bailar y a cantar a varones y mujeres. Estos cantos, y su baile tienen el mismo nombre, por ejemplo, *Yàgba donkili*, *Tágbe donkili* o *Sábe donkili*.

Muchos más géneros existen en África, pero no mostraremos aquí una extensa lista que, por otra parte, no sería completa. Ocupan un destacado lugar la secuencia panegírica, las genealogías de los antiguos clanes guerreros o de las familias destacadas, los laudatorios, las crónicas, los relatos pertenecientes a determinados gremios, como los de los cazadores o los pescadores, las invocaciones a los antepasados, etc.

Pero la palabra oral, que parecía no sufrir merma a pesar del paso de los años, conoce tiempos difíciles. Su consolidada transmisión padece en el siglo XX su mayor declive. Esta interrupción de la divulgación del conocimiento se produce paulatinamente, aunque algunos fenómenos históricos repercutieron con mayor fuerza. Hampâté Bâ (1999: 228-230) afirma que la primera gran ruptura tiene lugar con motivo de la Primera Guerra Mundial, cuando un número importante de soldados africanos tuvieron que participar en los conflictos armados en otros países, principalmente en Europa, lo que supuso un distanciamiento temporal pero importante de su cultura. Además,

la escuela colonial, cuya formación se dirigía a las necesidades de los colonos, imponía el estudio de materias en nada relacionadas con el universo africano. Posteriormente, la educación moderna, tras la Segunda Guerra Mundial, asestó un duro golpe a la enseñanza impartida desde tiempos remotos, favoreciendo la aculturación de los jóvenes. Los maestros tradicionalistas constataron cómo los entornos a los que dirigían su labor instructiva eran cada vez más reducidos, por lo que los pueblos resultaron ser el bastión de las ideas y costumbres seculares. Sin embargo, pronto observaron que no podían competir con el éxodo rural y con la atracción que despertaban las urbes y sus productos, sentimiento que compartieron también numerosos bardos por diferentes motivos, entre ellos la búsqueda de nuevos protectores de los que obtener una recompensa económica. Por tanto, también estos *griots* (oradores) se distanciaron de las genealogías y de las normas de épocas anteriores, teniendo que elogiar para sobrevivir a individuos cuya historia y antepasados desconocían. Couloubaly acusa también a las ciudades y a la tecnología moderna de la pérdida de los cantos malienses: «El radiocasete es el competidor despiadado del canto tradicional. [...] ¿Qué decir de la gran parte del patrimonio perdido para siempre en los 58 pueblos del municipio de Beleko atrapados por la misma fiebre de la ciudad?» (Couloubaly, 1990: 8).

Por otra parte, de los centros de enseñanza modernos y de las universidades francesas surgió una generación de africanos que impuso sus nuevos conocimientos a sus compatriotas, de modo que aquellos que todavía se regían por las leyes instauradas por sus antepasados se vieron obligados a sustituirlas. Una minoría intelectual seducida por las sociedades europeas consideró más conveniente imitar esas culturas, desdeñando con frecuencia las propias. Couloubaly (1990: 100), con relación a los cantos de NCòla, ya en los años ochenta del siglo XX, alertaba de la rapidez con la que desaparecían y de la urgente necesidad de salvaguardarlos. Aseguraba que las jóvenes solo aprendían en las escuelas los que les enseñaban los maestros, que cuando no eran composiciones francesas pertenecían a entornos culturales ajenos a NCòla.

Y ¿qué decir de los nuevos sistemas de producción que apartan a los individuos de la artesanía, de las labores tradicionales y del tiempo dedicado a las costumbres, en las que la oralidad era la protagonista? Couloubaly señala que en el municipio de Dioila, desde los años sesenta del siglo pasado, el cultivo comercial del algodón y sus medios financieros competitivos, materiales, humanos y hasta publicitarios han transformado completamente el modo de trabajo y los intereses de los individuos. El nuevo calendario agrario resultado de las innovadoras técnicas incrementa el ritmo de trabajo y, por consiguiente, disminuye el tiempo de ocio y el número de celebraciones. La mujer, que antes se ocupaba del cultivo del arroz para contribuir a la economía familiar, dedica mucho más tiempo a la explotación del algodón, lo que ya no le permite participar en veladas en las que transmitía su cultura a las generaciones siguientes.

Por último, la emigración contribuyó a minar aún más la transmisión oral. En las entrevistas que hemos realizado a *griots* que han abandonado su país de origen, hemos observado que, aunque mantienen algunas de sus funciones, porque se suelen integrar en comunidades compuestas por sus compatriotas, la distancia favorece el olvido de las tradiciones orales. Otros descendientes de los bardos aseguran no tener interés alguno por continuar las tradiciones que tanto respetaban sus padres y abuelos. Por todo ello, no sorprende que en los años ochenta del siglo XX Hampâté Bâ animase con vigor a la protección de los conocimientos de la última generación de tradicionistas que no tardaría en desaparecer.

### 3. LOS NARRADORES

Existe en África un número importante de narradores y los distinguimos en ocasiones principalmente por su oratoria, la solemnidad del acto en el que recitan y por el texto. En las sesiones narrativas de cuentos, el contador puede ser cualquiera, puesto que son actos dinámicos en los que participa toda la comunidad y en los que la palabra

pasa de un narrador a otro. Al anochecer, en torno a un fuego, a los contadores aficionados les complace demostrar su elocuencia y sus dotes interpretativas. A la vez, los más jóvenes adquieren paulatinamente el saber que contienen los relatos y poco a poco los memorizan, convirtiéndose con el paso del tiempo en nuevos narradores. Esta circulación de la palabra no es obviamente remunerada; por ello el padre de Ofogo Nkama se sorprende cuando su hijo le dice que le pagaban por contar cuentos en España: «Los Blancos se han vuelto locos» (Ofogo Nkama, 2006: 91).

En otras situaciones, los discursos corresponden a especialistas, que pueden ser, por ejemplo, guías religiosos, jefes de familia o de linaje. Los mitos son narrados a veces por los ancianos durante sus encuentros, pero también los maestros iniciáticos los emplean en algunas de sus ceremonias. Según Dieterlen (1988: 24), para los bambaras el conocimiento profundo, que se diferencia claramente de aquel que es superficial y que únicamente puede ser considerado como una introducción a las costumbres y creencias, es el que poseen los sacerdotes animistas, los jefes de linajes o los ancianos y las ancianas que han adquirido un saber relativo a la creación de las cosas mediante ritos. Los investigadores Kesteleoot y Dieng (1997: 51), en su minucioso estudio sobre las epopeyas africanas, aseguran que el requisito para que haya epopeyas en cualquier sociedad es que existan narradores especializados. Sin saber con exactitud el porqué de la existencia de poetas profesionales en algunas sociedades o su ausencia, insisten en que allí donde la creación poética está al alcance de cualquier individuo, sin un aprendizaje riguroso y sin la presencia de contadores profesionales, no surge la epopeya. Este género que tanto interés suscita en África nos permite distinguir a unos bardos de otros en diferentes latitudes del continente, y constatar que con frecuencia comparten algunos rasgos, como una formación particular y el empleo de instrumentos musicales.

Mientras que en las sociedades de África occidental los bardos pertenecen generalmente a categorías socioprofesionales concretas, en África central hallamos bardos independientes que narran las epopeyas

de los clanes. Según el estudio de Kesteloot y Dieng (1997: 425), la epopeya zambiana en lengua lunda que describe la migración de los lundas hacia el oeste y sus batallas contra los bissas y los wuchis es cantada por un especialista vinculado a la familia real, conocido como *kapaso wa funun*, con motivo de determinadas ceremonias conmemorativas. También algunos *mvets*, narradores de epopeyas del área cultural del grupo beti-bulu-fang, que encontramos en el noroeste de Gabón, el sur de Camerún y el noroeste del Congo, se distinguen entre sí por el grado de saber alcanzado, destacando sobre los demás aquellos que consiguen descifrar todos los enigmas del texto porque han sido introducidos en su auténtico significado. Quienes no han experimentado una iniciación no pueden profundizar en el verdadero sentido del relato y se limitan a interpretar. El término *mvét* designa tanto el instrumento musical que toca el contador como el género épico. Estos narradores se detienen en las hazañas de los personajes y en sus estrategias e incluyen digresiones, al igual que tantos otros de África occidental. Su aprendizaje no se limita a la adquisición de técnicas narrativas, sino que también se interesan especialmente por el conocimiento y la comprensión de la simbología de textos orales cuya recitación puede requerir horas y hasta una noche, ya que «el relato del *mvét* se sitúa en los límites del saber posible, combinando hábilmente saber común e iniciático» (Kesteloot; Dieng, 1997: 429). En los últimos años del siglo XX, el *mvét* aún daba muestras de vigor y era cantado en los funerales de varones adultos y enseñado, por ejemplo, en el colegio de Añoñe, en Oyem (norte de Gabón). Tsira Ndong Ndoutoume fue uno de los grandes expertos en este género<sup>7</sup>. Sin embargo, ya no quedan intérpretes de la epopeya del grupo *mbédé* del sureste de Gabón y del este de la República del Congo.

---

<sup>7</sup> Tsira Ndong Ndoutoume falleció el 28 de agosto de 2005, a la edad de 77 años. Tras haber sido introducido en el universo del *mvét*, amplió sus conocimientos gracias a maestros de la envergadura de Zuè-Nguéma, Eko Bikoro et Edou Ada. Publicó tres volúmenes acerca del *mvét*.

También el repertorio épico de los bassas, una pequeña etnia del sur de Camerún, exige especialización, que consiste en seguir las enseñanzas de un maestro, y también una particular iniciación, que incluye una introducción en los conocimientos ocultos y un sacrificio mutilador. Parece que la epopeya que relata el conflicto del noble Hitong del clan Nwaanag y de sus hijos con un clan rival fue creada a principios del siglo XIX por un miembro del clan Log Nkol de la región de Babimbi y transmitida a un esclavo llamado Batum Ba Libü que, a su vez, se la enseñó a sus discípulos. Se conoce el nombre de algunos de los descendientes que recitaban el relato memorizado. Estos cantos se narran con el acompañamiento musical del instrumento denominado *hilun*, semejante a una cítara de seis cuerdas, y pueden durar toda una noche. Asimismo, un especialista denominado *mundene* o maestro de la palabra narra la epopeya duala *Djèki*, que se recita en el territorio de los batangas de Gabón y en el de los bancos, los balimbas y los dualas. Su formación es dilatada y dirigida por varios maestros. Los contadores, que tienen su propio estilo, aunque respeten la estructura del relato que cuentan, realizan su recitación por la noche, en la estación seca y respetando determinadas normas. Así, antes del espectáculo no pueden comer féculas, ni haber mantenido relaciones sexuales. El agua que beban tiene que haber sido recogida ese mismo día y deben orinar en una botella. Durante la recitación se protegen con amuletos y no pueden fumar ni beber. Les acompaña un ayudante, así como alguien que responde a sus preguntas y un coro de cantantes que puede estar compuesto por hombres o mujeres. Los instrumentos musicales son las campanillas, las maracas o los tambores. Todo ello conforma un espectáculo que se desarrolla al aire libre o en la residencia de un miembro pudiente de la comunidad. Por último, el narrador no debe dar un final a la historia. También los contadores especializados en la narración *Lianja*, la epopeya mongo-nkundo, en la selva ecuatorial de la República Democrática del Congo, siguen ritos particulares. Se visten de guerreros para narrar este relato épico, llevan una lanza, pieles de animales y pinturas en su cuerpo. Están acompañados de un coro que completa un espectáculo ofrecido du-

rante la noche y al que asiste todo el pueblo. Sin embargo, parece que no pertenecen a una casta y que no han conocido una iniciación específica. Tampoco la recitación es la principal ocupación de los bardos pigmeos del Congo que narran la epopeya *Mwindo* con la ayuda de su cítara de dos cuerdas.

También por la noche, pero durante siete veladas seguidas y en sesiones de cuatro horas, el bardo Okabou narraba, cantaba y bailaba la epopeya del pueblo ijo del sur de Nigeria, pero el relato podía ser representado igualmente por un grupo de actores que le daban una forma teatral. Las versiones de esta narración épica varían dependiendo de los recitadores que adaptan los textos y los diálogos.

La trayectoria familiar puede condicionar la elección profesional de los individuos. Este fue el caso de Glément Gakaniisha, nacido en 1895 y narrador de algunos relatos orales recopilados por los profesores Coupez y Kamanzi. Decidió ser contador para diferentes jefes de pueblos o de provincias de Ruanda. Aprendió los relatos que narraba su padre que, a su vez, los había memorizado por habérselos oído recitar a sus antepasados, curtidores en la corte del rey Cyirima Rugwe, lugar donde los cronistas oficiales los recitaban. Gakaniisha no recurría a ningún instrumento musical y exigía a su público una atenta escucha, de modo que si la audiencia producía ruido, guardaba silencio. En ese país, la recitación formaba parte además de la preparación castrense. Los jóvenes nobles tutsis que constituían un ejército que se encargaba de proteger la corte y las fronteras del reino seguían una formación no solo militar, sino también literaria, ya que debían aprender poesía guerrera. La instrucción era, por tanto, peculiar: «La originalidad de esta función guerrera reside en que se apoya en una actitud aristocrática y en la competencia lingüística» (Kesteloot; Dieng, 1997: 562).

La creación poética para los peuls malienses de Macina no está vinculada al ejercicio de las armas, sino a la trashumancia. Mientras conducen el ganado bovino de un lugar a otro crean los poemas *jammooje na'i* que recitan cuando se encuentran con otros pastores, sobre todo durante las fiestas que se celebran en Diafarabé y Ouro-Dialloubé (Malí), esperando sobresalir por sus conocimientos pastora-



les y su talento poético. El poeta recita en voz alta sus composiciones mientras el ganado avanza, y si da pruebas de un sentimiento hondo de belleza o estético consigue despertar la admiración popular. Seydou (1991: 31) asegura que, aunque estos pastores no sean considerados como poetas profesionales, algunos de sus poemas son de gran calidad literaria.

Pero los textos escritos también convivieron con los orales. Según Kesteloot y Dieng (1997: 425), en Kenia, la epopeya real suajili *Liyongo Fumo*<sup>8</sup> fue escrita pronto<sup>9</sup>. Esta lengua bantú, en la que ha penetrado el árabe, se escribe desde inicios del siglo XVII, por lo que posee literatura escrita<sup>10</sup>. Tanzania ha producido más de una cuarentena de epopeyas religiosas escritas en alfabeto árabe cuya inspiración se encuentra en la *Biblia* o en el *Corán*. El primer rey de los lundas, Kaniembo, escribió hacia 1700 la epopeya zambiana en lengua lunda, de utilidad para la narración oral. Los *utenzi* o poesía narrativa de Tanzania, que también se narran oralmente tras la memorización del texto escrito, sin acompañamiento musical, son escritos antes por individuos cultos. Los bardos los copian luego o los aprenden de memoria y su recitación es lenta y monótona, salvo que sigan el modelo árabe, pudiendo durar toda una noche, aunque es posible abreviarla según el tiempo del que dispongan. Sin embargo, no todos estos relatos proceden de un texto escrito.

---

<sup>8</sup> Según Belcher (Kesteloot; Dieng, 1997: 543), *Liyongo Fumo* fue un jefe *ozi* que podría haber vivido en el siglo XII. Los letrados suajilis presentaron su historia de manera diferente y adaptaron elementos de la poesía árabe a sus necesidades.

<sup>9</sup> Suponemos que estos autores se refieren a los siglos XVII o XVIII.

<sup>10</sup> Kesteloot y Dieng (1997: 540) recogen la hipótesis de Charles Sacleux, autor de un amplio diccionario suajili-francés, según la cual migrantes de Arabia Saudí y de Shiraz (Irán) contrajeron matrimonio con mujeres bantús. Sus hijos, por aquel entonces, serían bilingües y pronto surgiría esta lengua que conserva una sintaxis propiamente africana con un léxico de origen árabe.

Otros narradores merecen que nos detengamos especialmente en ellos. En numerosas sociedades oesteafricanas, una casta o categoría socioprofesional de las tres principales que convivían en las aldeas y localidades de mayor población, la nobleza, la artesanía y la servidumbre, tenía como herramienta la palabra. Nos referimos a aquellos que son conocidos como *griots*. Aunque este no era el término con el que los designaban sus compatriotas, sí lo hicieron popular los viajeros europeos que recorrían este vasto territorio. Según la etnia y su lengua son conocidos de diversas maneras (*gewel* para los wolofs, *mabo*, *gawlo* o *bambado* para los peuls, *djeli* en malinké, etc.)<sup>11</sup>. Hampâté Bâ (1999: 197-198) apunta que los *griots* no son comparables con los grandes tradicionistas llamados *somas*, *domas* (conocedores) o *donikébas* (generadores de conocimiento) por los bambaras o con aquellos que los peuls denominan *silatigis*, *gandos* o *tchiorinkés* (conocedores), según las regiones, que están obligados a respetar escrupulosamente la verdad y a los que, por tanto, no les está permitido mentir. Sin embargo, pueden convertirse en uno de ellos si demuestran haber alcanzado un elevado grado de saber. Los hijos de los *griots* heredaban las obligaciones de sus padres, algo que ha cambiado en la mayor parte de las sociedades de este vasto territorio, aunque la pertenencia a una casta o a otra condicione aún determinadas actitudes. Entre sus principales funciones destacaban la mediación cuando había conflictos entre dos partes y el afianzamiento de las relaciones entre dos familias, por ejemplo mediante un matrimonio; la pregonería, pues anunciaban desde actos importantes hasta la pérdida de una res; la organización de ceremonias, de las que eran maestros; la enseñanza; la distracción popular gracias a los relatos y a la producción de música; el asesoramiento de los monarcas y jefes locales; la diplomacia, ya que eran embajadores de los gobernantes; la profusión de elogios, pero también la crítica; la recitación de genealogías, y la narración de crónicas. Estaban vinculados a familias nobles, de las que conocían su composición, antepasados y hechos relevantes. Ensalzaban a sus protectores en actos

---

<sup>11</sup> Para conocer los diferentes tipos de *griots*, ver Montes Nogales (2020).

públicos, destacando no solo sus cualidades, sino también los hechos ilustres o heroicos de sus antepasados. A cambio, los nobles se ocupaban de su manutención y de la de sus familiares. Cuanto mayor era la fortuna del protector noble, más *griots* podía tener porque eso le daba prestigio. Por tanto, en las cortes reales de África occidental los bardos acompañaban a los monarcas y amenizaban sus veladas con los relatos y la música que producían sus instrumentos musicales.

Existían diferentes categorías de *griots* y se distinguían por sus funciones y saber tradicional. Aquellos que demostraban mayor grado de conocimiento y que narraban con fidelidad los relatos que habían aprendido gozaban de la admiración y del respeto popular. Habían adquirido un compromiso con la verdad y eran vigilados por otros expertos narradores que también habían aprendido de memoria los relatos. El aprendizaje se producía, en primer lugar, en el hogar. La pertenencia a una familia de *griots* y sus prácticas habituales determinaban no solo su saber, sino también su comportamiento. Sus primeros juguetes eran muy posiblemente instrumentos musicales. Sus padres, abuelos y otros miembros de la familia se convertían en exigentes instructores y cada una de las celebraciones públicas era un lugar idóneo para formarse. Por tanto, la observación constituía la primera fase del aprendizaje y posteriormente la repetición formaba parte de su pedagogía. Este aprendizaje memorístico contribuía a fortalecer su capacidad nemotécnica, y sorprende a muchos investigadores la precisión con la que habían guardado datos y conocimientos. Por esta gran memoria y por los hechos históricos y relatos aprendidos, los investigadores los llamaban archivistas y solicitaban su ayuda. El padre o el tío de los *griots* enseñaba a sus vástagos y sobrinos respectivamente las genealogías de los clanes, los acontecimientos relevantes de la aldea y diversos relatos. También la formación musical era esencial porque la palabra acompañada de música aseguraba el éxito. En otras sociedades, como la zarma de Níger, se confiaba la educación del niño *jasare* o *griot* a un vecino o a un pariente cuyos conocimientos musicales o narrativos eran bien conocidos. Así aprendía no solo las

historias y genealogías de sus protectores, sino también a narrarlas mostrando virtudes artísticas.

Las pequeñas *griottes* también adquirirían conocimientos paulatinamente en el entorno familiar, junto a su madre y a sus tías, en el hogar y acompañándolas a los actos en los que pretendían sorprender por la belleza de su voz a cambio de algunas monedas o de otros regalos. Parece que la instrucción de su padre era menor. La investigadora Machín Álvarez (2020: 115) asegura que su enseñanza consiste en la repetición de frases y en la corrección. De este modo memorizan las letras de las canciones y ensayan su canto, pero también aprenden a elogiar, a mediar y a obtener regalos o recompensas. En la segunda década del siglo XX y en el siglo XXI un número significativo de ellas han conseguido éxito en el mundo de la canción, actuando incluso en otros países en los que se encuentran sus compatriotas.

No obstante, es importante precisar que en la formación de muchos *griots* participaron varones y mujeres, aunque no por igual. Este es el caso del maliense Bassi Kouyaté, hijo del *griot* Djiguy Kouyaté, que aprendió a manejar el tambor de axila o *tamani* observando a su padre y hermanos mayores allí donde los tañían, en celebraciones o mientras infundían ánimo a los agricultores mediante sus sones. Sin embargo, para aprender a cantar buscaba las enseñanzas de su tía Kani Kouyaté (Kouyaté; Zanetti, 2012: 2).

Se observa que las mujeres tocan muchos menos instrumentos musicales que los hombres. El uso de lo que los malinkés denominan *kàriñá*<sup>12</sup> está extendido entre ellas en algunas áreas geográficas del oeste africano. Las *griottes* de Mauritania que interpretan *azawan* tocan un instrumento musical conocido como *ardin* mientras que ellos tocan el laúd *tidinit* y el timbal *tbal*. Bois (2001: 7) afirma que esos *griots* y *griottes* reciben una exigente formación teórica e instrumental, pero menos riguroso es el aprendizaje del canto, que se basa principalmente

---

<sup>12</sup> Se trata de un pequeño cilindro de hierro en el que se golpea una varita también de hierro y que acompaña la voz de las *griottes* y la música producida por el instrumento que tocan los *griots*.

en la observación e imitación de los cantantes, miembros con frecuencia de la misma familia.

Aquellos *griots* que desean ampliar sus conocimientos buscan la ayuda de otros bardos conocidos por sus dotes musicales y narrativas. Algunos pueblos del oeste de África reúnen a expertos tradicionalistas que protegen su saber, por ejemplo, Kela, localidad maliense situada a unos 6 km de Kangaba, o Kita, en la región de Mali llamada Kayes. Según el orientalista Monteil (1986: 366), Kela fue el último refugio de los emperadores de Mali en el siglo XVII, en el que viven los *griots* Diabaté y que se convirtió en un centro de tradición histórica. Acuden a él *griots* de Senegal, de Guinea y de Mali para formarse durante un periodo que oscila de seis meses a un año. La historia mandinga se enseña principalmente en la choza Kalambolon<sup>13</sup>. Diabaté (1986b: 116) considera que Kela es la mejor escuela tradicional y en ella los *griots* recién llegados, que no son menores de 21 años, no tienen derecho a cantar, sino que solo pueden escuchar para así aprender. El significado del nombre de esta localidad ya revela su estrecho vínculo con el saber transmitido de generación en generación «Allí donde se encuentra la herencia mandinga». El *koumatigui* o decano de la palabra se ocupa de la instrucción del aprendiz, que transmite a su vez los conocimientos familiares adquiridos en el seno de su familia. También Niane asegura en su popular versión de la epopeya mandinga de Sunyata que el *griot* Mamadou Kouyaté, al que presenta como el narrador del relato épico, aprendió los orígenes del territorio mandinga de los maestros de esta localidad<sup>14</sup>. Jansen, especialista en tradición oral y recopilador junto a otros investigadores de una versión de Sunyata, centra una gran parte

---

<sup>13</sup> Monteil llama Calambolon o Kalambolon a la choza que Jansen denomina Kamabolon. Según Monteil (1986: 89), esta construcción fue edificada por el monarca Souleyman a su regreso a La Meca en 1352, luego pasó a ser la choza de los fetiches en 1670 y más tarde se apoderó de ella el musulmán El Hadj Omar (1840).

<sup>14</sup> Sin embargo, sabemos que los informantes de Niane fueron varios, aunque se presentó en su obra como un mero traductor de las palabras del

de sus estudios en Kangaba, principalmente porque este territorio protege aún la tradición en torno al emperador mandinga del siglo XIII y a sus colaboradores, sobre todo gracias a los *griots* de Kela. De Kangaba afirman proceder algunos de los linajes de África occidental, posiblemente porque sus descendientes consideren que este origen vincula sus antepasados a estos bravos guerreros. El propio rey de esta localidad se enfrentó con valor a las tropas francesas durante la conquista colonial. Las relaciones mantenidas en el pasado entre los *griots* de Kela y los monarcas de Kangaba se prolongan en el tiempo mediante una ceremonia que tiene lugar cada siete años y en la que se encuentran los descendientes de estos gobernantes y los bardos en la choza Kalambolon. El decano de los *griots* de Kela narra *Mansa Jigin* o historia de la reunión de los reyes o epopeya de Sunyata, acto cuya grabación no está permitida porque los auténticos tradicionalistas protegen secretos que no pueden ser revelados. Puesto que el acceso a esta choza no está autorizado a cualquiera, los investigadores deben esperar a la llegada de otras ocasiones para conocer el popular relato épico, lo que explica que acudan a Kela para persuadir a los bardos de que les narren la anhelada relación. Sin embargo, se sospecha que fuera de esa choza no se transmite la historia de Sunyata en su totalidad: «Para muchos, los *griots* de Kela únicamente revelarían su saber secreto en torno a Sunyata en el interior de Kamabolon. La verdad absoluta permanecería celosamente en este pueblo.» (Jansen, 2001: 12).

A Kela no acuden solo *griots* cuya intención es incrementar su saber tradicional, sino también otros visitantes que desean conocer su genealogía mandinga. Según Jansen, los *griots* acuden a Kela porque prolongar su formación allí les da prestigio, es un modo de asegurar que sus conocimientos acerca de Sunyata proceden del centro tradicional más prestigioso. Es preciso tener en cuenta que el misterio que rodea a la ceremonia que tiene lugar en la choza mencionada y la rela-

---

*griot* Mamadou Kouyaté, que tanta información le había proporcionado sobre el emperador mandinga (ver Montes Nogales, 2018).

ción que mantiene Kangaba con la monarquía medieval contribuyen a incrementar la estima pública de los bardos de Kela.

En cuanto a las diferencias entre los centros de enseñanza tradicional aludidos, sobresalen las siguientes. La recitación de los *griots* de Kela se caracteriza por ser muy rápida porque el músico del laúd acelera el ritmo desde el inicio, obligando al recitante a incrementar la velocidad narrativa, la letanía es muy pobre y los intervalos musicales son escasos. En un momento concreto, el narrador rompe la armonía, ocasión que aprovecha el músico para que la melodía vinculada al héroe del relato cobre más protagonismo; luego acelera el ritmo de nuevo. No será esta la única vez que el contador interrumpa esta armonía, ya que pronunciará posteriormente la primera frase del estribillo que retomará el coro de mujeres. Diabaté (1986b: 48-49) asegura que esta técnica de los *griots* de Kela consistente en producción de melodía relacionada con el héroe, recitación y coro femenino evita el ahogamiento y la fatiga de unos y de otros. Sin embargo, el procedimiento de la escuela de Kita difiere, puesto que la recitación es muy lenta e incluye numerosos intervalos musicales. Tras la declamación de una o varias estrofas, el poeta se detiene para ceder protagonismo al músico del *ngoni*, y cuando interviene de nuevo es de manera convencional, pidiendo al músico del laúd que toque menos fuerte. No existe coro, aunque una *griotte* participe en ocasiones elogiando al recitador. El esquema narrativo es, por tanto, el siguiente: melodía vinculada al héroe, narrador y *griotte* elogiadora.

En la década de los ochenta del siglo XX, Monteil (1986: 366) destaca el gran interés que despiertan algunos *griots* cronistas, como en Senegal El-Hadj Assane Marokhaya, conocido como Samb, que podía recitar sin equivocarse la serie de monarcas wolofs desde el siglo XIII, precisando la duración de su reinado y los principales acontecimientos históricos transcurridos. También Mazzoleni (2011: 17-19) resalta los conocimientos del maliense Bazoumana Sissoko, llamado el *griot* de los *griots* o el viejo león, experto narrador de las epopeyas, mitos y otros géneros de la región bambara Ségou (Mali). Su reputación fue tal que surgió toda una leyenda a propósito de él: por un lado, se

decía que su instrumento musical, el *ngoni*, sonaba sin que lo tocara, cuando lo tenía cerca y el bardo lo solicitaba<sup>15</sup>; además, se relacionó la caída de un árbol de la especie *Khaya senegalensis* que se encontraba a la entrada de Ségou con su fallecimiento, el 27 de diciembre de 1987.

Hampâté Bâ, por su parte, pone de relieve en sus memorias las grandes dotes interpretativas de algunos tradicionistas, como Danfo Siné («Siné el músico de *dan*»<sup>16</sup>), un verdadero maestro iniciático<sup>17</sup> y de la palabra, al que incluye en la categoría de las *domas* bambaras o grandes conocedores de la tradición y del que la fantasía popular magnificó algunas de sus cualidades en las primeras décadas del siglo XX. Este virtuoso del *dan* y de la voz imitaba gran número de sonidos producidos por los animales y los instrumentos musicales durante sus interpretaciones y, además, era un excelente bailarín y acróbata, lo que despertaba admiración en el público. Su saber comprendía diferentes disciplinas, como historia, iniciación religiosa, botánica, farmacopea, mineralogía y relatos orales. Se desplazaba junto a un grupo de neófitos que instruía. Solía cantar y bailar en Bougouni (Mali) cada noche, pero sus espectáculos no han de considerarse profanos, sino que sus bailes y cantos eran rituales y contenían importantes conocimientos

---

<sup>15</sup> Según Mazzoleni (2011: 19), esta creencia le valió su expulsión de la URSS, tras su espectáculo en el teatro Bolchoï de Moscú, ya que las autoridades consideraron que estos mensajes iban en contra de la ortodoxia marxista.

<sup>16</sup> El *dan* es un tipo de laúd de cinco cuerdas confeccionado con la mitad de una gran calabaza.

<sup>17</sup> Danfo Siné fue uno de los principales maestros iniciáticos de las cofradías del Komo. En algunas localidades, la máscara sagrada del Komo solo podía aparecer en público si él estaba presente. Cuando el padre de Hampâté Bâ lo conoció, acababa de concluir su séptimo año en Korojouba (gran tronco del conocimiento), uno de los centros iniciáticos bambaras y senufos más importantes de África occidental y que se encontraba en Bougouni, situado al suroeste de Mali, cerca de la frontera con la República de Guinea y de Costa de Marfil.



para la comunidad en la que se producían. Hampâté Bâ afirma que pronunciaba algunos encantamientos que le hacían caer en éxtasis y vaticinar el futuro con tal exactitud que su fama sobrepasaba las fronteras de su país<sup>18</sup>. La descripción de alguno de sus espectáculos nos da una idea de cómo se producían:

Se trataba a menudo de sesiones en las que los cantos y los bailes retrataban simbólicamente las diferentes fases de la creación del mundo que Maa n'gala, el Dios supremo creador de todas las cosas, había llevado a cabo. Con su *dan*, Danfo Siné comenzaba a tocar con los ojos cerrados, sin pronunciar una palabra. Sus dedos volaban sobre las cuerdas de su instrumento. Poco a poco su rostro se cubría de gotitas brillantes y dejaba de tocar. Entonces, como un buceador que sale a la superficie tras haber permanecido mucho tiempo en las profundas aguas, tomaba aire ruidosamente llevándolo a los pulmones, volvía a coger su *dan* y declamaba un canto con palabras herméticas que evocaban el misterio de la creación a partir de la unidad primordial. Durante este canto, cuando sustituía la interjección *Ee Kelen* (¡Oh, Uno!) por el nombre divino Maa n'gala, caía en trance y vaticinaba. Realizaba en ocasiones impresionantes prodigios en público cuyo recuerdo agitaba a veces mis noches. (Hampâté Bâ, 1992: 201)

En las últimas décadas del siglo XX, en Senegal y en otros países de África occidental, algunos *griots* recuperaron parte de su protagonismo de antaño al servicio de nuevo de los personajes que gozaban de mayor autoridad social, los políticos. No solamente acompañaban a sus nuevos protectores en los actos que organizaban para difundir sus ideas, sino también en fiestas, bailes, competiciones de luchas (*lamb*), recepciones oficiales y actos culturales. Cuando Abdou Diouf

---

<sup>18</sup> Entre sus predicciones destacan la invasión de M'Pegnasso, Bolo-na y otros pueblos cercanos por parte de la caballería de Kenedougou; el incendio de Tengrela que ocasionaron cuatro jefes de guerra procedentes de Sikasso, y la derrota de Samory Touré. También predijo al padre de Hampâté Bâ la muerte del rey de Bandiagara Aguibou Tall y la liberación definitiva de esta localidad.

se convirtió en el presidente de Senegal en 1981, los denominados *griots* comunicadores consiguieron un lugar destacado en las emisoras de radio, ya que mediante su discurso histórico hacían apología del partido gobernante y de su presidente. Si Yande Codou Sene<sup>19</sup> era considerada la *griotte* oficial del intelectual y político Senghor porque lo elogiaba durante sus actos públicos, también el poeta senegalés recurría en ocasiones a El Hadj Ousseynou Seck, cronista de Radio Senegal. El Hadj Mansour Mbaye, comentarista deportivo y político en la televisión nacional y colaborador en Radio Sénégal, fue considerado también como el *griot* del presidente Abdou Diouf (1981-2000). Sin embargo, la llegada de un nuevo presidente en el año 2000, Abdoulaye Wade, supuso la sustitución del popular *griot* por otro, Abdoulaye Mbaye Pekh.

#### 4. CONCLUSIONES

Las literaturas orales africanas se muestran de maneras diferentes y aunque la oralidad se adapta a los nuevos tiempos y tecnologías, su fragilidad es manifiesta. Los cambios sociales, la atracción de las urbes y los modos de enseñanza y entretenimiento que estas ofrecen desvinculan a los individuos de los maestros tradicionales y de su didáctica. Numerosos relatos han desaparecido de la memoria colectiva e individual, y con ellos, parte de un conocimiento que no podrá ser recuperado. La escritura se ha impuesto, salvo en reductos cada vez más restringidos, como el medio de comunicación más fiel y respetado. Sin embargo, quienes deseen conocer el sentir popular y la función tradicional de los miembros de la comunidad han de acudir a los textos orales que nos informan de lo que es condenable o admirable, de los códigos de conducta que habría que imitar y de los censurables. Basta con escuchar los cantos para averiguar el estatuto social femenino; las epopeyas ensalzan los valores de la comunidad;

---

<sup>19</sup> Ver Diabang Brener (2008).

los relatos iniciáticos guían hacia el camino que conduce a la perfección moral y advierten de aquel que aparta de ella; numerosos mitos explican el origen de las cosas, y los proverbios son lecciones de saber práctico que ayudan a tomar decisiones.

Las manifestaciones orales africanas son entonces de gran utilidad para investigadores de disciplinas tan diferentes como la historia, la literatura, la musicología, la antropología, la etnografía o la etnología. Sus productores se han adaptado con frecuencia a las realidades que impone la modernidad, por ello una actividad laboral diferente a la narración supone su mayor fuente de ingresos. Algunos protegen con gran empeño su llamativo modo de vida en centros tradicionales y otros encuentran un lugar donde desarrollar sus labores en las ciudades. Muchos han buscado fortuna en la canción y en la música modernas, que proporcionan, en caso de alcanzar el éxito, ganancias sustanciosas. Un grupo mucho más reducido es acogido por las comunidades inmigrantes en Europa, mitigando la añoranza de sus compatriotas y relacionándolos una vez más con las tradiciones de las regiones de las que proceden.

Es arriesgado aventurar el futuro de la oralidad africana. La enfermedad por coronavirus de 2019 ha permitido constatar que algunos contadores hicieron uso de la tecnología para distraer a sus seguidores en las redes sociales, a la vez que les daban consejos. Es fácil intuir que otros, menos interesados por la tecnología y las nuevas modas, se sientan reconfortados cuando encuentran a jóvenes curiosos por escuchar atentamente los relatos que aún conservan en su memoria y la historia de sus antepasados. Sin una juventud consciente del valor de la frágil palabra oral que se ha enriquecido con el paso del tiempo y gracias a la esmerada labor protectora de los oradores, el patrimonio oral africano se verá abocado a su desaparición. A pesar de la adaptación de la oralidad y de la inspiración que hallan en ella muchos creadores modernos, ya sean escritores o artistas de diversas artes, poco o nada se puede hacer para rescatar la que ha dejado de existir a lo largo del siglo XX y durante las primeras décadas del XXI. Intentemos, por tanto, resguardar del rigor del olvido los textos orales

que perduran y conservemos aquellos documentos que recogen los que han sido transcritos, expuestos en la actualidad a riesgos naturales y también humanos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belcher, Stephen (1997). «Présentation», in Lilyan Kesteloot; Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire*. Paris, Karthala-UNESCO, 543-544.
- Couloubaly, Pascal Baba (1990). *Une société rurale Bambara à travers des chants de femmes*. Dakar, IFAN-Dakar.
- Derive, Jean; Seydou, Christiane (2008). «Genres littéraires oraux: quelques illustrations», in Ursula Baumgardt; Jean Derive (dirs.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris, Karthala, 177-243.
- Diabang Brener, Angèle (2008). *Yandé Codou – La Griotte de Senghor*. Bruxelles-Dakar, Karoninka Africalia Belgium.
- Diabaté, Massa Makan (1986a). «Les griots. Le style du griot», *Notre librairie*, (Littérature Malienne), n° 75-76, 47-49.
- Diabaté, Massa Makan (1986b). «Être griot aujourd'hui», *Notre librairie*, (Littérature Malienne), n.º 75-76, 115-119.
- Gaden, Henri (1931). *Proverbes et Maximes Peuls et Toucouleurs traduits, expliqués et annotés*, T. XVI. Paris, Institut d'ethnologie.
- Hampâté Bâ, Amadou (1965). «Préface», in Germaine Dieterlen, *Textes sacrés d'Afrique Noire*. Paris, Gallimard, 7-14.
- Hampâté Bâ, Amadou (1972). *Aspects de la civilisation africaine*. Paris, Présence Africaine.
- Hampâté Bâ, Amadou [1980] (1999). «La tradition vivante», in Joseph Ki-Zerbo (dir.), *Histoire Générale de l'Afrique, Méthologie et préhistoire africaines*, vol. 1. Paris, Ed. UNESCO, 191-230.
- Hampâté Bâ, Amadou [1991] (1992). *Amkoullel, l'enfant peul*. Arles, Actes Sud.
- Hampâté Bâ, Amadou [1978] (1994). *Kaïdara*. Abidjan-Vanves, NEI-EDICEF.
- Jansen, Jan (2001). *Épopée, histoire, société. Le cas de Soundjata. Mali et Guinée*. Paris, Karthala.
- Kesteloot, Lilyan; Dieng, Bassirou (1997). *Les épopées d'Afrique noire*. Paris, Karthala-UNESCO.
- Kouyaté, Bassi; Zanetti, Vincent [1993] (2012). «La nouvelle génération des griots», *Cahiers d'ethnomusicologie*, 6 / 1993, Polyphonies. Disponible en <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1480> [Última consulta el 19 de julio de 2020], 1-8.

- Machín Álvarez, Laura I. (2020). *Juglaresas africanas*. Montevideo, Perro andaluz.
- Mazzoleni, Florent (2011). *Musiques modernes et traditionnelles du Mali*. Le Pré-Saint-Gervais, Le Cast.
- Micó Tonda, Carlos (2022). «Alfabetos *made in África*», *Mundo Negro*, n.º 677, enero 2022, 36-41.
- Monteil, Vincent [1980] (1986). *L'Islam noir. Une religion à la conquête de l'Afrique*. Paris, Seuil
- Montes Nogales, Vicente Enrique (2018). «Soundjata ou l'épopée mandingue de D. T. Niane: de la transmisión oral a la publicación en francés», *Anales de Filología Francesa*, n.º 26, 437-455.
- Montes Nogales, Vicente Enrique (2020). *Literaturas orales africanas: de África occidental a España*. Zaragoza, Pórtico.
- Ofogo Nkama, Boniface (2006). *Una vida de cuento*. Madrid, Centro de Investigación y Documentación Educativa, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Roulon-Doko, Paulette (2008). «Le statut de la parole», in Ursula Baumgardt; Jean Derive (dirs.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris, Karthala, 35-47.
- Seydou, Christiane (1991). *Bergers des mots*. Paris, Classiques africains.
- Seydou, Christiane (2008). «Genres littéraires de l'oralité : identification et classification», in Ursula Baumgardt; Jean Derive (dirs.), *Littératures orales africaines. Perspectives Théoriques et méthodologiques*. Paris, Karthala, 125-175.
- Sissao, Alain-Joseph (2002). *Contes du pays des Moose (Burkina Faso)*. Paris, Karthala-Éditions UNESCO.



# Panorama de las literaturas africanas en lengua portuguesa

MARIA DO CARMO CARDOSO MENDES

*Universidade do Minho*

## I. INTRODUCCIÓN

Las cinco literaturas africanas de lengua portuguesa - angoleña, caboverdiana, guineana, mozambiqueña y santotomense – nacieron y se construyeron en contextos históricos convulsos, marcados por la lucha contra el colonialismo, hasta mediados de la década de 1970, y por caminos de emancipación que están presentes hasta hoy.

Sus escritores han logrado reconocimiento nacional e internacional en traducciones, en la atribución de relevantes premios literarios, en la producción científica de un vasto número de especialistas o en la inclusión de su estudio en los *curricula* de cursos universitarios de grado y posgrado, concretamente en Portugal.

El hecho de que estas literaturas se hayan desarrollado en contextos históricos similares no impide, sin embargo, que cada una de ellas haya seguido un camino único, que trataremos de subrayar en las próximas páginas. Como literaturas jóvenes de países que conquistaron su independencia hace menos de medio siglo, continúan ejerciendo un papel crucial en la configuración de la identidad de Angola, Cabo Verde, Guinea Bissau, Mozambique y Santo Tomé y Príncipe.

Conocer las literaturas de los cinco países africanos cuyo idioma oficial es el portugués obliga a hacer una reconstitución de la historia literaria de cada uno de ellos, presentados alfabéticamente en este estudio.

El estatus marginal de la literatura africana en lengua portuguesa es, por las razones expuestas anteriormente, un tema obsoleto. Los cinco países africanos de lengua oficial portuguesa atesoran una vasta literatura que, si en un principio tuvo un carácter esencialmente combativo, en la actualidad se revela cosmopolita y universalista, expuesta en todos los géneros literarios: poesía, romance, novela, cuento y teatro.

Aunque la contribución a la formación de las literaturas africanas de publicaciones periódicas (como *Mensagem*, en Angola, *Claridade*, en Cabo Verde y *Caliban*, en Mozambique, por citar solo algunas), de las Asociaciones de Escritores y de la «Casa dos Estudantes no Império» (1944 a 1964) es innegable, este análisis se centra diacrónicamente en escritores y textos literarios que permiten rastrear los caminos de cinco literaturas africanas, las influencias que absorbieron, el valor de la oralidad y los temas que han privilegiado.

Este estudio no pretende ser una presentación exhaustiva de todos los escritores de los países africanos de lengua portuguesa. La exclusión no significa, sin embargo, menospreciar trayectorias literarias relevantes; expresa, eso sí, una opción de selección de los escritores que más incisivamente marcaron y aún marcan el panorama de las literaturas africanas en lengua portuguesa.

## 2. LITERATURA ANGOLEÑA: REALIDAD Y UTOPIA

Situar el inicio de la literatura angoleña en el siglo XIX está en consonancia con la convicción del especialista en literaturas africanas de habla portuguesa Manuel Ferreira, según la cual «La literatura angoleña comenzó en 1850 cuando se imprimió en Luanda un libro de versos de un autor angoleño. Lo más probable es que fuera el primer libro de este tipo publicado en toda África de lengua portuguesa. Con el título *Espontaneidades da Minha Alma*, salió de la pluma de José da Silva Maia Ferreira» (Ferreira, 1983: 65).



La obra poética de José da Silva Maia Ferreira (1827-1881) tiene como subtítulo *As Senhoras Africanas* y combina la francofilia literaria con la prevalencia estilística portuguesa.<sup>1</sup>

Nacido en Portugal en 1845, el escritor, abogado y periodista Alfredo Troni fue exiliado a Angola en 1873, donde moriría en 1904. Su novela *Mga Mutúri* (1882) revela una influencia de uno de los más grandes escritores del realismo decimonónico portugués, Eça de Queirós. Protagonizada por una viuda, la novela es una denuncia del estilo de vida de la sociedad en Luanda.

La literatura angoleña del siglo XIX está dominada por el exotismo y la misión civilizadora del colonizador, relegando a un segundo plano a los personajes negros, como se puede comprobar en la novela de Troni, cuya protagonista, a pesar de ascender socialmente, no logra integrarse completamente en la sociedad blanca.<sup>2</sup>

El vacío literario identificado en la literatura angoleña en los albores del siglo XX no impidió, sin embargo, el surgimiento de una variedad de escritores y movimientos o generaciones, como la Generación de *Mensagem*.

El patriotismo de la revista *Mensagem* es evidente en el subtítulo de la publicación: «La voz de los indígenas de Angola». Se percibe un objetivo emancipador que se hace evidente en las obras de los escritores que participan en ella. Agostinho Neto (1922-1979 –primer presidente angoleño después de la independencia–), António Jacinto (1924-1991) y Viriato da Cruz (1928-1973) fueron las voces más relevantes en la formación de una conciencia africana de esa Generación. En la obra poética *Sagrada Esperança* (1974), Neto anticipa con esperanza la liberación de «todas las Áfricas del Mundo».

La experiencia de António Jacinto como preso político está representada en la obra poética *Sobreviver em Tarrafal de Santiago* (1985).

---

<sup>1</sup> Cf. Pereira, 2019: 121.

<sup>2</sup> Cf. Xavier, 2017: 44.

Jacinto convirtió toda su producción literaria en grito de denuncia contra la violencia colonial.

Idéntica búsqueda de una identidad angoleña se descubre en la obra de Viriato da Cruz a través del uso de una lengua que africanizaba el portugués oficial y de la preferencia por los vocablos en la lengua del noroeste de Angola (el quimbundo). Sus *Poemas* (1961) exponen una adhesión a la Negritud, muy explícita en la poesía lírica «Mamá Negra».

La década de 1960 fue un período de gran productividad literaria en Angola, con la redacción de obras (que solo se publicaron en la década siguiente) que revelan un compromiso político y un profundo nacionalismo. La prisión y el exilio se convierten en «el espacio simbólico en la literatura de Angola y Mozambique» (Pereira, 2019: 534).

Nacido en 1935 en la ciudad portuguesa de Ourém, José Luandino Vieira afirma su compromiso con Angola adoptando el nombre de Luandino. En Luanda, su ciudad desde la niñez, integra el MPLA (Movimiento Popular para la Liberación de Angola) y es condenado y encarcelado varias veces (nueve años solo en la prisión caboverdiana de Tarrafal). Su colección de cuentos *Luuanda* (1964), merecedora de varios premios literarios, es calificada como una «verdadera revolución en el campo literario angoleño y luso-africano» (Pereira, 2019: 535). A lo largo de la década de 1960 y en los dos primeros años de la siguiente, Luandino escribió sus obras más relevantes, algunas de ellas en el Pabellón Penitenciario de la PIDE (Policía Internacional y Defensa del Estado, creada por el régimen del Estado Novo, que ejerció su actividad represiva entre 1945 y 1969). Son los casos de las novelas *Nosso Musseque* (1961) y *Vidas Novas* (1962), narraciones protagonizadas por niños negros, mestizos y blancos que habitan los barrios pobres de Luanda y que conviven sin prejuicios, expresando una fraternidad y un sentido de amistad que la infancia estimula.

Pepetela (1941), nombre guerrillero que Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos adoptó como seudónimo literario, comenzó a publicar en la década de 1970 y se ha revelado como uno de los escritores angoleños más prolíficos. Su trayectoria creativa muestra el

movimiento de una literatura más comprometida con la construcción de una conciencia nacional hacia una preocupación por la Angola actual. Al mismo tiempo, dibuja un proyecto literario, que él mismo asume como utópico, de un futuro gobernado por valores de justicia, igualdad y fraternidad.

Así, las obras de Pepetela integran la cultura ancestral africana, en diálogo o en conflicto con la cultura contemporánea (por ejemplo, en la novela *Lueji. El nacimiento de un imperio*, de 1990), la revisión de la historia colonial y los aprendizajes que de ella se deben sacar para entender el presente y construir el futuro (*A Geração da Utopia*, de 1992), las preocupaciones por el estado actual del planeta, en una lectura ecológica (como es el caso de la fábula *A Montanha da Água Lilás*, publicada en 2000, y de la novela *O Quase Fim do Mundo*, 2008).

Los desequilibrios socioeconómicos, la corrupción, la miseria y la lucha por la supervivencia de los niños que deambulan por las calles de la capital angoleña son analizados en la notable novela *Se o Passado Não Tivesse Asas* (2016).

Ruy Duarte de Carvalho (Portugal, 1941; Namibia, 2010) calificó su obra literaria como «viajera mitad ficción-erudito-poética». Autor de novelas (entre las que destacan *Os Papéis do Inglês*, 2000, *Paisagens propícias*, 2005, y *A terceira metade*, 2009), es sobre todo su poesía la que se presenta como propuesta de una nueva cosmogonía que recupera la cultura tradicional del sur de Angola, desde la compilación *Como se o Mundo Não Tivesse Leste* (1977).

También comprometidos con la realidad angoleña fueron Manuel Rui (1941), poeta, escritor de cuentos y dramaturgo, autor de la letra del Himno Nacional de Angola, y Boaventura Cardoso (1944).

La ironía y la sátira son elementos clave en sus acercamientos a la evolución histórica de Angola y a la situación social del país. El humor marca de manera mordaz la obra de Boaventura Cardoso (1955), poeta, novelista y escritor de cuentos, cuya última novela, *Margens e Travessias* (2021), viaja por la historia de Angola.

El espíritu cáustico de la observación de la realidad domina la obra novelística del poeta, novelista y periodista João Melo (1955).

En los siete cuentos que componen la obra *O Dia em que Charles Bossangwa Chegou à América* (2020), analiza con exquisito sentido de humor el populismo, el machismo, el escepticismo de los ciudadanos hacia los líderes políticos y la huida de los africanos a Europa.

Nacido también en 1955, el poeta y novelista José Luís Mendonça publicó en abril de 2022 una fábula titulada *As Metamorfoses do Elefante*: el texto presenta las preocupaciones del autor con la actual situación económica de Angola, al mismo tiempo que observa la pandemia de SARS-COV2 con una refinada ironía reflejada en la invención de una pandemia de risas.

La extensa obra de José Eduardo Agualusa (1960) –novelas, cuentos y crónicas– presenta el interés del escritor por su país, por las relaciones del continente africano con el resto del mundo y por la situación económica, social, ambiental y política de Angola en la actualidad.

En su más reciente novela, *Os Vivos e os Outros* (2021), fortalece este sentido universalista de su obra y los propósitos de tender puentes entre culturas y civilizaciones y suscitar en el lector reflexiones sobre el futuro de la humanidad. Agualusa es también autor de literatura infantil.

En este género, Ondjaki, seudónimo de Ndalu de Almeida (1977), es hoy una referencia en el panorama literario angoleño. Incluso en obras que no encajan en la literatura infantil (como la novela *Bom dia, camaradas*, 2001), el protagonismo infantil ilumina el universo a través de los ojos de los niños en el contexto de la guerra civil angoleña.

En la novela *Os transparentes* la principal preocupación de Ondjaki se resume en la siguiente intervención de Odonato: «no somos transparentes porque no comemos... somos transparentes porque somos pobres» (Ondjaki, 2012: 203). Ondjaki es manifiestamente un escritor de cuentos que absorben la oralidad, porque, como se lee en su última novela, *O Livro do Deslembramento* (2020), «en Luanda, una persona no sabe pasar un día sin inventar una historia» (Ondjaki, 2020: 16).

La creación literaria angoleña de autoría femenina, aunque cuantitativamente menos sustancial que la masculina, halla en la escritora de cuentos y poeta Alda Lara (1930-1962) y en la cronista y poeta Ana Paula Tavares (1952) dos importantes representantes. Alda Lara incorporó las ideas del movimiento «Távola Redonda», en obras poéticas publicadas en las décadas de 1960 y 1970. Ana Paula Tavares señala poéticamente la influencia de escritores brasileños como Manuel Bandeira, Jorge Amado y João Cabral de Melo Neto. Las dos escritoras quizás se hacen eco de los valores respaldados por Deolinda Rodrigues (1939-1967), una figura ineludible en la defensa de los derechos humanos y en la lucha por la liberación de Angola.

### 3. LITERATURA CABOVERDIANA: LA DIÁSPORA

En Cabo Verde, la revista *Claridade* (1936-1960) marca un antes y un después en la historia literaria del archipiélago, una historia literaria que refleja la evolución del país, la agresividad del sistema colonial y el cosmopolitismo de las últimas décadas.

Importante almacén para el comercio de esclavos, el archipiélago caboverdiano experimentó, desde finales del siglo XIX, un progresivo abandono administrativo y conoció un ciclo de recesión económica que produjo flujos migratorios intensos hacia los Estados Unidos de América, Brasil y Europa. El exilio y la emigración son dos temas que definen la identidad caboverdiana y su literatura (como su pintura).

Hasta la creación del movimiento fundacional de la literatura caboverdiana, *Claridade*, son escasas las publicaciones en el archipiélago. En el siglo XIX, José Evaristo de Almeida (se desconocen las fechas precisas de nacimiento y muerte) aborda la esclavitud en la novela *O Escravo* (1856). En la segunda década del siglo XIX, el poeta, periodista y novelista Eugénio Tavares se convertiría con la publicación de dos poemarios, *Amor que salva* (1916) y *Mal de amor. Coroa de Espinhos* (1916), en el principal autor de letras de mornas.

La insularidad (geográfica, pero también mental), las adversidades atmosféricas y el rechazo del sistema colonial son los temas de las obras autobiográficas de escritores como Eugénio Tavares (1861-1930), Onésimo Silveira (1935-2021) y Mário Fonseca (1939-2009).

En las décadas de 1920 y 1930, varias obras poéticas tomaron como título la designación de las islas del archipiélago como islas Hesperitanas, en conformidad con una leyenda según la cual las islas de Cabo Verde eran el resto de un continente situado entre África y América, la Atlántida. *Jardim das Hespérides*, de Pedro Cardoso (1926), la revista *Hespérides* (1927), *Hesperitanas* (1929), de José Lopes, *Mornas, cantigas crioulas* (1932), de Eugénio Tavares, y *Arquipélago* (1935), de Jorge Barbosa, son obras poéticas que simbolizan, en el mito hesperitano, «la preocupación por construir un universo defensivo: contra la alienación patriótica y contra el estado de necesidad del archipiélago de Cabo Verde, funcionando, así, como mecanismo de compensación» (Ferreira, 1985: 245-246).

El movimiento «claridoso» buscó en la renovación literaria brasileña un modelo alternativo a la influencia colonial portuguesa. En la literatura del nordeste brasileño, los escritores de *Claridade* hallaron afinidades históricas y culturales con la situación del archipiélago caboverdiano: la esclavitud, el mestizaje y la resistencia inquebrantable a las adversidades naturales de la sequía o de las lluvias devastadoras.

Fundada en la isla de S. Vicente, la revista *Claridade* tuvo como líderes a Baltasar Lopes (novelista y poeta, publicando poesía bajo el seudónimo de Osvaldo Alcântara), Manuel Lopes y Jorge Barbosa. Representa, ante todo, la fundación de una literatura autónoma y el desafío al poder colonial.

En los nueve números de esta revista de arte y cultura (tres publicados entre 1936 y 1937; los demás entre 1947 y 1960) se destacan las preocupaciones de la realidad caboverdiana: las condiciones climáticas adversas, la sequía, la pérdida de cosechas, la pobreza, el imperativo de la emigración y el mar (el océano Atlántico, metáfora de liberación y de cárcel).

Jorge Barbosa (1902-1971, Portugal) fue la principal voz poética de *Claridade*, mientras que Manuel Lopes (1907-2005) es recordado fundamentalmente por dos novelas, *Chuva braba* (1956) y *Os Flagelados do Vento Leste* (1960), estrechamente conectadas temática e ideológicamente con la novela neorrealista europea.

El legado de *Claridade* y la influencia de su principal mentor, Baltasar Lopes, en la vida cultural del archipiélago se manifiesta en varias obras caboverdianas – *Famintos. Romance de um povo* (1962), de Luís Romano (1922-2010), los cuentos *Contra Mar e Vento* (1972), de Henrique Teixeira de Sousa, los poemas de *Pão & Fonema* (1973), de Corsino Fortes (1933- 2015), o *Vida e Morte de João Cabafume*, una colección de cuentos publicada en 1976 por Gabriel Mariano (1922-2002) – y dura hasta hoy, en concreto en las novelas de Germano Almeida.

En los números de *Claridade* se publican también fragmentos de la que es considerada la primera novela caboverdiana, *Chiquinho* (1947), de Baltasar Lopes (1907-1989), un *Bildungsroman* en registro analéptico. Su protagonista evoca felices momentos pasados de la infancia (especialmente los que están conectados con historias fantásticas contadas por ancianas, por la noche), pero también el entrañable recuerdo de su padre, que emigró a los Estados Unidos.

La emigración de hombres de Cabo Verde (primero como cazadores de ballenas, luego como operarios) permite cierto bienestar para la familia que continúa en el archipiélago (como sucede después en los relatos de Orlanda Amarílis) e idealiza en el espíritu de Chiquinho un territorio de felicidad. La posibilidad de vivir el sueño americano es sugerida por el término «América», que cierra una novela en la que el escritor subraya la resiliencia de los caboverdianos ante el hambre, la miseria y las adversidades climáticas. El texto analiza también los tiempos de la esclavitud y el desinterés administrativo de Portugal por el archipiélago en las primeras décadas del siglo XX.

Aunque no olvidan temas esenciales de la realidad caboverdiana –la diáspora, las adversidades meteorológicas y el aislamiento–, escritores contemporáneos como Arménio Vieira y Germano Almeida



(los ganadores del Premio Camões en 2009 y 2018, respectivamente) contribuyen de manera determinante a la apertura de la literatura caboverdiana al mundo.

Arménio Vieira (1941) es un poeta y novelista cuya obra revela un espíritu de diálogo con otras culturas (la brasileña y la portuguesa), un interés por la revisión paródica de los mitos clásicos (en la obra poética de 2006, *MITOgrafias*) y modernos (en la desmitificación del mito de Robinson Crusoe, en la novela de 1999 *No Inferno*). Los desenlaces trágicos de mitos como Orfeo y Eurídice, Casandra, Sísifo y Prometeo, entre otros, simbolizan para el poeta una sucesión desastrosa reflejada en la Historia de la Europa del siglo XX.

Germano Almeida (1945) es el autor de una vasta obra en la que el humor destaca como arma cómica en múltiples relatos sobre los conflictos interregionales que oponen islas del archipiélago caboverdiano, en *O Testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo* (1989), una novela que pasó al cine; el esfuerzo de reconciliación histórica (colonial) entre Portugal y Cabo Verde, pero también la persistencia del racismo y los prejuicios que afectan a los emigrantes de segunda y tercera generación en la capital portuguesa, en *Eva* (2006). En la reciente «trilogía do Mindelo»—formada por las novelas *O Fiel Defunto* (2018), *O Último Mugido* (2020) y *A Confissão e a Culpa* (2021)—, el escritor mantiene el sentido irónico en la representación de la realidad social caboverdiana actual.

El esfuerzo por conciliar culturas y la constante búsqueda de identidad son temas cruciales en la obra literaria de Germano Almeida. En este sentido, la novela *O Meu Poeta* (1991) es un claro ejemplo de la búsqueda de identidad y recuperación de la tradición cervantina, pues el texto señala la importancia del mito en la percepción humana de la realidad a través del personaje de un héroe quijotesco, el Poeta, y de su secretario, Pancho, el narrador de la historia.

Mário Lúcio Sousa (1964), poeta, pintor y músico, se ha consolidado como un defensor de la *criollización* como mecanismo de identidad. Su última novela, *Biografia do Língua* (2015), representa, en clave de humor, la creación de una comunidad utópica alrededor de



un presidiario que retrasa su muerte contando, como una Scherezade que renace, una historia interminable.

El diálogo entre la realidad y la ficción es un interesante fenómeno en el actual panorama de la literatura caboverdiana. El escritor, abogado, periodista y músico Joaquim Arena (1964) acaba de publicar una novela, *Sirtaco e Mister Charles* (2022), sobre la singular amistad entre un esclavo del archipiélago y el naturalista inglés Charles Darwin. Se trata de un texto que cruza las relaciones históricas de tres países, Brasil, Cabo Verde y Portugal, en el siglo XIX.

La representación de la diáspora caboverdiana se privilegia en la narrativa de autoría femenina, más concretamente en los cuentos de Orlanda Amarílis (1924-2014), la primera autora del archipiélago con obra publicada. En sus tres colecciones de cuentos –*Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974), *Ilhéu dos Pássaros* (1982) y *A Casa dos Mestros* (1989)– se identifican, a través del protagonismo siempre femenino, las vicisitudes, los prejuicios y las discriminaciones de la emigración caboverdiana. Los relatos tratan sobre la imposibilidad de integración completa de los emigrantes caboverdianos en países europeos como Portugal y Francia, los comportamientos racistas del colonialismo y del poscolonialismo y las falacias del mito *lusotropicalista*.

Idéntico protagonismo femenino se halla en la obra de Vera Duarte (1952). Poeta, novelista y escritora de cuentos, sus obras desvelan una explícita atracción por las relaciones culturales entre Cabo Verde y Brasil. Su visita a la Maison des Esclaves, en Senegal, desencadenó la redacción de la obra *Preces & Súplicas ou os Cantos da Desesperança* (2005). Vera Duarte es autora del primer libro de microrrelatos caboverdianos, *Desassossegos & Acalantos* (2021), en el que expresa el dolor que siente ante la violencia de género, el *senicidio* y la misoginia. En la novela *A Vénus Crioula* (2021), dedicada a Cesária Évora (la principal cantante de las mornas), rinde homenaje a la intensa musicalidad de Cabo Verde y a las voces femeninas del archipiélago.

Es la musicalidad de las mornas lo que se pone de manifiesto en el principal poemario de Dina Salústio (1941), *Mornas Eram as Noites* (1999). En un discurso abiertamente femenino, la escritora cabover-

diana busca en toda su obra poética rescatar la voz de la mujer y devolverle la dignidad que tanto el sistema colonial como la estructura social caboverdiana le negaron durante mucho tiempo.

#### 4. LITERATURA GUINEANA: CANTOS DE LIBERTAD

El origen tardío de la literatura guineana se debe a varios factores: los obstáculos planteados por el colonizador portugués al desarrollo de una élite cultural local; los conflictos entre grupos étnicos después de la independencia en 1974; los golpes de Estado que determinan, aún hoy, la inestabilidad política del país.

Si en el registro escrito la literatura guineana es tardía, en el discurso oral cabe subrayar la importancia de los cuentos, las fábulas, las leyendas, las canciones y los refranes para la transmisión de una memoria colectiva. En un país aún en construcción, la literatura guineana se ha afirmado como una alternativa al discurso oficial y una propuesta de reinterpretación de la Historia.<sup>3</sup>

Antes de la independencia, la poesía guineana asumió la tarea de denunciar el poder colonial en obras como *A Luta é minha. Primavera* (poemas escritos entre 1951 y 1974), de Vasco Cabral (1926-2005), y *Poemas* (1963), de Carlos Semedo. Después de 1974 se mantuvo el propósito militante de la poesía guineana. Las antologías fueron, a lo largo de la década de 1970 y más allá, el medio privilegiado de difusión de los poetas y textos guineanos.

Las publicaciones individuales empezaron tan solo en la década de 1980 y la poesía es el género literario preferido por varios escritores guineanos. Vasco Cabral fue el primero, con la obra poética *La lucha es mía. Primavera* (publicada en 1981). Como figura política que ocupó varios cargos en su país, Cabral privilegió poéticamente temas como la libertad, la fraternidad y la esperanza.

---

<sup>3</sup> Cf. Xavier, 2017: 121.

En el panorama literario guineano, la década de 1990 corresponde a la aparición de escritoras: Domingas Samy (1955) fue la primera escritora guineana en publicar una colección de cuentos, *A Escola* (1993), denunciando el silenciamiento y la opresión de las mujeres; Odete Semedo (1959), escritora de cuentos y poeta, aborda las creencias ancestrales y los rasgos fantásticos de la cultura guineana en obras como el poemario *Entre o Ser e o Amar* (1996) y los cuentos de *Sonéá. Histórias e pasados que ouvi contar* (2000).

La ficción narrativa (también un género tardío en la literatura guineana) está representada principalmente por Abdulai Sila (1958), autor de la primera novela del país, *Eterna Paixão* (1994), y dramaturgo que en *As Orações de Mansata* (2007) dialoga con *Macbeth* de Shakespeare.

## 5. LITERATURA MOZAMBIQUEÑA: NEGRITUD Y PUENTES

A lo largo de la colonización portuguesa del siglo XX, las publicaciones periodísticas jugaron un papel decisivo en la lucha mozambiqueña contra el colonialismo. Periódicos como *O Africano* (1909-1918) y *O Brado Africano* (1918-1974), fundados por los hermanos João y José Albasini, suplieron la escasez de la producción literaria mozambiqueña y se afirmaron en la lucha contra el régimen colonial. En la década de 1950 destacó la publicación *Msaho*, fundada en 1952, pero prohibida por la censura portuguesa poco después de la aparición del número inaugural. *A Voz de Moçambique* (1959-1975) fue el periódico más visible de las décadas de 1960 y 1970, junto con la revista *Calibán* (1971-1972).

Tan solo en la década de 1940 aparecieron escritores que, influenciados por el movimiento de la Negritud, dejaron una huella indeleble de militancia en la literatura mozambiqueña: en el género poético destacan Noémia de Sousa y José Craveirinha; en el cuento, la producción de João Dias, cuya colección *Godido e Outros Contos* (publicada en 1952) es considerada como la primera obra de ficción mozambiqueña.

La adhesión a los valores de la Negritud y el intenso compromiso anticolonial son evidentes en las obras poéticas de Noémia de Sousa

(1926-2002), la primera mujer negra que escribió en Mozambique, y de José Craveirinha (1922-2003), a menudo considerado el poeta nacional mozambiqueño.

En el conocido poema «Deixa pasar o meu povo», Noémia nombra los maestros negros de la diáspora, expone el papel de los géneros musicales como el *blues* y los espirituales en la construcción de la identidad negra y evoca caminos de sufrimiento y de lucha de los africanos, al mismo tiempo que se aparta de los valores de la cultura occidental europea metaforizados en «valsas fúteis de Strauss».

Los caminos del dolor africano llevan a la poeta a establecer afinidades con idénticas rutas de sufrimiento de los negros en los Estados Unidos (es el caso de Billie Holliday, en un poema de Noémia sobre la angustiada existencia de la cantante estadounidense).

José Craveirinha, autor de una vasta obra poética –incluso con textos producidos en prisión y reunidos en la colección *Cela*– fue el primer escritor africano ganador del Premio Camões (1991). Su trayectoria poética revela la presencia de temas como la intimidad biográfica, el lirismo amoroso y la adhesión inquebrantable a los valores de la Negritud, entre ellos, la búsqueda de la identidad nacional. Destacando el heroísmo del pueblo mozambiqueño, se enfrenta al poder colonial, que debilita la afirmación de identidad, como se puede leer en poemas como «África» o «Quando o José pensa na América». En ellos Craveirinha denuncia el menosprecio colonial por los valores indígenas, la imposición (lingüística, religiosa y cultural) que tiende a eliminar los valores tradicionales africanos, basados en cultos animistas y en una relación armoniosa entre el hombre y la naturaleza.

En versos profundamente irónicos, Craveirinha transforma el mítico barrio de Mafalala, su lugar de nacimiento y sinécdoque de la miseria a la que el poder colonial subyugó las poblaciones mozambiqueñas y, más ampliamente, africanas, en un símbolo de resistencia contra las brutalidades de la colonización portuguesa.

Rui Knopfli (1932-1997) es un caso interesante de diálogo entre literaturas africanas y no africanas. Sin renunciar a la denuncia de la violencia colonial contra los pueblos africanos (registrada, desde lue-

go, en los títulos catafóricos de obras poéticas como *O País dos Outros*, 1959, y *O Reino Submarino*, 1962), incorpora en su poesía influencias extranjeras (es decir, de la literatura brasileña y, más concretamente, de Manuel Bandeira; pero también de autores europeos como Shakespeare, Fernando Pessoa y Luís de Camões). Su proximidad con la literatura portuguesa demuestra, como se explica en la feliz expresión de Eugénio Lisboa, un esfuerzo por «derribar el discurso imperial». Poeta, periodista, crítico literario y diplomático, Knopfli fue un profundo conocedor de la literatura y la cultura europeas.

Si hasta mediados de la década de 1960 la literatura mozambiqueña se manifestaba principalmente en el género poético, Luís Bernardo Honwana (1942) dio el primer paso en la construcción de un canon del cuento. Con la publicación en 1964 de la colección de cuentos *Nós Matámos o Cão Tinhoso* analiza los temas de las desigualdades socioeconómicas sembradas por la discriminación racial. La fructífera creación de cuentos de Mia Couto (1955) debe mucho a la influencia de Honwana y a la valoración de la cultura oral que en ella se plantea.

António Emílio Leite Couto (Mia por su atracción infantil por los gatos) es uno de los escritores mozambiqueños más reconocidos. Periodista, biólogo, poeta, escritor de cuentos, novelista y ensayista, debutó como escritor de poesía con *Raiz de Orvalho* (1983). Los poemas plantean una interacción armoniosa entre todos los seres (humano, no humano y vegetal), abriendo una perspectiva innovadora de lectura de toda su obra –los poemas, los cuentos y las novelas– bajo el signo de la Ecocrítica.

En los cuentos, la presencia de animales no humanos como metáforas del comportamiento humano subraya el diálogo entre Literatura y Biología y fortalece el enfoque ecocrítico de la obra de Mia Couto.

La creatividad lingüística, a menudo con el objetivo de establecer una aproximación entre el registro escrito y el registro oral, es un elemento singular de su obra: Couto es un inventor de palabras, creando asociaciones originales entre términos y haciendo así una valiosa contribución al enriquecimiento de la lengua.

Los relatos breves, situados cronológicamente entre los últimos años de la colonización y los primeros años de la independencia, hasta el final de la guerra civil mozambiqueña en 1992, abordan como temas principales el sueño (el elemento que da sentido a la vida), el respeto por la naturaleza (a menudo sacralizada) y los problemas sociales (el hambre, la miseria, la soledad y la muerte). En todos los relatos cortos y novelas de Mia Couto se identifica un proyecto de construcción de una identidad africana basada en el respeto por todas las razas y culturas.

En su primera novela, *Terra Sonâmbula* (1992), examina los efectos catastróficos de la guerra civil mozambiqueña y la posibilidad de construir armonía y amistad en un contexto de privación y violencia. Colonial y poscolonial, el escritor se interesa por la historia de Mozambique (por ejemplo, en la novela *As Areias do Imperador*, formada por *Mulheres de Cinza*, 2015, *A Espada e a Azagaia*, 2016, y *O Bebedor de Horizontes*, 2018), y reflexiona sobre la violencia colonial en el siglo XIX, inspirándose en la célebre figura de Gungunhana. A la guerra colonial – o guerra de independencia – y al estado actual de su tierra natal (sería más justo decir de su «agua natal», la ciudad de Beira) dedica su más reciente novela, *O Mapeador de Ausências* (2020).

Pero los cuentos permanecen como el género predilecto de Mia Couto, y su más reciente publicación es un conjunto de relatos titulado *O Caçador de Elefantes Invisíveis* (2021).

En múltiples conferencias y artículos, Mia Couto ha analizado durante más de dos décadas las relaciones culturales entre África, Europa y Brasil y la situación económica, política y social del continente africano en la actualidad: *E Se Obama Fosse Africano?* (2009), *Pensajeiro frequente* (2010) y *O Universo num Grão de Areia* (2019) son algunas de las obras que reúnen reflexiones del escritor.

La dimensión poscolonial de la obra de Mia Couto es evidente –por ejemplo, en los personajes de novelas como *A Varanda do Frangipani* (1996) y *O Outro Pé da Sereia* (2006)– y significa que «el autor fabrica una identidad-en-construcción para su naciente nación [...], acosada por un pasado colonial y un futuro soñado» (Rothwell, 2015: 150).

La reescritura de la historia oficial –la del colonizador– también define temáticamente una de las obras mozambiqueñas más relevantes: *Ualalapi* (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa (1957), nombre tsonga de Francisco Esaú Cossa. Novelista, autor de cuentos y cronista, Ba Ka Khosa revisita la historia mozambiqueña del siglo XIX y valora la tradición oral del país africano en novelas como *Choriro* (2005) y *Entre as Memórias Silenciadas* (2013). Esta última narrativa aborda los llamados «campos de reeducación», creados por el FRELIMO (Frente de Liberación de Mozambique) con el propósito de educar «al Hombre nuevo». Ba Ka Khosa señala que, en realidad, eran lugares de extrema violencia y destrucción de la memoria.

Los campos de reeducación también interesarían a uno de los escritores mozambiqueños más reconocidos en la actualidad: João Paulo Borges Coelho (1955). Nacido en Oporto en 1955, el historiador y novelista adquirió la nacionalidad mozambiqueña. Su debut ficcional se produjo con la publicación de *As Duas Sombras do Rio* en 2003. En la novela *Campo de Trânsito* (2007) representa, en el personaje de Mungau, la violencia, el aislamiento, la soledad y la tortura de los presos en los campos de reeducación creados después de la independencia de Mozambique.

Los temas coloniales regresan en la más reciente novela publicada por João Paulo Borges Coelho, *Museu da Revolução* (2021), mientras que en *Água. Uma novela rural* (2016) el escritor plantea uno de los problemas más graves del continente africano –la sequía– y el modo como países occidentales intentan imponerse en África.

En un continente donde la cultura tradicional limitaba el papel y el protagonismo de la mujer, merecen referencia dos narradoras mozambiqueñas: Lília Momplé (1935) y Paulina Chiziane (1955).

Las tareas de profesora de Momplé explican el lugar muy destacado de la educación en su obra literaria. En la novela *Neighbours* (2012) analiza la guerra civil mozambiqueña; en los relatos breves *Os Olhos da Cobra Verde* (1997) cuenta historias cotidianas de Mozambique durante la colonización y después de su fin.



Paulina Chiziane es la autora de la primera novela mozambiqueña escrita por una mujer, *Balada de Amor ao Vento* (1990). En ella se acerca –y lo seguirá haciendo en novelas como *Ventos do Apocalipse* (1993), *O Sétimo Juramento* (2002) y *Niketché. Uma história da poligamia* (2002)– a la condición familiar, profesional y social de la mujer en África, a la obligación que algunas tradiciones (como el *lobolo*) imponen sobre la mujer y a las múltiples formas de violencia física y psicológica sobre las mujeres en ambientes tradicionales. Así, es una escritora muy implicada en la condición de la mujer en el continente africano. Su reconocimiento fuera de África culminó con la concesión del Prémio Camões, en 2021.

## 6. LITERATURA SANTOTOMENSE: LA INSULARIDAD

La literatura del archipiélago de Santo Tomé y Príncipe aparece tardíamente y, en ella, al igual que en la literatura guineana, asume preponderancia el género poético.

La primera obra literaria registrada es un poemario titulado *Equatoriaes* (1896), de António Almada Negreiros (1868-1938), portugués residente en las islas. En el período colonial, algunos poemas de Francisco Garção Stockler (1839-1884) también serían publicados en el *Novo Almanaque de Memórias Luso-Brasileiro* (1885).

Caetano da Costa Alegre (1864-1890) es considerado el autor de una poesía precursora. Publicado póstumamente en 1916, expresa una «incipiente percepción de las diferencias raciales y étnico-sociales» (Mata, 1998: 40). A pesar de tal orientación embrionaria, se puede identificar en los poemas de Costa Alegre «un cierto negrismo literario» (Mata, 1998: 42) que resonará en Marcelo da Veiga (1892-1976), activista político detenido por la PIDE en Santo Tomé y Príncipe por su participación en movimientos de protesta contra el régimen colonial y por la publicación del texto poético «A África é Nossa».

Las raíces del sistema literario santotomense se remontan a 1942 con la publicación de *Ilha de Nome Santo*, de Francisco José Tenreiro.



Nacido en São Tomé, en 1921, y fallecido en Portugal, en 1963, Tenreiro fue uno de los fundadores del CEI (Centro de Estudos Africanos), en Lisboa, en 1951. Su poesía es una manifestación de la negritud y la africanidad, en una celebración del negro que no puede dejar de sugerir un acercamiento a los versos del mozambiqueño Craveirinha (en el poema «África»). Primer poeta de la negritud de lengua portuguesa, Tenreiro fue también un poeta insular.

La preocupación por la condición femenina permite subrayar las obras de dos escritoras de Santo Tomé y Príncipe: Alda Espírito Santo (1926-2010) y Maria Manuela Margarido (1925-2007, Portugal).

La poeta, activista política y profesora, Alda Espírito Santo –la autora de la letra del Himno Nacional de Santo Tomé y Príncipe– privilegió la situación insular del archipiélago y la represión colonial. María Manuela Margarido glorificó la Tierra-Madre africana.

Conceição Lima (1961) debutó con la obra poética *O Útero da Casa*, que plantea la historia del archipiélago (con referencias a Fernão Dias y a la Independencia) y su organización económica (con las «roças», terrenos de cultivo de café y cacao y espacio fundamental de emigración caboverdiana en los últimos siglos). La presencia de lenguas criollas en los poemas de Conceição Lima es una manifestación de reivindicación de la identidad cultural de Santo Tomé y Príncipe.

Los nombres más relevantes de la literatura santotomense contemporánea son los de Aíto Bonfim (seudónimo literario de Ângelo de Jesus Bonfim, nacido en 1955), poeta, novelista y dramaturgo de orientación abiertamente política, y Olinda Beja (1946), poeta, novelista y escritora de relatos cortos. Olida es la autora de la primera obra infantil de Santo Tomé, *Um grão de café* (2013).

## 7. CONCLUSIONES

Las cinco literaturas africanas de lengua portuguesa nacieron y florecieron bajo múltiples limitaciones, especialmente aquellas que fueran impuestas por la colonización portuguesa y su censura. La

poesía fue el género literario más adaptable a los valores culturales de literaturas que, de diferentes maneras, se aventuraron por la búsqueda de la identidad y el rechazo al colonialismo.

La década de 1960 y los primeros años de los 70, hasta la independencia (de Guinea Bissau, en 1974, de los cuatro países restantes, en 1975), corresponden a una literatura políticamente comprometida con la construcción de Estados-Nación.

Desde la década de 1980 hasta hoy, las literaturas africanas han introducido nuevos temas, especialmente aquellos que afirman que la literatura puede establecer puentes y diálogos entre continentes y sistemas culturales. Sin declinar o borrar la historia del continente, las raíces orales de las culturas africanas, los hibridismos lingüísticos y culturales, las literaturas africanas de lengua portuguesa cumplen hoy, en variedad temática y de géneros, la feliz expresión de Luís Bernardo Honwana, en el prólogo a los relatos cortos de Lília Momplé, *Nadie mató a Suhura*: «La literatura es un espacio de libertad donde caben iconoclastas y los otros» (Momplé, 1988: 3).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ferreira, Manuel (1985). «O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido». AA. VV. *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise*. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 241-250.
- Mata, Inocência (1998). *Diálogo com as Ilhas. Sobre Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa, Edições Colibri.
- Moser, Gerard; Ferreira, Manuel (1983). *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Pereira, José Carlos Seabra (2019). *As literaturas em língua portuguesa. Das origens aos nossos dias*. Lisboa, Gradiva.
- Rothwell, Phillip (2015). *Mia Couto. Aspetos de um moçambicano pós-moderno*. Coimbra, Almedina.
- Xavier, Lola Geraldés (2017). *Literaturas africanas em português: uma introdução*. Macau, Instituto Politécnico de Macau.

# Literatura francófona de África occidental<sup>1</sup>

KAMORY TANGARA

*Ecole Normale Supérieure de Bamako-Mali*

## I. INTRODUCCIÓN

El África francófona engloba a todos los países de este continente que tienen en común el uso de la lengua francesa, ya sea como lengua oficial, segunda lengua, lengua extranjera o para fines específicos. La diversidad de usos va desde la escuela a las prácticas letradas habituales, como la creación de obras literarias individuales o colectivas. Este capítulo presenta la literatura francófona de África occidental, denominada también literatura del África del oeste de expresión francesa. Coincide prácticamente, por sus características, con la ideología fundacional de la escritura literaria africana en su conjunto, lo que no significa que no cuente con rasgos particulares muy representativos que ponen de manifiesto la función fundamental y utilidades de las tendencias literarias en la existencia de los africanos. Asimismo, evoca las aspiraciones que, en cada época y periodo de la historia africana, alberga el escritor para su pueblo y su gente. La literatura oesteafricana francófona se entiende como herencia de la colonización en toda su diversidad, puesto que nace del contacto que se establece entre África y Occidente con Francia especialmente. Sus orígenes se sitúan en 1920 con la aparición de la obra *Les trois volontés de Malic*, de Ahmadou Mapaté Diagne, escritor senegalés que representa la entrada de los africanos en la esfera literaria. Con esta

---

<sup>1</sup> Traducción, incluidas las citas, de Eva María Iñesta Mena.

obra, el autor oesteafriano inaugura una nueva era en la producción literaria africana que, hasta entonces, se limitaba a una literatura colonial exótica escrita por europeos. Ambas producciones son en cierto modo inseparables, dado que la colonización supuso la apertura hacia nuevas perspectivas.

La colonización permitió a los africanos, en primer lugar, su aprendizaje de la lengua francesa, una formación intelectual particular, pero sobre todo su descubrimiento y acceso a la escritura, favoreciendo su expresión por medios diversos. Así, para demostrar su competencia lingüística en francés y para expresar mejor sus distintos pensamientos, sus deseos propios o compartidos, los intelectuales oesteafrianos, al igual que otros de diferentes regiones de África, recurrieron a variados géneros literarios. La poesía, el teatro y la novela, en sus diferentes formas, reflejan, por tanto, las vivencias de los africanos antes, durante y después de las independencias de sus estados. También mediante la escritura pretendieron abrir caminos y forjar destinos. Los escritores del occidente africano se hallan así entre los protagonistas del nacimiento de la literatura africana en su conjunto y entre los precursores de cada nueva orientación. Refiriéndose a la literatura negroafricana, Gandonou sitúa sus principios y cimientos en África occidental:

con relación a la literatura exótica y colonial escrita por europeos, la literatura negroafricana [...] es una reapropiación del discurso sobre África. Desde 1929, fecha del nacimiento de la literatura africana en lengua francesa con la publicación de la novela *Les Trois volontés de Malic* del senegalés Ahmadou Mapaté Diagne, encontramos en la esfera creciente de esta literatura realidades africanas evocadas por los propios africanos. Como afirma un proverbio maliense citado por Hampâté Bâ, «cuando una cabra está delante, no hay que balar por ella». (Gandonou, 2002: 2)

Para describir las diferentes etapas de la literatura francófona africana y de la oesteafriana en particular, Jacques Chevrier ofrece una tipología de corrientes y tendencias que mostraremos en este capítulo, y aunque incluye las de todo el continente, nos ceñiremos a drama-

turgos, poetas y novelistas de África occidental. Ahora bien, dada la imposibilidad de mencionarlos a todos, nos centraremos, principalmente, en escritores de Benín, Burkina Faso, Costa de Marfil, Mali y Senegal. Además, en este capítulo nos detendremos especialmente en el teatro, la poesía y la novela, aunque nos parece justo señalar que también el cuento, el ensayo y otros géneros literarios han sido abordados por autores oesteaffricanos francófonos.

## 2. EL TEATRO O EL ARTE AL SERVICIO DEL ESPACIO

El teatro de África occidental surge de manifestaciones profundamente tradicionales que los colonos supieron aprovechar como entretenimiento, principalmente, pero también para otros fines. Hay constancia y documentación de esta adaptación a partir de 1930 en Senegal, en la escuela William Ponty, cuyo objetivo inicial era formar a quienes serían los primeros auxiliares de la administración francesa. Hereda el apelativo de teatro indígena de expresión francesa. Los misioneros de esta escuela diversificaron sus actividades, implantando una nueva práctica teatral que respondía a un deseo de dotar al teatro de una nueva estética. El éxito de estas actividades innovadoras llegó hasta París, donde en 1937, en el marco de la exposición colonial, se organiza una representación escénica con algunos empleados negros. Para conseguir sus objetivos, sin por ello privar al teatro oesteafriano de su autenticidad y de su identidad tradicional, sucedía lo siguiente:

Se pedía a los alumnos que durante sus vacaciones investigaran en los entornos tradicionales y que redactasen breves monografías sobre las costumbres y usos significativos; después, a partir de estas investigaciones etnográficas, tenían que montar obras de teatro que se representaban durante la fiesta de fin de curso ante el personal docente y los miembros de la burguesía local negra. (Chevrier, 2003, 160)

Por aquel entonces la escritura dramática se moderniza adoptando la postura que aún mantiene, síntesis de dos culturas cuyos rasgos son patentes. El teatro pasa de la concepción original propia de una

comunidad rural tradicional, con celebración de deidades, de éxitos y de ceremonias singulares, a una forma más normativa: la escritura. Los métodos de la dirección de la escuela colonial supusieron la materialización de un género literario mediante la escritura que enmarca las ideas y las funciones de los personajes en escenas mejor estructuradas, sin por ello mermar su originalidad fundamental, condicionada por su carácter popular. El precursor de esta orientación innovadora del teatro africano, basado en el teatro escolar, fue Charles Béart, director de la escuela William Ponty, quien había sido antes destinado a Bingerville (Costa de Marfil), y había fraguado allí su labor:

Béart transformó el entorno escolar de 1931 a 1933 mediante una nueva pedagogía, una disciplina implantada libremente que se emparentaba con la autodisciplina [...]. «Con la mejora del menú, dando más libertad a sus alumnos, Béart hizo que cogieran el gusto a la vida escolar y se expresaran libremente». (Vincileoni, 1986: 20)

Sobre esta cuestión, otros señalan: «En Bingerville, en 1931, tuvo lugar [...] la transformación decisiva que marcaría el nacimiento del teatro francófono [oesteaficano] o, según una afortunada expresión que evoca el teatro africano tradicional, del teatro *neoafricano*». (Vincileoni, 1986: 20)

Oumar Kanouté (2007) constata la perspicacia de Béart, que había mostrado un interés particular por este género tras haber comprendido la importancia que le concedían los nativos africanos. La atención prestada al arte dramático africano, como a otras formas de expresión artística, se observa en esta reflexión de Béart, recogida por Kanouté: «Hasta ahora nos hemos centrado principalmente en la tejeduría, la ebanistería, la escultura, las llamadas «artes del espacio» y parece que hemos olvidado «las artes del tiempo», es decir, la música, la danza, la literatura de los indígenas y el arte que, en cierto modo, reúne estas disciplinas: el teatro. (Kanouté, 2007: 17)

De las palabras de Béart se desprende que, durante todo el periodo colonial, el teatro permaneció al margen de las inquietudes artísticas. Puede inferirse, asimismo, que este género que había exis-

tido siempre abarca otros aspectos primordiales del arte oesteafriano, como son la danza y la música. El teatro interesa a un gran número de personas, algo que no sucede con otros géneros literarios importados por los colonos. Kanouté, basándose específicamente en el caso de Mali, destaca el interés que suscita el teatro por parte de la población de África occidental:

El teatro conmueve a la población africana con más facilidad que la poesía; a diferencia de la novela, el teatro siempre ha estado presente en Mali. La función que tenía en el seno del grupo social era tan importante que consideramos que es difícil llevar a cabo estudios serios sobre las tradiciones orales sin aludir al arte teatral [...]. Sin embargo, los occidentales han ignorado el teatro casi siempre. (Kanouté, 2007: 17)

Ahora bien, sea cual sea la fecha de origen, es preciso destacar que la escuela William Ponty formó dramaturgos en África occidental bastante bien cualificados para adaptar textos y montar obras teatrales. Bernard Binlin Dadié es uno de los autores que supieron aplicar la formación y experiencia desarrolladas en la escuela colonial para producir obras importantes. Ejemplo de ello es su primer texto teatral, *Les villes*, de 1934, puesto en escena por primera vez por sus alumnos en Abiyán. No obstante, la obra de este autor que ha conocido más éxito es *Monsieur Thôgô-Ginin*, que muestra la actitud de quienes gozan del favor de los colonos o del rey mediante su protagonista. Esta obra pone de relieve la explotación humana, la desposesión, la injusticia, el individualismo, los perjuicios y beneficios del poder provocados por la invasión europea del territorio africano. La obra presenta, en resumidas cuentas, la cuestión del poder ejercido por el más fuerte sobre los demás, aunque termina con el resurgimiento de una justicia que pone fin a la impunidad. Posteriormente, Seydou publicaría *La Mort de Chaka*, obra de teatro que aborda los mismos temas, especialmente el del poder, indagando en sus límites, en la autoridad del jefe, su función y en las decisiones que toman él y quienes le rodean. De ahí que, según Oumar Kanouté, esta obra:

Se dirija [...] al propio jefe. ¿Cómo ejercer el poder? ¿Con quién contar? ¿Quiénes son amigos de verdad? ¿Cómo actuar con los colaboradores? ¿Cómo debe comportarse el jefe cuando ejerce su poder? [Por deducción] el dirigente nunca debe olvidar que es el guía, el responsable, la esperanza para su pueblo. (Kanouté, 2007: 173)

Además del poder y sus manifestaciones, en el teatro de África occidental, como en otros horizontes africanos, aparecen cuestiones como la resistencia, la rebeldía y la lucha por la liberación. Encontramos en este género, sobre todo, un compromiso hacia la protección de los valores tradicionales, la perpetuación de la identidad social, la educación para la vida en comunidad, la dignidad, el respeto por los mayores, la denuncia de los abusos de la colonización y la crítica de nuevas actitudes sociales. Así pues, los dramaturgos francófonos de África occidental adoptan la misma dinámica didáctica, además de la lúdica, para dotar al teatro de funciones constructivas. A pesar del reducido número de autores, comparado con otros géneros, estos cumplen con éxito una misión clave: el mantenimiento de los orígenes ancestrales del teatro, la valentía de los africanos y la fidelidad al territorio de pertenencia con independencia del impacto que la historia tenga sobre el espacio. Con relación a la función del teatro, Alphamoye Sonfo y Oumar Kanouté aseguran que:

Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, los africanos manifiestan un interés creciente por su historia. Esta atracción se inscribe en los movimientos [...] culturales del despertar de la conciencia de los pueblos africanos [...], en la lucha contra las mentiras, la asimilación y la alienación, en la búsqueda de la identidad y de la personalidad [...]. Los [...] dramaturgos se inspiran en gran medida en la historia. Se adentran en la historia y en su uso en la literatura profundamente, teniendo en cuenta su complejidad. En la sociedad [oesteaficana] se asigna una importante función al teatro. (Kanouté, 1984: 95)

Para reforzar esa tendencia de consagrar el teatro a la consolidación de la historia, a la defensa y a la afirmación personal con un profundo anclaje en el pasado, Sonfo y Kanouté recurren a esta cita



de Leighton Hutson: «No hay identidad que se forje sin la toma de conciencia de un sentimiento de continuidad, sin la sensación de acercarse al objetivo, mientras uno se reconoce a sí mismo en el pasado, el presente y el futuro» (Hutson, citado por Sonfo y Kanouté, 1984: 95).

Surge así frecuentemente un conflicto generacional que muestra el aferramiento de los oesteaffricanos a sus raíces culturales, lo que conduce a otra dimensión: el aprendizaje de la tolerancia y de la gestión de la diferencia, es decir, el fomento de la interculturalidad.

Por tanto, el teatro francófono de África occidental es coherente con la presentación de la organización y de las realidades africanas a través del espacio, los temas e incluso los nombres de sus personajes. Obras como *L'exil d'Albouri* del senegalés Cheikh N'Dao, o *Une si belle leçon de patience* del maliense Massa Makan Diabaté lo ilustran de manera independiente, puesto que buscan la recuperación de la historia verdadera y de los valores sociales oesteaffricanos fundamentales. A pesar de la pretensión de los blancos de controlar y evitar una literatura de denuncia que ponga en valor África occidental, los dramaturgos se hacen oír, destacando por su originalidad y la estrecha vinculación de sus textos con la realidad de su patria. Sin embargo, «surge una división entre una cultura tradicional que se dirige a todos sin distinción y una cultura elitista reservada a unos pocos» (Chevrier, 2003: 160). No obstante, la tendencia a la modernización del teatro tradicional continúa a pesar del cierre de la escuela que lo inspiró. Esta orientación moderna recoge el compromiso de los dramaturgos oesteaffricanos, cuya prolongación y repercusiones se hacen visibles en la poesía, como veremos a continuación.

### 3. LA POESÍA OCCIDENTAL AFRICANA FRANCÓFONA: HERRAMIENTA PARA LA AFIRMACIÓN IDENTITARIA

La poesía francófona oesteafricana tiene los mismos orígenes, en general, que el resto de la poesía negroafricana. Sin embargo, dado que un ciudadano senegalés, Senghor, forma parte de los principales fundadores de la Negritud, este movimiento pronto le imprime su sello.

Este movimiento, de orientación poética, se inspira globalmente en una revista parisina dirigida por estudiantes martiniqueses en 1932, *Légitime Défense*, que derivó en *L'étudiant noir*, de 1934 a 1940. Su aparición marcó el ritmo de la literatura de expresión francesa producida en su mayoría por hombres de color cuyo compromiso con la denuncia de los daños de la colonización y la afirmación de la propia identidad es incuestionable. Lilyan Kesteloot recuerda el nacimiento de la literatura francófona fundada por hombres de color y su vínculo con la corriente poética de la Negritud:

En 1932 aparecía una pequeña revista que, en cierto modo, marcaría oficialmente el comienzo de la literatura negra de expresión francesa [...], *Legitime défense*. Declarándose seguidora de los poetas surrealistas, por un lado y, por otro, de los escritores negros americanos, estigmatizaba... la mediocridad de la literatura antillana [...], una burda imitación del Parnaso francés... El escritor debe, por tanto, asumir su color, su raza, hacerse «eco de los odios y aspiraciones de su pueblo oprimido», es decir, asumir su negritud [...]. Ese es el mensaje de *Légitime défense* que escucharon los estudiantes negros de París, en particular Césaire, Damas y Senghor, que fundarían el movimiento de la Negritud [...]. (Kesteloot, 2004: 75)

Estos principios orientan toda la poesía africana occidental francófona. De hecho, sus defensores empiezan manifestando su autenticidad africana por la estrecha unión con su país de origen, al que no se cansan de elogiar; además, denuncian la invasión de África por los europeos. Por tanto, ensalzan la belleza y la paz de las condiciones de vida de los africanos, debidas a una organización territorial que, lamentablemente, la colonización alteró instaurando un orden de gestión inapropiado. La poesía maliense y la senegalesa se expresan en este sentido por haber sido Mali y Senegal importantes destinos coloniales, como bien saben los historiadores.

Aunque viviese en París, donde cursaba sus estudios, Senghor cumplió sin duda alguna una función esencial en la configuración e implantación del movimiento de la Negritud. Su poesía asume los

preceptos de este grupo de estudiantes entregados a la causa de la restauración de los valores identitarios africanos, pero dirige una mirada especial a sus orígenes y a su tierra natal. Según Chevrier:

tanto su carrera como la totalidad de su obra, poética y teórica, militan fervientemente en favor de un justo reconocimiento del mundo negro, [la] voluntad de restaurar la imagen de África [...] celebrando «el reino de la infancia», la amargura del intelectual negro comprometido [...], quien no oculta su resentimiento hacia esta «Francia que predica el camino recto y se desvía de la senda» [...]. (Chevrier, 2006: 61)

El compromiso del escritor supera el afán de motivar a sus compatriotas para que pongan en valor su patria, de imponer la reconsideración de contenidos culturales de los africanos fundamentales. Muestra la astucia del hombre blanco, que desorienta al africano y conduce a África occidental hacia una identidad indefinida por inalcanzable. Su poesía aparece como una reacción frente al intento de agredir la autenticidad del hombre negro, sinónimo de la negación de su existencia, la infravaloración de su identidad y la exclusión de su cultura. Sus poemarios *Chants d'ombre* (1945), *Hosties noires* (1948) y *Ethiopiennes* (1956) atestiguan el combate y la esperanza de este poeta por un África con valores culturales reconocidos y respetados. Esto se revela en sus poemas por

un conocimiento práctico de su país, su cultura y su lengua materna [...], sus temas esencialmente africanos. Y al ritmo de poemas como «Femme noire», «Congo», «Kaya-Magan», «Nuit de Sine», «Prière aux masques», «Ndessé», «Message» y «Chaka», cualquier africano escucha, en lo más profundo de sí mismo, el eco de su tantán interior [...]. (Kesteloot, 2004: 109-110)

Los rasgos característicos de esta lucha se reconocen fácilmente. Por ello, la poesía de este senegalés se centra en aspectos, personajes y leyendas muy significativos tanto para los oesteaffricanos como para toda la comunidad africana. Opta por la seducción psicológica de sus lectores para que se adhieran a su rebeldía valiente y desafiante, para

recuperar aquellas características existenciales que de manera indigna e intencionada les fueron pisoteadas. Esto conlleva un llamamiento a las creencias ancestrales del africano auténtico, cuya espiritualidad siempre ha estado vinculada a las almas y a la fuerza de lo Invisible, que determinan el orden de este espacio con numerosos rasgos específicos.

Por otra parte, la poesía de Senghor muestra la variedad de figuras legendarias oesteafricanas, la riqueza de sus mitos y la particularidad de Senegal, que aparece en numerosos poemas. Para revelar a sus compatriotas del medio rural auténtico la importancia de la protección de la identidad, evoca su infancia, cuyos recuerdos se agolpan en «Joal», «Enfance», «Assasinats», entre otros, en los que ensalza la bravura de héroes mediante epítetos grandiosos y elogios alentadores. Otorga un gran reconocimiento a la lengua materna, factor de unión que determina la pertenencia a un colectivo preciso en los textos poéticos que entran en este marco. Los fenómenos naturales, el tiempo, los personajes evocados exhiben la tranquilidad legendaria, invitan a un mayor interés por sí mismo y a la afirmación de la comunidad. En este contexto, palabras y expresiones certifican el anclaje en el fondo sociocultural oesteafriano mediante la escritura poética: «koras, graneros, África, pueblos perdidos, contadores, luna, pies de bailarines, chozas, lámpara de manteca clara, antepasados, exiliados, Muertos, *signares*<sup>2</sup>, Koumba N'Dofène, *griots*<sup>3</sup>, danza, Kor, Siga, movimiento de tantán, campos, etc.» (Kesteloot, 2004: 110-113).

Asimismo, la estrecha relación del poeta con la madre patria aparece frecuentemente en la evocación del vínculo con los suyos, como tantos otros que optaron por la escritura de expresión francófona en África occidental. Presta especial atención a su tío Tokó-Waly, a quien le tiene en gran estima por su ayuda y enseñanzas. Recordando

---

<sup>2</sup> Nota del editor: se denominaban *signares* a las mujeres nacidas de madre senegalesa y de padre francés durante los siglos XVIII y XIX en Senegal.

<sup>3</sup> Nota del editor: los *griots* son los bardos africanos que reciben nombres diversos y que cumplen variadas funciones en diferentes países de África.

su compañía y sus conocimientos, le dedica un poema al que titula con su nombre:

Tokô-Waly, tío mío, ¿recuerdas las noches de antaño cuando reposaba mi cabeza en tu espalda paciente? / ¿O cuando cogiéndome de la mano, tu mano me guiaba entre tinieblas y señales? / [...] Tú, Tokô-Waly, escuchas lo inaudible / Y me explicas las señales que en la serenidad marina de las constelaciones pronuncian los antepasados / [...] ¡Ah! Cuántas veces lograste que mi corazón latiese, como leopardo indómito en una jaula estrecha [...]. (Senghor, *Chants d'ombre*, 1945)

La poesía de Senghor es multiforme y multidimensional porque cumple funciones como denunciar, combatir lo denigrante y la opresión, expresar el reconocimiento de valores humanos, la importancia de las relaciones humanas y los beneficios de la vida en comunidad.

Evidentemente, Senghor es uno de los pioneros de la poesía negroafricana y puede decirse que ostenta la paternidad de la poesía oesteaficana de expresión francesa, pero no es el único que ha destacado. Otros senegaleses, tras sus pasos, se han dedicado a servir a su pueblo mediante la poesía. Han sabido dejar clara la función del poeta, como señalara Víctor Hugo. Han creado textos que responden a una situación inquietante, el intento del colonizador de apartar al Hombre Negro; textos que difunden y se ocupan de las mayores preocupaciones de cada comunidad. Birago Diop y David Diop son, en cierto modo, poetas que se inscriben en esta perspectiva, aunque con ciertas diferencias de enfoque. El primero es considerado un narrador o contador más que un poeta, mientras que el segundo se identifica por el desconocimiento de la tierra de sus antepasados. Ambos comparten el conocimiento de la cultura europea. Sin embargo, en los poemas de uno y del otro se observa una profunda nostalgia por los mayores, por la tradición. Esta añoranza causa tristeza, desencanto y provoca el deseo de recuperar la identidad banalizada, todo lo cual se constata en *Leurres et lueurs* de Birago Diop, por

el uso recurrente de vocablos como «muerte», «huir», o «sueño» [...], tres palabras [...] interesantes [que] revelan las principales preo-

cupaciones del poeta [...]. Muchas [otras] —«Tormento», «Imposible», «Agonía», «Rechazo», «Lasitud», «Abandono», «Presagio» o «Lamentaciones»— anuncian el estado de ánimo del poeta: [...] la voz y los sentimientos de un hombre espiritual, en quien se unen la tradición africana y la cultura europea. (Castaños; Dubois, 2006: 110)

Sin alejarlo de su objetivo de fortalecer los valores tradicionales, los textos poéticos de Birago Diop, así como sus cuentos, lo convierten en «heredero de las tradiciones orales senegalesas, de una oralidad [oesteaficana] compuesta de palabras que nombran lo real en todo su esplendor y sensualidad» (Castaño; Dubois, 2006: 108).

Aunque algunos lo consideren rebelde, también lo tienen por auténtico e innovador porque su noción de Negritud no coincide plenamente con la de los fundadores del término.

En cuanto a su compatriota, David Diop, en la colección de poemas, *Coups de pilon* (1973) asume la función de acabar con el complejo de inferioridad del Negro frente al Blanco. Esta intención supone un proyecto colosal que requiere la implicación constante de cuantos se interesen por él, según expresa el plural que aparece en el título de la colección señalada. En este sentido, la obra mostraría la humillación sufrida por los africanos, y se suma a quienes denuncian la opresión, corolario de la negación de la cultura autóctona, en favor de la recuperación de la dignidad y el honor de la africanidad. En la confluencia entre la Negritud y la segunda generación (Toh Bi, 2010: 2), sus poemas presentan, como los de otros poetas senegaleses y oesteafricanos, el despertar del intelectual africano y los primeros años de las independencias de los gobiernos africanos, para reeducar en la reconsideración de la identidad y de las creencias tradicionales. Esta postura estaba dirigida especialmente a quienes optaban por un orden social ajeno e inadecuado para el espacio africano.

Otros autores de Mali han adoptado la misma línea de pensamiento. Este país del África occidental poseía una literatura oral densa y expresiva por la que es muy conocido en el ámbito de la oralidad. Los poetas que comenzaron a escribir textos en francés estaban influidos por los géneros orales, como la canción. Pese a la intensa produc-

ción de poesía en francés que surge en Mali, es poco conocida, al igual que sucede con la de otros países vecinos. Poesía joven, de reciente aparición en comparación con la de Senegal, está menos difundida en esferas nacionales e internacionales. Los poetas se enfrentan a grandes dificultades para la publicación de sus obras en número suficiente, a lo cual se añade un problema de falta de interés por parte del público. Desde la aparición tardía de este género en Mali, hasta nuestros días, los poetas luchan por hacerse con un público entregado y fiel. No obstante, los textos abordan inquietudes tanto nacionales africanas como internacionales. Titia Singaré, en su reflexión sobre la poesía maliense, apunta:

La poesía es el género literario en el que menos destacan los escritores malienses: ningún poeta maliense cuenta todavía con público internacional. Muchos factores explican este hecho [...], la dificultad para darse a conocer por un gran público, [la] edición limitada de poemarios, el modo en que se realiza su difusión. La poesía maliense de expresión francesa nace en los años 1950. Desde este periodo hasta la actualidad, su suerte ha ido variando. (Singaré, 1984: 131)

Si bien es verdad que este pasaje se refiere a una época lejana, las dificultades aún perduran. Hay diversidad de poetas y los problemas que plantean los editores han disminuido, pero aún en el siglo XXI el interés del público no aumenta, por lo que es una cuestión pendiente para los poetas malienses. A pesar de la apatía del público y a duras penas, hay poetas que han conseguido destacar. Forman parte de los poetas africanos a los que se les reconoce el mérito de la defensa de la patria y de la afirmación del africano, víctima de las culpas de la colonización. Los africanos no se habían liberado todavía del colono cuando apareció la primera colección de poemas, *Harmkhis: Poèmes du terroir africain*, en 1995, que pervive años después. Su autor es Fily Dabo Sissoko, único poeta maliense hasta la independencia del país. Es autor también de otros poemarios, *Feux de brousse*, *Fleurs et chardons*, que se incorporan al primer volumen para publicarse con el título de *Poèmes de l'Afrique noire*, en 1963, seguidos de *Les jeux du*

*destin* en 1967. Después de este autor, otros, como Mamadou Gologo (*Mon cœur est un volcan*) y Hamadoun Ibrahima Issébééré (*Clameurs d'antan Soleils présents*), son conocidos por la calidad de su escritura y representan el prolífico periodo de los años 80.

A partir de los títulos mencionados, la poesía maliense en el siglo XX se caracteriza por una militancia que está a la altura del compromiso de otros poetas africanos: «La poesía maliense de expresión francesa lleva el sello de la poesía negroafricana de los años 1930-1940. Ningún poeta maliense se declara seguidor de la negritud. Pese a ello, la realidad que cubre el término «Negritud» ha inspirado a más de un poeta maliense» (Singaré, 1984: 132).

El estrecho vínculo de la poesía con los ideales de la Negritud se refleja en temas comunes y recurrentes: el anticolonialismo, la resistencia a los valores culturales europeos importados, la constante valoración de las prácticas ancestrales y de la patria. Los poetas van más allá de la denuncia de la degradación africana durante el periodo colonial. Reservan parte de su lucha a la época poscolonial. Se incluyen en la «segunda generación» de escritores que dan a conocer los defectos de la vida social y las consecuencias de una política que no es igualitaria. Surgen entonces la desilusión de los africanos, las dificultades temporales, pero también una esperanza de corrección de comportamientos y de que se produzca un cambio lógico que permita empezar pacíficamente. En este sentido, «los poetas que tuvieron que expresarse después de 1960 se vieron influidos por la tradición del arte comprometido. Conceden más importancia al mensaje que a la expresión. Precisamente es eso lo que les diferencia de su ilustre predecesor, Fily Dabo Sissoko [...]» (Singaré, 1984: 133).

Los poetas de los últimos años del siglo XX y la joven generación de poetas malienses del siglo XXI adoptan la misma postura. Esta generación se caracteriza por la presencia de numerosas autoras cuyos textos interpelan con bastante virulencia la conciencia colectiva en favor de un cambio de comportamientos. Con *A toutes les muses* (2014) y *Ce n'est jamais fini*, tomos 1 y 2, (2017, 2019), entre otros textos, Fatoumata Kéita se inscribe en el grupo de poetas mujeres que dirigen



una mirada crítica constante a la sociedad, a la vez que reclaman una vuelta a las buenas costumbres y a las prácticas de antaño que honran a los malienses y a los demás africanos.

La poesía oesteaficana de expresión francesa está íntimamente ligada a la poesía negroafricana en general por diversos factores, como que comparten precursores, ideales, un mismo planteamiento de lucha, militancia, restauración del pasado y reafirmación de la identidad africana. Este compromiso múltiple que traducen los versos se observa en otro género, la novela, implicado también en la lucha por la reconquista de la africanidad y en la reconstrucción de la sociedad de la posindependencia. De hecho, la mayoría de los poetas oesteaficanos francófonos son también novelistas que trasladan su combate a la novela, género mediante el que consiguen más lectores. Sin embargo, esto no merma la vocación primera y su condición de instrumento para la afirmación identitaria de los africanos.

#### 4. LA NOVELA OESTEAFRICANA FRANCÓFONA: UN ESPACIO DE EXPLORACIÓN DE ÁFRICA

La novela de África occidental de expresión francesa fue pionera en el territorio francófono africano (Gandonou, 2002: 154), pues sus primeras manifestaciones datan de la colonización y del periodo de entreguerras. En 1926 aparece *Force-Bonté*, del senegalés Bakari Diallo; otro escritor senegalés, Ousmane Socé, publica en 1935 *Karim: roman sénégalais*, y en 1937, *Mirage de Paris*. Posteriormente, en 1938, el beninés Paul Hazoume les sigue con la publicación de la novela *Doguicimi*. Estas obras se rebelan contra el afán de los europeos por restar mérito a la civilización de aquellos a quienes pretendían sacar del oscurantismo. Esta tendencia influyó en el pensamiento de algunos africanos que adoptaban progresivamente la cultura occidental en lugar de optar por el mestizaje cultural. En el prólogo de *Romain africain et traditions* de Mohamadou Kane (1982: 8), Roger Mercier menciona lo siguiente:

Ousmane Socé, en dos de sus novelas, describía las consecuencias del enfrentamiento de culturas en los dos lugares en los que se producía, África y Francia. En *Karim* (1935), el héroe, conservando la dignidad y los sentimientos sublimes del «samba linguère» wolof, se deja atrapar paulatinamente por las ideas y formas de vida europeas. Más aún, hace propaganda de la asimilación que, desde su punto de vista, es el único modo de sobrevivir en una sociedad alterada por la intrusión de la civilización europea [...] aceptando la transformación de sus condiciones de vida material [...]. (Mercier, 1982: 8)

Este párrafo describe la intención del novelista senegalés de señalar el conflicto psicológico de los africanos que acceden a la cultura europea. Deja traslucir una relativa astucia del personaje para adaptarse a las nuevas realidades del entorno sin llegar a abandonar sus valores sociales. En este contexto, el autor recomienda cierta prudencia frente a una modernidad cuyo objetivo es imponer una nueva dinámica que parece desorientar a los africanos. Las observaciones de Roger Mercier indican una cierta predisposición para convertirse en un extraño dentro de su propio medio, como consecuencia de haberse hecho pasar por otro a fin de obtener beneficios de la sociedad. Según proclaman Socé y sus seguidores, una manera de conservar y proteger las culturas autóctonas es que el individuo en la búsqueda de su bienestar consiga integrar aspectos importantes de ambas culturas. De ese modo se resuelve el conflicto espiritual y social causado por la colonización en el África negra, llamada «bárbara». Asimismo, destaca la función que cumplen los oesteaffricanos en el nacimiento de la literatura africana en general puesto que son sus precursores y preparan la escena temática y estilística. Estas tendencias siguen apareciendo en novelas contemporáneas, aunque sus autores incorporen un toque particular o se presenten bajo otras nuevas tendencias.

Por otra parte, siguiendo el sendero marcado por los estudiantes negroafricanos de París y con el inicio del proceso de descolonización, aparece en 1953 *L'enfant noir* del guineano Camara Laye, que representa el origen de la incursión de los autores africanos occidentales en un nuevo género, un modo de escritura más libre y dilatada conforme a

la expresión de la evolución del pensamiento y de las nuevas ambiciones de los novelistas africanos. No obstante, la novela africana no nace de la Negritud, aunque comparta aspiraciones con este movimiento poético que había alcanzado mayor repercusión que las primeras novelas. Séwanou Dabla recuerda cómo la novela africana apareció unos años antes que el movimiento de la Negritud, recogiendo un modo de expresión de escritores oesteaffricanos francófonos:

Quizá debido al resentimiento de la Negritud, se tiende a creer que la literatura africana se ha dado a conocer al mundo mediante el género lírico; mientras que, a partir de 1926, aparecieron las primeras novelas de expresión francesa seguidas por obras de otros precursores. Tras estos primeros autores se impondrá la «gran epifanía poética negra». (Dabla, 1986: 11)

La clase de novela que introduce el autor guineano se caracteriza también por una nueva visión de las relaciones entre los colonizadores y los colonizados y de la vida en África tras la independencia de algunos países. Pero retoma también los ideales de los primeros escritores oesteaffricanos francófonos de la época colonial, cuyas inquietudes se reconocen en los estados del oeste de África en los que el colonialismo iba llegando a su fin. Comparten con sus predecesores la adopción de prácticas de escritura propias de la novela francesa del siglo XIX. Así, se inspiran en el realismo y en el naturalismo para el estilo narrativo, la precisión temática y el anclaje de las obras en las realidades sociales, conservando al mismo tiempo el recuerdo nostálgico del pasado y de la tradición. *Sous l'orage* (1975), de Seydou Badian, pertenece a esta categoría de novelas que plantean una situación conflictiva intergeneracional para poner de relieve la nueva era de la novela oesteafriicana. Condena a quienes ciega la tradición y también a quienes rechazan el pasado africano. Así lo expresa Chevrier: «Esta dramática situación [...] motiva que Seydou Badiana acuse a los ancianos de autoridad abusiva y a los europeos, de su dominio en el Sudán francés. La novela constituye, asimismo, un valioso testimonio de la evolución de Mali

en vísperas de cambios políticos que llevarían a la independencia» (Chevrier, 2003: 106).

Por ello, en las obras de autores que adoptan esta tendencia se dibuja, inconscientemente, la historia de la colonización africana y la vida del continente estructurándola en épocas significativas. Este género, poco explotado hasta ahora, sigue las diferentes tendencias de la novela africana según los sucesivos periodos históricos e intereses de los escritores. Chevrier (2003: 103) distingue cinco categorías en las novelas africanas, incluyendo obras del área occidental, con autores muy representativos, que se clasifican por tendencias ideológicas:

- La novela de protesta surge antes de las independencias africanas y muestra la imposición cultural occidental como origen de malestar, con consecuencias nefastas para la sociedad y rechazada por inadecuada. Esta categoría viene ilustrada, entre otras obras, por *Les Bouts de bois de Dieu* (1971), del senegalés Sembène Ousmane, y por *Sous l'orage* (1975), de Seydou Badian.

- La novela histórica tiene como objetivo la restitución de la memoria de tiempos pasados para destacar y confirmar la cultura africana, situando a sus héroes entre los más importantes del mundo. Esta corriente, que incluye la epopeya, está representada por *Soundjata ou l'épopée mandingue* (1960), del guineano Djibril Tamsir Niane, y *Crépuscule des temps anciens* (1962), del burkinés Nazi Boni.

- La novela de formación da a conocer las dificultades de readaptación de los africanos adeptos a los métodos y prácticas occidentales a su regreso a su entorno africano, tras una estancia en París o después de haber estudiado en la escuela de los blancos. Destacan *L'enfant noir* (1953), de Camara Laye; *L'aventure ambiguë* (1961), de Cheikh Hamidou Kane; *Climbié* (1953), de Bernard B. Dadié; *Kocoumbo l'étudiant noir* (1960), de Loba Ake, cuyos personajes reflejan los obstáculos mencionados. La intención de estos autores es educar a los africanos intelectualmente y sobre todo en el plano sentimental para aliviar la experiencia dolorosa que supone enfrentarse a la resistencia de los autóctonos. Algunos recurren a la autobiografía para conseguir su objetivo.

- La novela de la angustia ofrece a los lectores una reflexión crítica sobre la condición humana mediante un argumento trágico. *Un piège sans fin* (1960), del beninés Olympe Bhêly-Quenum, y *Le Regard du roi* (1954), de Camara Laye, ilustran esta corriente narrativa.

- La novela del desencanto proporciona una nueva dimensión a la narrativa africana gracias a los autores oesteafrikanos francófonos. Las obras que anuncian esta nueva concepción de la escritura narrativa son *Les soleils des indépendances* (1970), del marfileño Ahmadou Kourouma y *Le mandat* (1968), del senegalés Sembène Ousmane, quienes adoptando un tono satírico, humorístico y sarcástico ponen en escena la decepción de los africanos cuando consiguen la independencia, tras años de lucha contra los colonos. La renovación política y las compensaciones que esperaban alcanzar tras la independencia no se hacen realidad. En contra de sus expectativas, se enfrentan a la nueva burocracia, huraña, codiciosa y corrupta como consecuencia del nepotismo y la prevaricación. Esta etapa de la novela se singulariza por la incorporación de lenguas maternas en las obras y la subversión para adaptar el texto al nivel de comprensión de cualquier lector africano.

Los estudios dedicados a la novela oesteafriicana de expresión francesa dan pruebas de la importancia que tiene el género entre los intelectuales y del elevado número de lectores. La función de la novela en la literatura, sin intención de menospreciar el valor del teatro y de la poesía ya expuesto, es incuestionable, teniendo en cuenta que abarca todos los periodos de la historia africana. La variedad de sus temas dice mucho de su utilidad y de su eficacia para el público africano. Y también las mujeres del África occidental han conseguido protagonismo en las letras africanas, aunque tardíamente y en menor número. Adrien Huannou explica así los motivos:

El «reducidísimo número» de autoras negroafricanas se explica, sin duda alguna, por el hecho de que ellas «accedieron a la literatura» mucho después que los hombres. La literatura producida por mujeres en África [del Oeste] francófona es relativamente joven... la mujer siempre ha sido víctima de una discriminación generalizada en el ám-

bito de la educación... la escolarización de las niñas era considerada un escándalo. (Huannou, 1999: 11-12)

Escritoras malienses y de otras nacionalidades africanas se han consagrado a la escritura y mayormente a la novela. Adoptan todas las categorías mencionadas, pero se centran principalmente en la condición de la mujer en África y en su situación social. Este proyecto las lleva a reflexionar sobre el matrimonio, la liberación de la mujer, la autoridad masculina y la participación de las mujeres en los asuntos sociales y políticos, lo cual se interpreta como sinónimo de rebeldía y crítica social, en un entorno en el que las mujeres no tenían derecho a tomar la palabra y en el que soportaban el peso de la tradición y de las normas sociales. Las escritoras se inspiran en sus propias vivencias o en las de sus compatriotas para conseguir el material necesario para su lucha. A diferencia de los escritores, que durante mucho tiempo se opusieron a la intrusión de valores occidentales y a las malas prácticas que siguieron a las independencias, el combate de las literatas se dirige a las normas sociales que ordenan la sociedad africana. Aoua Kéita, en *Femme d'Afrique* (1975), Mariame Bâ, con su novela *Une si longue lettre* (1979), Adame Bâ Konaré, mediante *Quand l'ail se frotte à l'encens* (2006), Oumou Ahmar Traoré, en *Une femme presque parfaite* (2017) y Hanane Kéita, con *Femmes sans avenir* (2015) dirigen su mirada crítica a la sociedad otorgando un interés especial a la situación de las mujeres africanas.

## 5. CONCLUSIONES

Al llegar al final de este capítulo sobre la literatura francófona del África occidental, lo dicho hasta aquí nos lleva a afirmar que esta literatura existía antes de que surgiese el movimiento de la Negritud, aunque para algunos esta corriente sea el punto de partida de la literatura africana. No nos parece osado asegurar que fueron los escritores oesteaffricanos quienes iniciaron la actividad literaria en África y que otros se inspiraron en su escritura. Los temas que abordaron y el estilo

que adoptaron originaron la reflexión y los contenidos textuales que tomaron prestados autores de otras regiones africanas. Dicho esto, podemos señalar que la literatura oesteaficana de expresión francesa nace del encuentro entre el continente africano y el europeo, lo que explica que los autores se detengan especialmente en cuestiones como la relación con el Otro, la identidad, la asimilación, la afirmación de uno mismo, la mirada al pasado, la importancia de la tradición, el mestizaje cultural. La mayoría se posiciona rechazando el «imperialismo cultural, que siempre ha sabido ocultarse tras las máscaras de la modernidad y de lo universal» (Mouralis, 2011: 186). Muchas obras, especialmente novelas, describen las sociedades africanas posteriores a las independencias. La variedad temática y de autores se corresponde con las categorías de novelas que condicionan las tendencias de la novela contemporánea oesteaficana francófona, que insisten con frecuencia en la relación entre el escritor y la tradición, acusando a esta de su excesiva influencia sobre el intelectual y el poder. Un número menor de escritoras reflexionan acerca de la sociedad, de la condición de las mujeres, de su liberación y del futuro que les espera. También ellas dirigen su mirada expresiva hacia la modernidad, sus beneficios y sus perjuicios para la sociedad africana. Como sus colegas varones, también producen poesía, obras de teatro y novelas, géneros en las que destacan augurando nuevos éxitos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chevrier Jacques (2003) [2<sup>ème</sup> édition]. *La littérature nègre*. Paris, Armand Colin.
- Chevrier, Jacques (2006). *Littératures francophones d'Afrique noire*. Aix-en-Provence, EDISUD.
- Dabla, Séwanou (1986). *Nouvelles Ecritures AFRICAINES : Romanciers de la Seconde Génération*. Paris, L'Harmattan.
- Gandonou, Albert (2002). *Le roman ouest-africain de langue française : Etude de langue et de style*. Paris, Karthala.
- Grijalba Castaños, Covadonga; Dubois, Françoise Paulet (2006). «A l'écoute des morts : «Souffles» de Birago Diop». *Fracofonia*, n.º 15, 108-122. Disponible

en <https://www.redalyc.org/pdf/295/29501508.pdf>, [Última consulta el 30 de abril de 2022].

- Huannou, Adrien (1999). *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*. Cotonou, Les Éditions du Flamboyant.
- Kane, Mohamadou (1982). *Roman africain et tradition*. Dakar, Nouvelles éditions africaines.
- Kanoute, Oumar (2007). *Le théâtre malien de 1916 à 1976*. Tome I. Bamako, EDIS.
- Kesteloot, Lilyan (2004). *Anthologie Négro-africaine: histoire et textes de 1918 à nos jours*. Poitiers, EDICEF.
- Mercier, Roger (1982). «Préface», in Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*. Dakar, Nouvelles éditions africaines.
- Mouralis, Bernard (2011). *Les contre-littératures*. Paris, Hermann éditeurs.
- Senghor, Léopold Sédar (1945). *Chants d'ombre*. Paris, Seuil.
- Singare, Titia (1984). «La poésie malienne». *Notre librairie : littérature malienne au carrefour de l'oral et de l'écrit*, n° 75-76, 131-133.
- Sonfo Alphamoye; Kanoute, Oumar (1984). «Le théâtre historique», *Notre librairie : littérature malienne au carrefour de l'oral et de l'écrit*, n° 75-76, 95-99.
- Vincileoni, Nicole (1986). *Comprendre l'œuvre de Bernard. B. Dadié*. Issy Les Moulineaux, Saint-Paul-Classiques-Africains.



# Una reivindicación de la literatura africana en lengua inglesa

PAULA GARCÍA-RAMÍREZ

*Universidad de Jaén*

## I. INTRODUCCIÓN

La literatura africana en lengua inglesa no es un fenómeno reciente ni tan siquiera un elemento novedoso en el panorama de la literatura contemporánea. Sí es cierto que, en la última década, la presencia de autores africanos en las librerías y en los medios de comunicación ha conseguido encontrar su propio hueco dentro del panorama literario de los países del primer mundo, incluida España. Sin embargo, eso solo significa que las editoriales han empezado a traducir y a distribuir obras literarias de gran relevancia en el mundo literario africano que ya desde mediados del siglo veinte venían ocupando su propio lugar en el ámbito anglosajón, puesto que muchas de estas obras se habían escrito en inglés. El inglés es, hoy por hoy, la lengua internacional por antonomasia; ello por razones muy variadas, entre las que no conviene olvidar el proceso de colonización de que fue objeto el continente africano.

Dicho proceso de colonización, que hunde sus raíces en la Conferencia de Berlín de 1884-85, se ha convertido en el elemento crucial para entender y comprender la situación lingüística contemporánea del continente. En esta pugna por ampliar los territorios que se dio durante el siglo XIX, Francia y el Reino Unido desarrollaron una posición hegemónica con el fin de controlar el mayor número posible de territorios en el planeta. África se convirtió en el principal espacio donde llevar a la práctica tales pretensiones. Por esta razón,

las lenguas coloniales hegemónicas en África son el francés y el inglés. Este último ocupa una posición privilegiada debido a su condición de *lingua franca* para la comunicación internacional y por contar con una amplia comunidad vernácula distribuida en los cinco continentes, que incluye varios de los países de mayor influencia política y económica de todo el planeta.

Así pues, como hemos dicho, será en Berlín donde se haga efectivo el reparto de África (*Scramble of Africa*) entre las potencias europeas. Dicha intervención colonial se realiza con agilidad y un amplio despliegue de efectivos, por lo que pudo darse por plenamente consolidada antes del estallido de la I Guerra Mundial. De hecho, en el continente africano se librarán algunas batallas famosas de la Gran Guerra que dirimirán el aislamiento de las colonias alemanas en el continente; es el caso, por ejemplo, de las campañas de Camerún, Togo y la colonia alemana del Sudoeste (que incluía la actual Namibia). No obstante, también es cierto que en la región oriental (Burundi, Ruanda y Tanzania) el ejército alemán resistió hasta el final. De hecho, aunque la guerra acabó en Europa el 11 de noviembre de 1918, se mantuvo en territorio africano algunos días más, hasta el 14 de ese mes.

Al acabar la guerra, todas las colonias alemanas en África pasaron a depender de Francia o del Reino Unido como compensación de guerra, por más que, en términos jurídicos formales, constituían territorios administrados por mandato de la recién constituida Sociedad de Naciones. En virtud de estas circunstancias, la penetración de la lengua inglesa en el continente africano se intensificó a partir de 1919 y continuó en las décadas ulteriores gracias al eficaz concurso de los administradores coloniales, las misiones cristianas y la escolarización de los jóvenes africanos en un sistema educativo que reproduce, como si de un espejo se tratara, el propio sistema británico de enseñanza. De esta forma, varias generaciones completas de africanos mantendrán una relación privilegiada con la administración colonial y se convertirán en una casta dominante que actuará como intermediaria entre el común de la población nativa y los gobernantes procedentes de la

metrópoli. Estos intermediarios recibieron en su día el nombre de intérpretes (*interpreters*), precisamente por la labor de mediación lingüística que frecuentemente les era requerida. Tras la descolonización, se siguió aplicando esa misma denominación al colectivo social que, por su estatus económico y su formación académica, acaparó el poder en las jóvenes repúblicas independientes. Lo que interesa destacar es que esta nueva casta dominante siguió haciendo uso público de la lengua colonial, por lo que, salvo escasas excepciones —de las que hablaremos un poco más adelante—, el inglés ha seguido ampliando su presencia en los medios de comunicación de masas, en la administración y en los contextos educativos y culturales. A la consolidación de este modelo lingüístico esencialmente diglósico contribuirá la emergencia de una pequeña burguesía que recibe el nombre de *been-to* (García Ramírez, 1999: 32); esto es, profesionales altamente cualificados que se han educado en la metrópoli o en Estados Unidos y que, cuando regresan a sus lugares de origen, ocupan puestos de responsabilidad en diversas esferas estratégicas. La mayoría de los escritores africanos que escriben en inglés proceden de esta extracción social.

Otro elemento que promueve la pervivencia del inglés en África es la considerable fragmentación lingüística de muchos de los países de la región. A través del proceso de colonización se impusieron nuevas fronteras totalmente artificiales, dictadas por los intereses de las potencias europeas más que por el trasfondo histórico y cultural. Los antiguos reinos africanos (Ghana, Mali, Songhai, Akan, Yoruba, Hausa, Ifé-Benin o Congo, por poner algunos ejemplos y sin olvidar las ciudades-estado de la costa oriental) quedaron fragmentados entre varias colonias o fueron integrados en territorios que les eran ajenos. Ese escenario no hizo sino consolidarse posteriormente, durante los procesos de descolonización y las posteriores políticas neocolonialistas que han dominado la historia reciente del continente. Bajo tales premisas, las lenguas de implantación colonial se han erigido en un punto de encuentro para aquellos grupos que, pese a sus acusadas divergencias lingüísticas y culturales, están obligados a convivir dentro de una misma nación política.

Entre las antiguas colonias británicas que, excepcionalmente, han visto remitir la presencia del inglés en su territorio figuran los países de la cuenca del Nilo (Egipto y Sudán), donde el árabe contaba de partida con unas condiciones muy favorables por su identificación religiosa con el Islam, y el área de África oriental, donde el suahelí o swahili actúa desde hace siglos como *lingua franca*. Desde el último tercio del siglo XX se ha promovido una política de *suahelización* por parte de varios gobiernos nacionales de la zona, lo que dio lugar a un sensible retroceso del inglés. Los resultados más visibles de dicha política se aprecian en Tanzania y, en menor medida, en Uganda. Ahora bien, incluso fuera de tales países, la relación de los escritores africanos con las respectivas lenguas de implantación colonial constituye un debate muy sensible que dista de poderse dar por resuelto. Bien conocidas son las opiniones del nigeriano Chinua Achebe (1930-2013) a favor del uso del inglés, o la opuesta del keniano Ngũgĩ wa Thiong'o (1938-), quien señala que el uso de la lengua colonial es una forma de prolongar la opresión por medio de una colonización cultural. Sea como fuere, la globalización y la diáspora africana han decantado la balanza por las lenguas de colonización: el francés, el inglés y el portugués, principalmente. También el español cuenta con una modesta presencia en la literatura africana gracias a escritores procedentes de los territorios saharauis o de Guinea Ecuatorial.

Para el caso concreto del inglés, los escritores africanos que lo usan regularmente como vehículo de expresión han desarrollado una serie de estrategias que se resumen en la *apropiación* y la *abrogación* de la lengua del colonizador. Con ello consiguen adaptar su discurso para introducir términos y expresiones que no se pueden traducir desde la lengua meta. De este modo llevan a cabo una auténtica revolución lingüística en unos términos que podríamos calificar como *africanización de la lengua inglesa*. Estas estrategias resultan especialmente visibles en los textos de los autores adscritos a la primera y segunda generación, para quienes el inglés era mayoritariamente una lengua aprendida durante la formación escolar y que todavía contaban con una experiencia directa de la colonización. Este fenómeno ha ido diluyéndose en los

autores y autoras de la tercera generación, muchos de los cuales ya tienen el inglés como su primera lengua. Además, durante los últimos años, la cuestión del uso de la lengua colonial se ha convertido en un debate mucho menos relevante, dada la evolución de la política comercial de las principales editoriales y los consiguientes efectos sobre la difusión de las obras literarias procedentes del África subsahariana.

## 2. BASES PARA UN ESTUDIO DE LA LITERATURA AFRICANA EN LENGUA INGLESA

Con el fin de facilitar la comprensión de la literatura africana, conviene delimitar algunas claves interpretativas que suscitan un amplio debate teórico en este ámbito de estudio. Evidentemente, es difícil trazar unas líneas comunes para esta literatura si tenemos en cuenta la extensión del continente africano y la existencia de condicionantes culturales, históricos, sociales y lingüísticos particulares en cada caso. Por tanto, lejos de nuestra intención minimizar esa diversidad. Pese a ello, es legítimo también resaltar la existencia de no pocos factores comunes, entre los que ya he apuntado algunos previamente: la experiencia colonial, los procesos de descolonización y neocolonización o la extracción social —la casta de los *intérpretes* y los *been-to*— de muchos de estos escritores y escritoras. Cabe añadir, además, la compleja coexistencia entre unas manifestaciones culturales de tradición oral, plenamente vigentes, y las de más reciente implantación por medio de la transmisión escrita.

Por descontado, la escritura no era desconocida en África, pues muchos antiguos imperios del continente, desde el Egipto faraónico a los sucesivos sultanatos marroquíes, contaron en su día con amplios cuerpos de escribas y grandes bibliotecas; la de Tombuctú, sin duda, merece una mención aparte. Lo que ocurre es que esa cultura escrita funcionó siempre como un superestrato al servicio de las élites políticas y económicas, sin arraigar en el conjunto de la población. Por tanto, la literatura escrita, como manifestación cultural de amplia difusión, solo se verifica de manera efectiva a partir de la implantación

de las administraciones coloniales, que promovieron el uso de las lenguas europeas en detrimento de las vernáculas. La cuestión, en todo caso, no se reduce solo al papel de la lengua en el contexto histórico de la colonización, sino que se ha prolongado hasta nuestros días debido a los cauces habituales de difusión de la producción literaria. Más allá de honrosas excepciones, no abundan las editoriales africanas ni existe realmente un mercado literario de masas en el continente. Las editoriales que apuestan por los autores africanos son habitualmente empresas europeas (o filiales de empresas europeas) que esperan obtener un beneficio económico<sup>1</sup>. Eso solo es posible si las obras en

---

<sup>1</sup> La literatura africana tiene distintos centros de influencia dentro del continente. Durante muchos años fueron las editoriales británicas las que centralizaron la difusión de los textos africanos. La más conocida de todas y, quizá, la más destacada es Heinemann, que publicó en los setenta del siglo XX una serie completa titulada *Heinemann African Series*, de la que era editor general el propio Chinua Achebe. Actualmente los centros editoriales se encuentran en Sudáfrica (*Penguin Random House South Africa*, *Jonathan Ball Publishers*, *Wits University Press*, *Kwela...*) y Nigeria (*Okada Books*, *Cassava Republic*, *Farafina Books...*). En el ámbito hispano, las editoriales interesadas en la literatura africana son como el río Guadiana: aparecen y desaparecen del panorama editorial, generalmente con más pena que gloria. Esto ocurrió con *El Bronce*, que tenía una línea editorial muy interesante y que publicó a Buchi Emecheta y a Ama Darko. Por su parte Alfaguara publicó las obras de Wole Soyinka después de que le fuera concedido el premio Nobel en 1986. Después ha seguido haciendo algunas incursiones en la literatura africana, pero con bastante irregularidad; eso a pesar de que desde 2013 es filial del grupo editorial *Penguin Random House*, que cuenta con un amplio catálogo de escritores africanos. En la actualidad es el consorcio *Casa África*, a través de la editorial *Baile del Sol*, quien mantiene una apuesta más decidida por difundir la literatura africana mediante cuidadas traducciones al español. También cabe mencionar pequeñas editoriales como *Libros del Asteroide* o *Wanafrica*. Se da la paradoja de que cuando Abdulrazak Gurnah recibió el Premio Nobel en 2021 solo se habían editado en español *Paraíso* (1994) y *En la Orilla* (2003), al amparo de editoriales independientes que habían

cuestión se publican en alguna de las lenguas de amplia difusión internacional. Los libros publicados en cualquiera de las lenguas vernáculas de los autores difícilmente alcanzarían una difusión significativa ni permitirían recuperar la inversión. De ahí que la literatura africana sea conocida básicamente gracias a sus versiones (originales o traducidas) en inglés, francés o portugués. Por lo que se refiere al español, la situación es bastante peculiar. A diferencia de otras antiguas potencias coloniales, España apenas ha prestado atención a la promoción de los escritores oriundos de sus antiguos dominios y, de hecho, se ve lastrada por un proverbial desinterés hacia la literatura procedente del continente africano. Las siguientes palabras de Marina M. Mangado, editora de *2709 Books*, son bastante reveladoras:

[...] Una de las causas puede ser histórica: España ha vivido mucho tiempo de espaldas a África, en general bastante ajena a los procesos descolonizadores y posterior desarrollo político y social, sobre todo en lo que concierne al África subsahariana. Y la falta de interés y de información también ha afectado a la literatura, claro. Es posible que también haya habido algo de menosprecio: esa imagen generalizada de África como continente de los desastres y las guerras, subdesarrollado, casi iletrado. (Mangado, 2022)

Bajo las premisas anteriores, cabe empezar una aproximación a la literatura africana por medio de los distintos movimientos culturales y literarios que, de una manera u otra, pusieron de relieve la singularidad de este espacio literario. Gracias a tales movimientos se creó un aparato crítico autóctono que empezó a analizar los textos a la luz de la propia realidad del continente, sin la interferencia de modelos analíticos foráneos que, al menos en aquel entonces, mostraban un acusado sesgo etnocentrista.

---

comprado en su día los derechos, pero que, para entonces, ya habían desaparecido. Para un acercamiento general al panorama español, véase <https://www.2709books.com/> o <https://www.casafrika.es/es>.

Para mantener el orden cronológico, comenzaré por recordar el movimiento que surge en la Universidad de la Sorbona en París, alrededor de un grupo de estudiantes que procedían de las colonias francesas y que residían allí a mediados del siglo XX. Me refiero al movimiento conocido como *Negritud*, cuyos representantes más renombrados son el senegalés Leopold Sédar Senghor, y Aimé Césaire, procedente de Martinica. El término fue acuñado por Césaire en 1934, pero el movimiento como tal no adquirió plena carta de naturaleza hasta después de la II Guerra Mundial. La negritud tuvo una influencia enorme en el ámbito francófono, aunque no tanto en su correlato anglófono<sup>2</sup>. Su intención era remover las conciencias de los africanos y los afrodescendientes por medio de una revolución cultural que suscitase la cohesión sentimental de todas las personas cuya piel fuese de color negro. La negritud se convierte, pues, en un movimiento de reivindicación histórica, política y filosófica muy próximo al existencialismo. No en balde, fue Jean Paul Sartre quien escribió el prefacio a una antología poética preparada por Senghor en 1948. Dicho prefacio, que lleva por título *Orphée Noir* («Orfeo negro»), pasa por ser el manifiesto literario del movimiento: «La negritud no es un estado, ni un conjunto para definir los vicios y las virtudes, de calidades intelectuales y morales, sino una cierta actitud afectiva para con el mundo [...]. La negritud, empleando el lenguaje de Heidegger, es el ser-en-el-mundo del negro» (Sartre, 1948: 262). Dado el gran prestigio intelectual del que gozaba ya por entonces Sartre, su «Orfeo negro» actuó como caja de resonancia que amplificó el alcance de la noción

---

<sup>2</sup> Soy perfectamente consciente de que la dicotomía entre lo anglófono y lo francófono destila resabios coloniales, pero, al menos en este caso concreto, su uso está justificado por la necesidad de ilustrar la trayectoria recorrida por la crítica literaria africana en aras de dotar de términos precisos las distintas tendencias culturales y artísticas. En ese camino, el primer escollo pasaba por marcar los espacios correspondientes a cada una de las dos grandes potencias coloniales que controlaron el continente durante casi un siglo.



de negritud<sup>3</sup> y posibilitó su transferencia al espacio del nacionalismo cultural, en el que la música, el arte, las canciones se entienden como formas de expresión independientes. La negritud se rebela contra una idea que estaba asentada en los viejos países coloniales: la de que la cultura reside únicamente en occidente y de que solamente la literatura occidental de transmisión escrita merece formar parte del canon. La producción cultural autóctona africana apenas si era percibida como una curiosidad folklórica, mientras que la noción de *literatura oral* solo era admisible si se entendía como una extensión metafórica de la literatura propiamente dicha.

Dentro del modelo postcolonial francés, este movimiento jugó un papel relevante en la medida en que fue el germen de lo que posteriormente se denominó *Francophonie*, que el presidente François Mitterrand intentó asimilar institucionalmente a la *Commonwealth* británica.

Las voces críticas a la noción de negritud no se hicieron esperar y nacieron en el propio corazón de África. Una de las primeras es la del escritor y activista sudafricano Es'kia Mphahlele, del que seleccionamos el siguiente pasaje:

Sénghor considera la sensibilidad exacerbada del africano y su fuerte calidad emocional como sus principales rasgos psíquicos. Dos fuentes, dice, explican el origen del perfil psíquico del negro africano: los milenios de su experiencia tropical y el carácter agrícola de su existencia; el calor y la humildad de las regiones tropicales y una proximidad pastoral a la tierra y a los ritmos de sus estaciones. La emoción, descubre, está en el corazón de la négritude: 'la emoción es negra' (Mphahlele, 1962: 49) (traducción propia)

Mphahlele representa otra corriente crítica desarrollada por esos mismos años que recibió el nombre de *panafricanismo*<sup>4</sup>. Al igual que

---

<sup>3</sup> Cf. Amedegnato & Ouattara, 2019.

<sup>4</sup> El panafricanismo tiene una base política que, en cierto modo, lo liga a la diáspora africana provocada por el comercio de esclavos. De hecho, W.

la negritud, el panafricanismo reivindica el sentimiento nacionalista africano a partir de la dignificación de las formas culturales autóctonas. La diferencia estriba en que el panafricanismo rechaza la visión romántica e idealizada del mundo precolonial, que interpreta como una actualización del estereotipo del *buen salvaje*. La famosa novela *Things Fall Apart* [*Todo se desmorona*] (1958) del nigeriano Chinua Achebe, puede ser analizada como una manifestación práctica, en el plano narrativo, de ese intento de desmitificar el pasado tribal anterior a la ocupación colonial del África subsahariana.

El panafricanismo no constituye un movimiento unitario, sino que debe ser percibido más bien como un paradigma heteróclito, dotado de múltiples vertientes. En el ámbito de la teoría literaria y cultural, deben reconocerse al menos dos tendencias muy dispares. Por un lado, está la representada por Abiola Irele (1981), que ensalza la dignidad y la conciencia histórica de los pueblos africanos que comparten una misma experiencia colonial. El discurso de Irele parte inicialmente de la negritud para derivar posteriormente hacia el papel que juega la educación en el contexto africano; por eso insta a los

---

E. B Du Bois (1868-1963), sociólogo e historiador afroamericano, se convirtió en uno de sus primeros promotores en su condición de líder en Estados Unidos del *NAACP* (Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color). La importancia de su figura para la comunidad afroamericana es fundamental para entender el nacionalismo negro y su desarrollo durante la primera mitad del siglo XX. De hecho, en 1919 será invitado para abrir el Congreso Panafricanista en París, que suele mencionarse como punto de partida de este ideario. No obstante, la configuración definitiva del panafricanismo, especialmente en la esfera política, se gestó mucho más tarde, gracias a otro líder carismático: Kwame Nkrumah (1909-1972), primer Presidente de Ghana. Nkrumah ejerció una enorme influencia en el independentismo africano posterior a la II Guerra Mundial, donde el término *panafricanismo* pasó a designar una supuesta personalidad colectiva de los pueblos de África, sobre la cual debería cimentarse la unidad política de todos ellos.

escritores africanos a que trabajen como transmisores de la cultura autóctona en el seno de sus propias comunidades y, a la vez, a que actúen como nexo a la hora de transmitir y poner en valor dichas referencias culturales en otros lugares del mundo. De ahí que se considere que está plenamente legitimado el recurso a las lenguas internacionales implantadas en África durante la ocupación colonial. Este viaje de ida y vuelta, desde lo local a lo global, no es aceptado por algunos autores. Para Ngûgî Wa Thiong'o, el uso de las lenguas europeas actúa como un elemento que prolonga la colonización («Usar la lengua colonial significa aceptar sus valores también»)<sup>5</sup>. Su actitud militante lo hizo abandonar el uso del inglés en sus textos para adoptar el kikuyu, su lengua materna. Esta vuelta a la lengua tradicional le ha valido severas críticas entre los intelectuales europeos, pero le ha permitido dar sentido al debate en torno a la tan necesaria descolonización cultural, que, a su juicio, pasaría por el retorno a los modos tradicionales de expresión: cuentos orales, danza y música autóctonas, etc.

En muchos puntos, la reivindicación indigenista de Ngûgî se inscribe dentro de una segunda vertiente del movimiento panafricanista representada por Chinweizu, Onwuchekwa Jemie y Ihechukwu Madubuike, que participan de la idea de una colonización cultural que pervive a pesar de los procesos de descolonización política. La africanidad se reivindica a través del pasado precolonial, la redefinición del canon literario y la reinterpretación de los textos gestados al amparo de la usurpación colonial. Por esta razón, el papel jugado por Ngûgî no es en absoluto baldío, puesto que nos ha permitido viajar a la literatura de los usurpadores europeos con la mirada del *otro*. Así queda reflejado en sus principales ensayos críticos (*Decolonizing the Mind [Descolonizar la mente]*, 1986; *Moving the Centre [Moviendo el centro]*, 1993). Ambos estudios ofrecen una relectura de los grandes clásicos de la literatura colonial, desde Joseph Conrad a Isak Dinesen, con el único fin de colaborar en el desarrollo del pensamiento crítico africano. Para Ngûgî, la adopción de las pautas culturales del mundo

---

<sup>5</sup> Cf. Ngugi, 1972 (traducción propia)

occidental en el continente africano se ve promovida por el uso del inglés. Sin embargo, no puedo dejar de apuntar que, algunas veces, el empeño de esta descolonización cultural se vuelve un tanto estéril en el mundo globalizado en el que nos movemos, toda vez que, nos guste o no, el inglés forma parte ya del patrimonio idiomático del continente africano.

Esta globalización se hace especialmente presente en la llamada *diáspora africana*, que ha conocido dos grandes oleadas. La primera, a la que ya hemos aludido anteriormente, fue causada por el secular comercio de esclavos, el cual llevó a miles de africanos, bien a una muerte segura en el océano Atlántico, bien a una cruel explotación en los campos agrícolas diseminados a todo lo largo del continente americano. La segunda oleada se está verificando durante las últimas décadas y responde a la masiva migración que, por motivos económicos, lleva a millones de jóvenes a abandonar la tierra de sus ancestros. Esta segunda diáspora, que da como resultado la presencia de comunidades afro europeas en muchos países de Europa, nos invita a reflexionar acerca de lo que yo denomino *encuentros cosmopolitas*. La mayoría de los escritores afro europeos contemporáneos reivindican su transnacionalidad, su pertenencia simultánea al primer y al tercer mundo. Cuando el énfasis se pone en la diáspora, en el desarraigo o en el desplazamiento se corre el riesgo de diluir parte del pensamiento crítico moderno del continente africano, ya que no se explica la dinamización que supone la conexión entre las dos orillas. En estos escritores prevalece la conciencia de la dispersión, de la memoria y la identidad escindidas<sup>6</sup>.

El primer intento de formular teóricamente esta realidad emergente en el seno de la literatura africana se conoce como *cosmopolitismo*, entendida aquí esta palabra en un sentido técnico no totalmente coincidente con el que se le confiere habitualmente. Este cosmopolitismo afro europeo nace de la idea de que estamos entrelazados con aquellos a los que nos une el parentesco, la familia o, incluso, la

---

<sup>6</sup> Cf. Zeleza, 2009 (citado por Gallego, 2016: 35).

ciudadanía. Kwame Anthony Appiah describe en esos términos su propia experiencia como miembro de una familia multicultural repartida entre Ghana y el Reino Unido. Así, indaga en distintos aspectos relacionados con la nacionalidad y la idea de pertenecer a un espacio geográfico concreto. Frente a las concepciones nacionalistas tradicionales (de las que participan tanto los promotores de la negritud como los del panafricanismo), Appiah decide postular —para sí y para todos los hijos de esta segunda diáspora— una ciudadanía plural, en calidad de *ciudadanos del mundo*. Este cosmopolitismo es asumido a través de un sentimiento identitario compartido, de un mestizaje capaz de trazar puentes de diálogo entre las diferentes culturas del mundo. Esta es precisamente una de las funciones que, en este marco, se le atribuye a la literatura. Para el cosmopolitismo, nos movemos en una sociedad globalizada en la que «el impulso cosmopolita que responde a nuestra humanidad común ha dejado de ser un lujo; se ha convertido en una necesidad» (Appiah, 2019: 265).

El segundo término que traeré a colación es el de *necropolítica*, utilizado por el filósofo camerunés Achille Mbembe. Este autor analiza las estructuras coloniales que se mantienen subrepticamente tras la descolonización política. La noción de necropolítica es claramente deudora de las ideas de Foucault, adaptadas a las especiales circunstancias de las jóvenes repúblicas africanas, donde los dirigentes ejercen con frecuencia un poder corrupto que oprime a sus ciudadanos y les impide salir de sus ancestrales condiciones de miseria. Los postulados de Mbembe entroncan también con Ngûgî y su descolonización cultural, aunque a su juicio la colonización actúa realmente a un nivel estructural más profundo. Así, Mbembe define el lugar poscolonial como un espacio con un poder difuso, no exclusivamente estatal, que permite el ejercicio de la violencia como un fin en sí mismo. Esto es lo que él llama *necropoder*. Achille Mbembe sugiere que los regímenes políticos actuales obedecen a un esquema que podría sintetizarse en el aforismo «hacer morir y dejar vivir». Lo argumenta con detalle en su ensayo *«Sobre la poscolonía»*, donde sostiene que es necesario escapar de las dicotomías caducas que prevalecían en los discursos coloniales

y que aún estaban presentes en los postulados de Franz Fanon y otros fundadores de las teorías de la emancipación africana:

Por lo tanto, tenemos que examinar la forma en que se ordena el mundo de los significados así producidos, los tipos de instituciones, los conocimientos, las normas y las prácticas que estructuran este nuevo ‘sentido común’, así como la luz que el uso de la imagería visual y el discurso arroja sobre la naturaleza de la dominación y la subordinación. (Mbembe, 2001: 4)

Para completar este apartado, me referiré brevemente al *afropolitismo*<sup>7</sup>, que se ha convertido en una corriente muy extendida entre la diáspora africana más reciente. Hunde sus raíces en el cosmopolitismo de Appiah, pero vuelve a poner el foco, de manera prioritaria, en el continente africano. Desde mi punto de vista, el afropolitismo a veces denominado también *afropolitanismo*, con un evidente calco del término original inglés) no es sino una reelaboración de las antiguas teorías críticas de las que hemos hablado previamente, porque sintetiza distintos elementos que proceden de la negritud, del panafricanismo y de los feminismos africanos<sup>8</sup>, particularmente a través de la obra literaria de la nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, que aboga por la negociación transnacional. De hecho, al convertir su *Ted Talk* «We Should All Be Feminists» [‘Todos deberíamos ser feministas’] en un ensayo breve, apuesta en esa dirección para lanzar un grito

---

<sup>7</sup> Son muchos los detractores del afropolitismo. El más señalado de todos ellos es el intelectual keniano Binyavanga Wainaina, para quien el afropolitismo es un mero constructo ideológico de occidente que pretende hacernos creer que *travel is easy* [‘viajar es fácil’]. De esta forma, ni las fronteras ni las barreras existirían para las corrientes migratorias de nuestro mundo contemporáneo. Desgraciadamente, muchos migrantes africanos arriesgan cada día sus vidas en el intento de alcanzar un futuro mejor en Europa. Ellos han aprendido en sus propias carnes lo difícil que es ese viaje.

<sup>8</sup> Para un análisis detallado de los feminismos africanos, ver Marta Sofía López Rodríguez (2009: 223-238).

de resistencia feminista dirigido a todos los espacios de convivencia, apuntando a la necesidad de una negociación común transnacional. Así, el afropolitismo no debe identificarse como una nueva corriente de pensamiento crítico; más bien se trata de una síntesis de muchas otras, ya actualizadas a la luz de las condiciones particulares de los intelectuales de origen africano en los inicios del siglo XXI.

Para concluir este epígrafe, señalaré que el conocimiento teórico del ámbito literario africano se hace necesario para desgranar y entender, más allá de una lectura puramente lúdica, los entresijos que motivan a muchos escritores y escritoras que trataré en las páginas que siguen. Muchos de ellos transmiten a menudo un compromiso militante con alguno de los paradigmas del pensamiento crítico aquí apuntados, sin cuyo conocimiento resultaría inviable una correcta interpretación de sus textos.

### 3. LA LITERATURA AFRICANA EN LENGUA INGLESA

Resulta un ejercicio muy difícil sintetizar la literatura escrita en inglés en el continente africano sin tener en cuenta una serie de condicionantes que la hacen diversa desde el punto de vista histórico. Ya he señalado en la introducción la importancia de la tradición oral, cuyo papel es crucial en todo el continente. Por eso, autores como Ngûgî han hecho de las cuestiones relacionadas con la tradición oral y las lenguas vernáculas la piedra angular de su labor artística e, incluso, de su posición en el mundo. Además, los procesos de descolonización no fueron idénticos en las distintas partes del continente. Sin ir más lejos, debemos aludir, siquiera sea brevemente, a un factor particular de los países meridionales y que constituye el motivo definitorio —por activa o por pasiva— de la literatura sudafricana. Me refiero a la experiencia sangrante y criminal del *apartheid*, que no hay duda de que va a alterar durante décadas las relaciones interraciales en esta parte del mundo. Además, se da la circunstancia de que en los países de la región meridional, con una población bantú mucho más fragmentada,

el número de habitantes de ascendencia europea (fundamentalmente británica, neerlandesa y alemana) es mucho mayor, sin olvidar tampoco una significativa minoría asiática<sup>9</sup>. Por su parte, en la región oriental del continente, situada entre los Grandes Lagos y el océano Índico, su población autóctona es mayoritariamente bantú, y además dispone de una lengua común (bien en calidad de lengua nativa, bien como *lingua franca*) relativamente prestigiada: el suahelí. Eso genera una conciencia lingüística específica en esta parte del continente que ha dado lugar a un intenso proceso de *suahelización*, auspiciado por los gobiernos de algunos estados. Para terminar, la región occidental agrupa distintos países de la costa atlántica, no contiguos entre sí. Se podría trazar un *continuum* en todos ellos en la medida en que su historia colonial vino marcada fundamentalmente por la diáspora forzada de la esclavitud. Estos países atlánticos fueron los primeros territorios en entrar en contacto con los europeos y la literatura que se hace en ellos no puede olvidar la esclavitud y sus efectos a un lado y otro del océano. Su población autóctona responde mayoritariamente al ámbito etnolingüístico nigerocongoleño, pero dentro de ramas no pertenecientes al grupo bantú.

Por todo lo anterior, me acercaré a la literatura africana escrita en inglés atendiendo a tres áreas relativamente bien diferenciadas: África occidental, oriental y meridional, con el fin de incidir en los condicionantes particulares de estos territorios y aplicar un criterio geográfico que me permita exponer con mayor coherencia su panorama literario. Por supuesto, sería iluso por mi parte pretender encerrar la literatura africana en estas pocas páginas, cuyo volumen y calidad escapan, sin duda, a esta sucinta introducción. Sin embargo, me atreveré a hacer un recorrido por esta literatura con el fin de acercarla al mayor número posible de lectores y así contribuir a su difusión. Confío en que esto

---

<sup>9</sup> La población asiática ha adquirido una relevancia fundamental tanto en África oriental como en la meridional por la presencia de trabajadores indentados (*coolies*), que se incrementó sensiblemente tras la abolición de la esclavitud.



anime al público en general a adentrarse en una literatura apasionante y que nos adentra en un mundo cultural diverso y en constante eferescencia. La mayor parte de las obras mencionadas fueron publicadas coincidiendo con el final de la época colonial y los comienzos de la andadura independiente de los países africanos. Esto viene motivado básicamente por dos razones: por un lado, porque es en ese punto cuando la historia de la literatura africana se consolida como una realidad independiente, sin tutelas de las potencias coloniales; por otro lado, porque el tiempo transcurrido desde su publicación hace posible que el aparato crítico esté más consolidado y pueda hacerse una valoración más fiable de su lugar en el canon. Finalmente, soy consciente de que, incluso así, son necesarias acotaciones adicionales en una aproximación de este tenor. Por eso, y para evitar una excesiva dispersión, he optado por focalizar mi atención en un único país por cada área geográfica de referencia. Esta selección no es aleatoria, sino que viene motivada por el indudable peso específico de cada uno de ellos dentro de la literatura poscolonial en lengua inglesa, lo cual justifica que se les otorgue un espacio propio. En cualquier caso, utilizaré la introducción a cada una de las áreas para señalar unas pinceladas comunes y dar siquiera una noticia somera de los autores significativos de otros países. Para un panorama más completo y detallado, al menos hasta finales del siglo XX, me remito a García Ramírez (1999).

### 3.1. ÁFRICA OCCIDENTAL

La costa atlántica africana fue la primera en sufrir los envites de la colonización europea. Desde un punto de vista histórico, el contacto con los europeos empezó en el siglo XV con la presencia portuguesa, cuyos marineros utilizaban algunos puntos de la costa para proveerse de materias primas —sobre todo, alimentos frescos y agua— cuando circunnavegaban el continente en su viaje a la India. Ellos inauguraron el comercio de esclavos y abrieron la ruta hacia las plantaciones americanas. De acuerdo con las cifras estimativas, más

de 20 millones de africanos emprendieron ese viaje forzado al otro lado del Atlántico durante los dos siglos siguientes. Eso tuvo como consecuencia una diáspora africana de la que hemos hablado en el apartado anterior, así como una literatura rica y espléndida, aunque todavía insuficientemente conocida, que se recoge en muchos estudios críticos bajo el marbete de *literatura de la esclavitud*. Dentro de la literatura de la esclavitud cabe mencionar a Olaudah Equiano, uno de los *Black Victorians* cuya producción entronca con la narrativa de viajes representada por Jonathan Swift y Daniel Defoe, con ciertos tintes picarescos. Su libro de memorias es uno de los textos claves para entender el comercio de la esclavitud: *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano* [*La interesante narrativa de la vida de Olaudah Equiano*] (1789). Aparte de ser un magnífico escritor y un afamado abolicionista, su descripción de los horrores de la esclavitud promovió la abolición de la misma en Inglaterra en 1807.

Un segundo factor que contribuyó al desarrollo de la literatura en esta área fue la diseminación del protestantismo, puesto que los misioneros protestantes tradujeron la Biblia a las lenguas africanas, con el resultado consiguiente de que las lenguas vernáculas se adaptaron a la forma escrita y los conversos aprendieron a leer y a escribir. Un efecto de este fenómeno fue que, a través de los misioneros, se generó un interesante corpus de textos que contenían elementos de la tradición oral y del pasado mítico de las comunidades. Dichos textos perviven en la comunidad y se mantienen en su paso de lo oral a lo escrito; de hecho, muchos de los autores contemporáneos recurren a estos testimonios para reelaborar bajo un nuevo prisma su propia tradición cultural. No en vano en la costa nigeriana tiene lugar uno de los fenómenos más importantes de la cultura popular, el mercado de Onitsha, en cuyos puestos surge una de las literaturas más diversas y prolíficas del África occidental, los panfletos<sup>10</sup> del mercado de

---

<sup>10</sup> Aquí uso la palabra panfleto como correlato del inglés *pamphlet*, con el sentido de «un libro pequeño que contiene información o argumentos sobre una única cuestión» (*Oxford Dictionary*) Para un análisis detallado y

Onitsha, que se mueven entre la tradición oral y las nuevas formas de influencia occidental. Esta literatura autóctona alcanza sus cotas más elevadas con la primera generación de autores nigerianos, muchos de los cuales, como Amos Tutuola y Cyprian Ekwensi, se formaron intelectualmente al amparo del mercado de Onitsha y se abrieron paso a la escritura profesional en dicho contexto editorial. Los títulos de esta literatura popular son muy significativos y van desde las narrativas que acabo de mencionar a los textos de auto-ayuda<sup>11</sup>: cómo tener éxito en la vida, cómo encontrar una buena esposa, cómo prepararse para los exámenes, etc. Quizá los principales ejes vertebradores de los panfletos de Onitsha son los peligros de la sociedad moderna y la necesidad de adaptarse a unos espacios urbanos emergentes que se apartan de las formas de vida tradicionales.

Al margen de estos antecedentes y de algunos pocos testimonios de américo-liberianos, lo cierto es que hasta bien entrado el siglo XX no podemos hablar de la aparición de una literatura en lengua inglesa propiamente dicha. Sus resultados son desiguales, según el país que se tome en consideración. Con gran diferencia, el lugar en donde se ha alcanzado un mayor nivel, tanto en cantidad como en calidad, es Nigeria. De hecho, cabe afirmar que la literatura nigeriana se mueve dentro de unos parámetros completamente homologables a los de cualquier país del occidente desarrollado, a pesar de la enorme ines-

---

preciso de esta literatura, mi recomendación es el trabajo seminal de Emmanuel Obiechina (1971). Onitsha, ciudad situada en el margen izquierdo del río Níger, tiene un enorme mercado que actuó como centro neurálgico de la zona. Las numerosas imprentas que surgieron en ese espacio geográfico dieron lugar a una interesante literatura orientada al consumo de las clases populares.

<sup>11</sup> Muchos de estos textos se han perdido por el devenir del tiempo y las circunstancias históricas de la zona. Sin embargo, la Universidad de Kansas tiene un fondo digitalizado que nos permite disfrutar de estas singulares piezas de arte: <https://exhibits.lib.ku.edu/exhibits/show/onitsha/ku-onitsha-collection>

tabilidad política que ha caracterizado su convulsa historia como país independiente, con avatares tan terribles como la guerra de Biafra o guerra civil nigeriana (1967-1970) y numerosos regímenes totalitarios, algunos de ellos de singular crueldad. La preponderancia de la literatura nigeriana dentro del conjunto de África occidental justifica que, dentro de este estudio, reciba una atención específica. En otros territorios, como Ghana o Sierra Leona, no faltan escritores de indiscutible mérito, pero en conjunto su panorama literario se mueve en unos niveles sensiblemente inferiores. Las literaturas anglófonas de Gambia, Liberia y Camerún son meramente testimoniales, pues, al menos de momento, apenas si han gozado de difusión más allá de sus fronteras.

### 3.1.1. *Nigeria*

Por méritos propios, la literatura nigeriana contemporánea es muy relevante, sobre todo en el campo de la narrativa, avalada por su enorme repercusión en todo el dominio anglófono. El teatro y la poesía son menos conocidos, pero no por ello menos valiosos para el lector interesado. Además, ocupan un lugar fundamental a la hora de entender la compleja interacción entre las literaturas orales y las escritas. Muchos de los autores nigerianos cultivan más de un género, con lo que se hace imprescindible un recorrido por todos estos ámbitos. La nómina de autores y autoras que escriben en Nigeria y en la diáspora nigeriana es altísima y su área de influencia no solo recorre todo el continente, sino que abarca también Estados Unidos y Reino Unido, donde muchos nigerianos viven y desarrollan su trabajo. Con el fin de hacer un recorrido sistemático, trataré por separado los distintos géneros, pero, como ya he indicado, casi todos los autores han cultivado más de uno y, por tanto, serán mencionados en varias ocasiones. El caso más paradigmático, en este sentido, es el de Wole Soyinka, que incluso ha hecho incursiones en la llamada *Ópera yoruba*.

Del primer grupo de poetas nigerianos, las dos referencias obligadas son Christopher Okigbo (1932-1967) y Polycarp Nnamuzikam Ndu, conocido generalmente como Pol Ndu (1940-1976). Los dos murieron jóvenes y, en el caso de Christopher Okigbo, su fallecimiento fue consecuencia directa de la Guerra de Biafra<sup>12</sup>. Licenciado en Filología Clásica, participó activamente en los movimientos culturales del momento de transición de la dominación británica a la independencia. Fue miembro fundador de la Asociación de Autores Africanos, editor de la revista *Transition* y miembro del Consejo de Redacción de *Black Orpheus*. Su fama literaria se asienta básicamente sobre dos poemarios: *Heavensgate* (1962) y *Limits* (1964), amén de otros libros publicados póstumamente. Su lírica participa a la vez de la tradición oral Igbo y la europea, puesto que era un gran conocedor de la literatura clásica grecolatina. Por tanto, a veces la lectura resulta un tanto compleja, especialmente por su elaborado simbolismo y por los elementos intertextuales de estas tres tradiciones. Su influencia posterior ha sido inmensa, no sólo entre los poetas (Enekwe, Udechukwu y Ndu), sino también entre los narradores. No deja de sorprender que en el año 2007 (cuarenta años después de su muerte) se congregasen en Boston, Massachusetts, casi todos los autores nigerianos vivos y muchos de sus coetáneos —como el sudafricano Dennis Brutus o el keniano Ali Mazrui— para rendirle un merecidísimo homenaje<sup>13</sup>. Pol

---

<sup>12</sup> La Guerra de Biafra tiene muchos nombres en el panorama cultural nigeriano. Los más comunes son Guerra de Biafra, Guerra Civil Nigeriana o Guerra Nigeria-Biafra. Se trató de un conflicto bélico que tuvo lugar entre 1967-70 y se convirtió en uno de los más sangrientos del continente. Fue la primera ocasión en la que se atacó directamente a la población civil en el continente y las batallas se libraron con estrategias tan sucias como impedir a la población en las zonas de guerra que pudiesen alimentarse, cortándose todos los suministros. La hambruna afectó a toda la población, especialmente a la población de Biafra que no abandonó el país.

<sup>13</sup> Ver: [https://www.sentinelpoetry.org.uk/0907/okigbo\\_conference\\_programme.htm](https://www.sentinelpoetry.org.uk/0907/okigbo_conference_programme.htm)

Ndu, por su parte, abandonó Nigeria durante el conflicto bélico para trasladarse a Estados Unidos y desarrollar allí una brillante carrera académica. A su vuelta, se incorporó a la Universidad de Nsukka, pero perdió la vida pocas semanas después en un accidente de tráfico. *Songs of Seer* (1974) recoge su poesía de juventud y buena parte de los poemas que escribió con motivo de la guerra civil que asoló su país a finales de los años sesenta: el caos, el miedo y el dolor se convierten en el motivo de muchos de sus poemas. Un tercer poeta sobresaliente es Wole Soyinka, un verdadero *artista total* que tiene una amplia producción poética: *Idanre and Other Poems* (1967) y *Mandela's Earth and Other Poems* (1988), etc. Algunos de sus poemas más intensos reflejan su experiencia carcelaria como consecuencia de su oposición a la guerra de Biafra: *Poems from Prison* (1969) se encuadra dentro de un género particular de poesía carcelaria en el que también figura Chris Abani, que representa a los autores contemporáneos obligados a vivir en la diáspora por razones políticas. Chris Abani publicó *Kalakuta Republic* en el año 2000 como testimonio de su experiencia en una prisión nigeriana. Su poesía retrata los horrores de la cárcel, de la guerra y el sentido de soledad tan acuciante en nuestra sociedad contemporánea; títulos como *Sanctificum*, *There Are no Names for Red* y *Feed me the Sun* —todos ellos aparecidos en 2010— dan cuenta de los viajes personales del poeta e indagan en la capacidad humana para la compasión y, a la vez, para la más absoluta de las crueldades. Todo ello se mezcla con la tradición oral Igbo, el *jazz* y sus propios conflictos personales. Para finalizar este breve recorrido por la poesía nigeriana, conviene incluir a John Pepper Clark, que desde los años setenta suele firmar simplemente con su apellido africano (Bekederemo). Fallecido en el año 2020, la suya es una poesía que se encuadra dentro de los caminos de la memoria. Su libro más aclamado es *Decade of Tongues* (1981), donde sobresalen los versos escritos durante su estancia en Estados Unidos, cargados de añoranza por su tierra natal y de ironía hacia el *sueño americano*. El último poeta nigeriano que tomaré en consideración es Niyi Osundare (1947-), que acaba de publicar *Green: Sighs of our Ailing Planet* (2022). Se trata probablemente de uno de los

poetas africanos más laureados, sobre todo gracias a poemarios como *Songs of the Market-place* (1983) y *Waiting Laughters* (1990). Utiliza el humor y una constante implicación en la sociedad en la que vive para retratar la corrupción y los grandes cambios a los que se enfrenta nuestro mundo.

En la dramaturgia sobresale un género autóctono conocido como *Ópera yoruba*, que combina diálogos, canto y danza, así como la pintura y la escultura a través de las máscaras. Ha contado con un desarrollo continuado desde la época precolonial en el seno del pueblo yoruba, situado en el suroeste del país. Muchos centros misioneros vieron el potencial de esta manifestación artística como medio para conectar con las poblaciones autóctonas, por lo que fomentaron su cultivo para la transmisión de unos valores concretos. Aunque la situación política y económica actual de Nigeria no favorece el mantenimiento de compañías teatrales estables y el estreno de nuevos títulos, la ópera yoruba sí ha pervivido como parte del acervo cultural plenamente integrado en el modo de vida de buena parte del país. Asimismo, conviene dejar constancia de que en África las piezas dramáticas son conocidas normalmente por el gran público no en su forma canónica de representación teatral, sino en formatos alternativos, como guiones radiofónicos o televisivos.

Si bien es cierto que la nómina de creadores teatrales es amplia y significativa (James Ene Ewa Henshaw, Wale Ogunyemi, Ola Rotimi, Hubert Ogunde, Femi Osofisan y el ya citado John P. Clark), el autor de referencia es nuevamente Wole Soyinka, particularmente después de recibir el Premio Nobel de Literatura en 1986<sup>14</sup>. Su teatro es un cruce de caminos entre los modos dramáticos occidentales y los africanos (especialmente las ya mencionadas *óperas yorubas*). Existe en sus obras una interesante interconexión entre público y actores. Entre sus obras teatrales destacan *A Dance of the Forests*, *The Lion and the*

---

<sup>14</sup> Soyinka fue el primer africano en recibir tal galardón. Después lo han seguido el egipcio Naguib Mahfuz, los sudafricanos Nadine Gordimer y John M. Coetzee y, en 2021, el tanzano Abdulrazak Gurnah.

*Jewel* y *The Trials of Brother Jero*. Conviene señalar en este punto que toda la producción teatral de Wole Soyinka hasta 1986 fue publicada en español por la editorial Alfaguara, que se hizo con los derechos del escritor en ese año, tras la concesión del Nobel.

Para muchos críticos, la narrativa nigeriana en lengua inglesa se abrió paso en el panorama internacional a partir de la publicación de *The Palm-Wine Drinkard and His Palm-Wine Tapster in the Deads' Town* (1952) y *My Life in the Bush of Ghost* (1954), las dos primeras novelas de Amos Tutuola. Si bien es cierto que las novelas de Tutuola recogen un mundo simbólico directamente emanado de la oralidad vernácula —y, por tanto, están escritas en un inglés cuanto menos difícil—, fueron muy bien acogidas por la intelectualidad británica y supusieron un enorme impacto mediático. Su retrato de la tradición cuentística yoruba y la trasmisión de los mitos comunales hicieron de ellas el mejor testimonio de una era que terminaba y que daba lugar a un tiempo nuevo, presidido por una cultura popular que tenía su núcleo irradiador en el mercado de Onitsha. De ahí surgen los primeros novelistas nigerianos que triunfaron en su propio país. El primero de ellos fue Cyprian Ekwensi, que comenzó su carrera literaria con *When Love Whispers*, publicada en el mismo mercado en el que Tutuola había bebido para sus fuentes. Por eso la narrativa de Ekwensi no fue muy apreciada en un primer momento, pues las obras publicadas en el mercado de Onitsha eran automáticamente etiquetadas como ejemplos de una literatura folletinesca de baja calidad. Ese juicio era totalmente injusto, al menos en este caso. De hecho, Ekwensi se liberó pronto de ese estigma, pues su novela *Jagua Nana* (1961) fue unánimemente aclamada como una de las mejores fotografías de la Lagos posindependiente, con un retrato impecable de la corrupción política y social y el papel de la prostitución en estas nuevas sociedades. Sin embargo, será Chinua Achebe (1930-2013) el autor nigeriano que recree el mundo precolonial y poscolonial con un mayor acierto. La primera de sus novelas, *Things Fall Apart* (1958), fue todo un acontecimiento literario que nos permitió conocer los comienzos de la colonización de Nigeria desde el punto de vista de los



subyugados. La mirada del otro aparecerá de nuevo en otras novelas, de las que destacaré *Arrow of God* (1964) —calificada por muchos como la mejor novela africana de todos los tiempos<sup>15</sup>— y *Anthills of the Savannah* (1987). Son memorables igualmente sus relatos cortos, recopilados bajo el título de *Girls at War and Other Stories* (1972), y sus historias para niños<sup>16</sup>. El elemento principal de la obra de Achebe es su imbricación con la historia, hasta el punto de que se lo considera el principal cronista de la comunidad Igbo<sup>17</sup>, a la que refleja con una fidelidad que huye de la impostura o falsedad. Su reivindicación del pasado precolonial persigue dignificar la cosmovisión de los pueblos africanos, poniendo de relieve que sus modos y costumbres eran tanto o más válidos como los implantados por los poderes coloniales.

La narrativa nigeriana posterior siguió el camino trazado por Tutuola, Ekwensi y Achebe para alumbrar una segunda generación que irrumpió con fuerza en el mercado editorial durante la década de los setenta y los ochenta. Me limitaré a mencionar los nombres de Timothy Aluko, Flora Nwapa, Vincent C. Ike, Elechi Amadi, Isidore Okpewho, Festus Iyayi y Gabriel Okara. Lo más interesante es que para estos autores la tradición oral se convierte en un elemento estético irrenunciable de sus novelas. Sobresale en este caso *The Voice* (1964), de Okara, que se centra en el mundo mítico manejado ya por Amos Tutuola. Igualmente introduce otros recursos orales que van desde el *pidgin* hasta el calco de los proverbios de su comunidad Iyo. La indagación vanguardista inaugurada por Okara tendrá continuación en la obra Wole Soyinka, al que ya nos hemos referido como dramaturgo y poeta. Este artista total empezó su carrera narrativa con *The Interpreters* (1965) y se consagró definitivamente con *Season*

---

<sup>15</sup> Cf. Enekwe, 1988, 33 y s.

<sup>16</sup> Cf. García Ramírez, 2003.

<sup>17</sup> Chimamanda Adichie publicó un relato titulado «The Headstrong Historian», que se convierte en un homenaje a Chinua Achebe a través de los numerosos guiños intertextuales que se hacen a la obra de este autor.

of *Anomy* (1973), una recreación del mito órfico con la guerra de Biafra como trasfondo. Para mí son esenciales también *Ake, The Years of Childhood* (1981) —que nos traslada a Abeokuta, ciudad donde pasó su infancia— y «su regalo a Nigeria» (Onuzo, 2021): *Chronicles from the Land of the Happiest People on Earth* (2021), un retrato satírico de la sociedad nigeriana contemporánea. También ocupa un lugar señero Ben Okri (1959-), representante prototípico de esa diáspora africana afincada en el Reino Unido y que traduce toda la cosmología nigeriana a través de algunos de sus mitos más importantes. Se consagró con *The Famished Road* [*La carretera hambrienta*] (1991), que le valió el prestigioso premio *Booker*. Es la primera parte de un trilogía que muestra la vida de Azaro, un *niño espíritu*<sup>18</sup> que atraviesa los suburbios de una ciudad nigeriana para retratar una sociedad postcolonial totalmente desvertebrada. La trilogía se completará con *Songs of Enchantment* (1993) e *Infinite Riches* (1998). La combinación entre la tradición literaria europea y las creencias animistas africanas convierte a Ben Okri en el mejor exponente del llamado *sincretismo cultural*, una corriente que, pese a ser denostada desde ciertos sectores (Ngũgĩ y otros teóricos de la descolonización cultural, por ejemplo), ha ofrecido ya obras de enorme valor literario.

Para terminar este recorrido, necesariamente breve, quiero incluir a dos escritoras: Buchi Emecheta y Chimamanda Adichie. Mantienen las dos su conexión con la diáspora africana porque han vivido o viven fuera de Nigeria. Buchi Emecheta (1944-2017) es la más popular de las escritoras nigerianas gracias a su implicación en la lucha por la dignidad de la mujer. Casi todas sus obras —desde *In the Ditch* (1972), *Second Class Citizen* (1975) y *The Joys of Motherhood* [*Las delicias de la maternidad*] (1979) hasta *Kehinde* (1994)— retratan a mujeres que afrontan su condición femenina en un entorno profundamente patriarcal. Profundiza en las condiciones de las mujeres migrantes, sus difíciles condiciones de vida, los tabúes de las sociedades tradicionales;

---

<sup>18</sup> Un niño espíritu está condenado a repetir un continuo ciclo de nacimiento y muerte.

en definitiva, una literatura puesta al servicio del feminismo militante, aunque en su caso es un compromiso ético basado en la dignidad del individuo (Taiwo, 1984: 102) más que una proclama política. En esa misma dirección se sitúa Chimamanda Adichie. Formada en Estados Unidos, sus novelas son un acertado recorrido por las mujeres nigerianas en la diáspora. Especialmente significativas son *Half of a Yellow Sun* [*Medio sol amarillo*] (2006) —una visión realista y bien documentada de la guerra de Biafra— y *Americanah* (2013), que exprime la situación de los nigerianos y nigerianas en la diáspora a través de dos personajes, Ifemelu y Obinze. Ifemelu se traslada a los Estados Unidos y Obinze, al Reino Unido. La novela relata su experiencia como migrantes y los peligros a los que se enfrentan: desde el racismo a la deportación, pasando por la prostitución. Como ya hemos señalado anteriormente, esta autora también se ha dado a conocer por su activismo social y feminista, siendo sus *TedTalks* un magnífico escaparate de sus ideas.

### 3.2. ÁFRICA ORIENTAL

La peculiaridad de esta zona que se sitúa entre los Grandes Lagos y el Océano Índico es que la colonización británica fue comparativamente tardía. De hecho, la primera petición de tierra por parte de una compañía británica se hizo alrededor de 1902, pero, aunque tardía, terminó siendo constante y muy profunda durante la primera mitad del siglo XX, particularmente en Kenia. Fue menor en Uganda —por su intrincada ubicación y orografía— y en Tanzania, que en aquel momento estaba dividida políticamente: el territorio continental de Tanganica (colonia alemana hasta 1918) y la isla de Zanzíbar, que fue un sultanato islámico, con estatuto de protectorado británico, hasta 1963.

Curiosamente, el primer encuentro de escritores africanos del que hay constancia oficial se celebró en la capital de Uganda, Kampala, en 1962, aunque ninguno de los autores que allí participaron procedía

realmente de África oriental (Gikandi, 2004: 425). Sin embargo, sí es cierto que dicha conferencia pudo ser el detonante del *boom* literario que tuvo lugar en esta parte del continente en los años inmediatamente posteriores, cuando los keniatas Ngũgî wa Thiong’o y Grace Ogot, al igual que el gran poeta ugandés Okot p’Bitek, hicieron acto de presencia. Además, se da la circunstancia (bien retratada por Abdulrazak Gurnah en *Paraíso*, 1994) de que en toda la zona costera se desarrolló un intenso comercio de caravanas que venía desde el norte como parte de los séquitos de los sultanes que gobernaban ese territorio. Por esta razón, la cuestión lingüística es un elemento primordial en los tres países anglófonos de África oriental: Tanzania, Kenia y Uganda. Particularmente significativa es la circunstancia de que las lenguas vernáculas, y particularmente el suahelí, tienen un enorme prestigio social y han sido promovidas por los gobiernos postcoloniales. Es un proceso de involución cultural definido por Okot p’Bitek como «[...] el halcón está volando por encima. Saben que nos espera la detención y el encarcelamiento [...] Hay una censura autoimpuesta porque la gente tiene miedo de hablar» (Citado por Elder, 1993: 79). Esto afecta al desarrollo de la literatura escrita en inglés, ya que los gobiernos de Kenia, Tanzania y Uganda intentaron en los años setenta, en mayor o menor medida, restringir el uso del inglés en favor del suahelí. Esta suahelización ha conllevado un retroceso en el uso del inglés en los espacios públicos, especialmente en Tanzania, donde el inglés perdió incluso su condición de lengua cooficial. En el caso concreto de Kenia, el uso del suahelí ha repercutido más bien sobre otras lenguas vernáculas (amhárico, somalí y lúo) que, como el kikuyu, han visto mermado su uso. En resumen, la pérdida de presencia del inglés en el territorio ha influido directamente en el retroceso que ha experimentado la literatura en lengua inglesa.

Como en el caso de África occidental, me decantaré por atender la literatura de un solo país de la región, con el fin de ofrecer un panorama menos disperso. En este caso, he elegido Kenia a sabiendas de que, gracias a la concesión del Premio Nobel en 2021 al tanzano Abdulrazak Gurnah, Tanzania ha adquirido un renovado protagonismo.

Pese a ello, entiendo que, en conjunto, el volumen y trayectoria de la literatura keniana en lengua inglesa es mucho más significativa, sobre todo si tenemos en cuenta que el proceso de suahelización tanzano ha expulsado a los escritores del país que optaban por expresarse en inglés. Tal fue el caso de Moyez G. Vassanji<sup>19</sup>, que se afincó en Canadá, y del propio Gurnah, en Reino Unido.

### 3.2.1. Kenia

Kenia se independizó de la corona británica en 1963. Fue uno de los últimos territorios en emanciparse y, tal vez por ello, ha sido el que conserva un mayor número de elementos culturales de la metrópoli. El inglés sigue siendo el idioma más extendido, entre otras cosas porque es el idioma común de la prensa (*Nation*, *The Star* y *The Standard*) y los principales medios audiovisuales de comunicación. Al igual que otras áreas de África, ha sufrido un proceso de *pidginización* como consecuencia de su prolongado contacto con los idiomas vernáculos, entre los cuales los más extendidos son el suahelí, el kikuyu, el cambia y el lúo.

Las primeras obras kenianas escritas en inglés, de carácter costumbrista —claramente deudoras de las fuentes literarias de la metrópoli— datan de los años treinta del siglo XX. Los primeros testimonios significativos los ofrece Jomo Kenyatta (1892-1978), político nacionalista que, tras permanecer en la cárcel entre 1952 y 1962, acabaría siendo el primer presidente del país hasta su muerte. Durante su juventud desarrolló una literatura dirigida al público inglés residente en la colonia. *Facing Mount Kenya*, 1938, dedicada a la vida precolonial en una comunidad kikuyu, es su aportación más emblemática. Después de la segunda guerra mundial, aunque pervivió la corriente costumbrista,

---

<sup>19</sup> Aunque nació coyunturalmente en Kenia en una familia de trabajadores de origen asiático (*coolies*), su infancia y juventud transcurrieron en Tanzania, de donde proceden muchas referencias identitarias de su obra.

se apostará por una vertiente más reivindicativa, con nombres como Muga Gicaru, R. Mugo Gatheru y otros. El movimiento nacionalista *Mau Mau*<sup>20</sup> y la descolonización cultural son una respuesta directa a la literatura costumbrista representada por Kenyatta, puesto que, si el Departamento de Inglés de la Universidad de Makerere había promovido un proceso de europeización, los modelos nacionalistas posteriores articularon una contestación que pasaba por identificar el uso de la lengua inglesa con la pervivencia de la opresión colonial.

Aunque no del todo alejada de todos estos movimientos de lucha e independencia, Grace A. Ogot (1930-2015) apostó decididamente por el inglés como lengua vehicular. Su actividad creativa fue la que consolidó realmente la narrativa keniana y la puso en el mapa de la literatura postcolonial de primer nivel. Sus obras más representativas son *The Promised Land* (1966) y *Land Without Thunder* (1968), centradas en el conflicto entre tradición y modernidad en un ámbito individual y comunitario, como reflejo de la resistencia a la ocupación colonial por parte de una comunidad lúo, con el lago Victoria como trasfondo. También su compromiso social, el papel de los retornados y su percepción de la condición femenina (*The Graduate*, 1980) se verán acentuados en sus novelas posteriores. En el año 2018 su marido publicará póstumamente *Simbi Nyaima - The Lake that Sank, The Royal Bead y Princess Nyilaak*. Quizá lo más apreciado hoy día sea su recuperación de la tradición oral lúo, muy poco conocida hasta entonces.

Entre la nómina de autores kenianos de primer nivel cabe incluir a Leonard Kibera, (1942-1983), quizá ensombrecido por la excepcional figura de Ngûgî (de hecho, fue alumno suyo) y su prematuro fallecimiento. En *Voces in the Dark* (1970), su obra más conocida, nos traslada al paisaje rural para mostrar el conflicto entre las religiones

---

<sup>20</sup> El movimiento *Mau Mau* luchó a favor de la independencia de Kenia desde 1952 a 1960. Las autoridades coloniales lo tildaron de grupo terrorista. Hasta el 11 de octubre de 2012 no se consiguió que el Gobierno Británico admitiese las torturas, abusos y encarcelamientos injustificados que se infligieron a sus dirigentes.

animistas y el cristianismo traído por los europeos. Sus relatos posteriores se sitúan en Nairobi, que también es diseccionada con una mirada muy lúcida. A decir de Roscoe (1977: 191), Kibera hizo las maletas y se trasladó a la ciudad para retratar a sus personajes y sus peculiaridades.

Ningún panorama de la literatura keniana, por sucinto que sea, estaría completo sin prestar la debida atención a Ngũgĩ wa Thiong'o (1938-), eterno candidato al Premio Nobel. Su controvertida figura sobresale sobre la de otros muchos no solo en calidad de narrador, sino también en la de ensayista y teórico de la descolonización cultural. Sus novelas tienen como eje las desigualdades sociales y el impacto de la política colonial sobre las comunidades africanas, concretamente sobre la etnia kikuyu a la que pertenece. Su defensa a ultranza de los valores comunitarios autóctonos lo llevó en su madurez a dejar de escribir en inglés para volver a contar historias en su lengua materna. En sus primeras novelas todavía vislumbraba la posibilidad de aunar lo europeo y lo africano. Así se aprecia al menos en *Weep Not, Child* (1964). Sin embargo, desde *A Grain of Wheat* (1967) y, sobre todo, *Petals of Blood* (1977) se observa un cambio en sus posiciones críticas acerca de la necesidad de una revolución cultural de corte marxista que terminará fraguando en su conocido modelo de *descolonización cultural*. Desde ese momento abandona el inglés para escribir en kikuyu y suahelí. En la cárcel y de forma clandestina —haciendo uso del papel higiénico que le facilitaban para sus necesidades— escribe *Caĩtaani Muthuraba-ini* (1980) [*Devil on the Cross*, 1982] y, más tarde, *Matigari* (1986), traducida al inglés en 1989. Al igual que en el caso de otros autores previamente mencionados, será la editorial Heinemann y su *African Writers Series* la que posibilite la difusión internacional de su producción creativa a través de las correspondientes traducciones inglesas, lo que no deja de ser paradójico (Currey, 2008: 113-140), sobre todo si tenemos en cuenta que muchas de esas traducciones han sido elaboradas por el propio Ngũgĩ. En el año 2006 publicará otra obra maestra, *Mũrogi wa Kagogol Wizard of the Crow*, una novela que

lo vuelve a reencontrar con el mundo mítico de las creencias de sus ancestros.

Antes de concluir este epígrafe, aludiré brevemente al malogrado Binyavanga Wainaina (1971-2019), que publicó un libro de memorias titulado *One Day I Will Write About This Place* (2011) y que trabajó en favor de la comunidad LGTB africana durante toda su vida. Fue el editor de *Kwani?*, que empezó su andadura en 2002 y es, hoy por hoy, la más influyente de las revistas literarias del África subsahariana. Precisamente en esa revista se dio a conocer Yvonne Adhiambo Owuor (1968-), ganadora del Premio Caine de escritura africana con su novela *Dust* (2014), que aborda la violencia que, con irrupciones más o menos virulentas, domina la vida cotidiana en Kenia desde mediados del siglo XX. Su segunda novela, *The Dragonfly Sea* (2019), es un relato que tiene como protagonista a una mujer y como trama el peregrinaje de ésta en su migración a Asia.

### 3.3. ÁFRICA MERIDIONAL

El último bloque que nos ocupa es África meridional. Hay muchos elementos que distorsionan esta parte del continente y que afectan enormemente a su panorama literario. Los países de África meridional con cierta presencia y reconocimiento son Botswana, Namibia, Sudáfrica, Swazilandia, Zambia y Zimbabwe; quedan excluidos Mozambique y Angola, de colonización portuguesa, y Madagascar, que quedó bajo el dominio francés. El más influyente de todos los países anglófonos, por extensión y por sus condiciones socio-económicas, es Sudáfrica, que, a la par de Nigeria, se erige como el estado más rico y poblado del continente.

Lo que caracteriza a esta región es una enorme complejidad étnica y lingüística, derivada de las migraciones internas y externas que se dieron a lo largo de la historia. La población original estaba formada por los grupos joisanos (bosquimanos y hotentotes en la denominación tradicional, hoy políticamente incorrecta). Estos fueron



desplazados por comunidades bantúes que llegaron procedentes de los Grandes Lagos. A esta situación hay que añadirle la población europea, que se inició con los primeros enclaves portugueses y se consolidó con la llegada de los neerlandeses en el siglo XVII y la de los británicos en el siglo XVIII. A ellos se añaden los pobladores de origen germano, puesto que Namibia fue colonia alemana tras el reparto de la Conferencia de Berlín. Por último, al amparo de la acción colonial se incorporó una significativa proporción de colonos asiáticos —sobre todo, hindúes y paquistanés— que llegaron a trabajar en la construcción del ferrocarril y que recibieron la denominación de *coolies*. A finales del siglo XX también se incrementó la migración interna desde las regiones de África central y occidental, atraída por las minas de diamantes y el poder económico sudafricano, con una renta per cápita muy superior a la media del continente. Sin duda alguna, todo este entramado multiétnico y multicultural ha condicionado decisivamente la emergencia de la literatura poscolonial en lengua inglesa en esta parte del mundo.

### 3.3.1. Sudáfrica

Como he señalado con anterioridad, Sudáfrica se merece un apartado dentro de este artículo por su compleja historia, su hegemonía en el territorio meridional y su amplia literatura. Su posición preeminente fue reconocida por el Imperio Británico nada menos que en 1901, cuando le otorgó Estatuto de Dominio (*Dominion Status*), equiparándola así con Australia y Canadá. Desde el punto de vista histórico, hay que añadir dos condicionantes más, a saber, la lucha por la hegemonía cultural y económica de las dos comunidades ‘blancas’ (*afrikaners* y británicos) —que dio lugar a dos sangrientas guerras entre 1880 y 1902— y la política de segregación racial (*apartheid*) que, al margen de numerosos antecedentes, impusieron formalmente los sucesivos gobiernos de la minoría blanca entre 1948 y 1992.

Para hablar de literatura sudafricana en lengua inglesa hay que remontarse al menos a finales del siglo XIX y principios del XX, puesto que las comunidades británica y neerlandesa contaban con una literatura colonial plenamente asentada ya en época victoriana. Muchos de los escritores y escritoras sudafricanos se trasladaron a la metrópoli y suelen ser etiquetados simplemente como autores británicos; así ocurre con Pauline Smith, William Plomer y Roy Campbell, entre otros. Quienes permanecieron en África dejan entrever a menudo una conciencia nacional diferenciada. Es el caso de Olive Schreiner<sup>21</sup> (1855-1920), que constituyó una de las primeras voces críticas con la política colonial del Reino Unido sobre la base del conflicto entre los afrikáners y británicos. Su primera novela, *The Story of an African Farm* (1883), al igual que el resto de sus obras, rememora su vida en la colonia y da cuenta del papel de la mujer en el ámbito colonial y del clima bélico constante. Sin embargo, ni ella ni Sarah G. Millin (1888-1968) reflejarán la vida de la población autóctona, que aparece como mera espectadora pasiva de la historia. Ese racismo militante, todavía velado en Schreiner, será totalmente explícito en Millin, quien no duda en defender las virtudes de la eufemísticamente llamada *solución sudafricana*, que no es otra que la generalización del régimen del apartheid.

Precisamente serán los poetas sudafricanos pertenecientes a la mayoría negra los primeros en denunciar la situación de desigualdad y opresión. Cronológicamente esta corriente se inicia con los poetas del grupo de Sharpeville, encabezados por Dennis Brutus (1924-2009), de quien podemos mencionar, entre otros muchos títulos, *Stubborn Hope* (1978) y *Still the Sirens* (1993). Tanto Brutus como otros poetas de Sharpeville sufrieron una enorme opresión política y social que los llevó a prisión y, posteriormente, al exilio. El grupo de Soweto, por su parte, se dio a conocer a partir de la segunda mitad de la década de los setenta, y tiene en Sidney Sipho Sepamla su principal exponente.

---

<sup>21</sup> El pseudónimo masculino utilizado por Olive Schreiner fue el de Ralph Iron.

Otros poetas del movimiento son Enver Carim (procedente de la minoría de origen asiático) y Oswald M. Mtshali. Tanto un grupo como otro presentan un compromiso militante del que su producción poética no podía ser ajena. También es cierto que la difusión de sus poemarios se llevó a cabo clandestinamente y muchos de ellos circularon durante años únicamente de forma manuscrita. Así ocurrió, por ejemplo, con las *Letters to Martha and Other Poems from a South African Prison* (1969) de Dennis Brutus, que el poeta escribió desde la cárcel.

El corpus de novelas de literatura sudafricana es realmente inmenso y permite hacer un recorrido por la historia del país desde los inicios de la ocupación europea hasta nuestros días. Las ya mencionadas Schreiner y Millin retrataron con detalle la Sudáfrica dependiente del Imperio Británico, mientras que obras posteriores nos adentran en el período del apartheid y el de la Nueva Sudáfrica.

Una buena muestra de los efectos del apartheid en el devenir de la narrativa sudafricana del siglo XX lo ofrece Alan Paton (1903-1988), probablemente el narrador que ejerció una influencia más decisiva sobre los intelectuales de las generaciones posteriores. Sus obras más conocidas son *Cry, the Beloved Country* (1948) y *Too Late the Phalarope* (1953). En ellas desvela la vida clandestina de los oprimidos por el régimen y el entramado civil que protegía a dicha sociedad clandestina. Su herencia la recogen fundamentalmente Nadine Gordimer (1923-2014) y John M. Coetzee (1940-), ambos galardonados con el Premio Nobel de Literatura en 1991 y 2003 respectivamente. Dentro de la tipología social impuesta por el apartheid, los tres autores mencionados fueron calificados como blancos y, por tanto, miembros de la minoría privilegiada. Sin embargo, todos ellos se desmarcaron abiertamente de ese régimen opresor y, además, procedían en realidad de ambientes muy diferentes, a saber: Paton era de ascendencia británica, Coetzee pertenecía a la comunidad afrikáner y Gordimer era descendiente de una familia judía oriunda del este de Europa. Desde comienzos de los años cincuenta, Gordimer desarrolló una prolífica carrera como novelista en la que sobresalen, entre otros muchos, *Occasion for Lo-*

*ving* (1963), *July's People* (1981) y *A Sport of Nature* (1987). Su última novela, *No Time like the Present* (2012), aparecida cuando era casi una nonagenaria, se hace eco de muchas de las perplejidades que lastran la Sudáfrica postapartheid: corrupción social y política, sida, matrimonios interraciales y cómo armonizar la cambiante realidad social del nuevo país. Por su parte, Coetzee denota una compleja personalidad que se proyecta en una narrativa descarnada y carente de concesiones. Nunca se sintió cómodo en Sudáfrica, por lo que a la postre se instaló definitivamente en Australia en 2006 y adoptó la nacionalidad de su país de acogida. Empezó a escribir en los años setenta y alcanzó su consagración definitiva con *Waiting for the Barbarians* (1980). Otros títulos destacables son *Foe* (1986), *Disgrace* (1999) y sus autobiografías *Boyhood: Scenes from a Provincial Life* (1997) y *Youth: Scenes from a Provincial Life II* (2002). *Disgrace* le valió el segundo Booker Prize de su carrera y pasa por ser una descarnada disección de las relaciones interpersonales en el seno de una familia blanca desorientada por el escenario que se abre tras la abolición del apartheid. Tanto las novelas de Gordimer como las de Coetzee giran en torno a la denuncia de la discriminación racial, pero en términos muy diferentes en cada caso: Gordimer se decanta por un realismo más directo y explícito, mientras que Coetzee opta por situar sus historias en entornos herméticos que reproducen una realidad paralela donde los personajes se ven envueltos en unas tramas densas y de alto contenido alegórico.

En el grupo de los autores de la mayoría negra conviene señalar en primer término al carismático Sol T. Plaatje (1875-1932), cuyo activismo lo llevó a desarrollar una intensa promoción cultural y literaria tanto en inglés como en diferentes lenguas vernáculas. El resto de los autores de este periodo sufrió una represión muy parecida a la de los poetas que hemos citado con anterioridad. Muchos de ellos abandonaron Sudáfrica voluntariamente como vía de evitar la cárcel. Otros, tras pasar por la prisión, fueron desterrados a un destino incierto. Así le ocurrió a Peter Abrahams —que se trasladó a Jamaica con apenas veinte años— y a Es'kia (Ezekiel) Mphahlele (1919-2018), que entre 1957 y finales de los años setenta vivió exiliado en varios países. Tanto

su enorme calidad literaria como narrador, que se reconoce en obras como *Down Second Avenue* (1959), como su altura intelectual como ensayista son unánimemente reconocidas. A eso se suma su labor política en la construcción de la Nueva Sudáfrica. Como ya hemos indicado en el apartado crítico de este artículo, Mphahlele fue uno de los principales impulsores del panafricanismo, poniendo especial énfasis en el papel que debe desempeñar una educación igualitaria.

Para completar este corpus me gustaría hacer una mención especial a aquellos escritores que retratan en sus novelas las duras condiciones de vida de las prisiones. La más conocida es *Robben Island* (1972), de D. M. Zwelonke, que se localiza en la misma cárcel donde estuvo encerrado Nelson Mandela. Otro ejemplo es el ofrecido por Alex La Guma (1925-1985), que también sufrió la prisión y el exilio. Desde presupuestos próximos a los de la descolonización cultural de Ngûgî wa Thiong'o, legó obras de enorme valor testimonial y solidez narrativa, tales como *A Walk in the Night* (1962) o *In the Fog of the Season's End* (1972).

Mi última coda, antes de cerrar estas páginas, va dedicada a los escritores que se han dado a conocer durante la etapa posterior al apartheid. Esta literatura se abre también a las lenguas vernáculas, varias de las cuales tienen rango de cooficialidad con el inglés y el afrikaans. Un buen representante de esta tendencia es Mike Nicol (1951-). Además de ser un prolífico autor de literatura de consumo, ha indagado en las causas de la violencia dentro de una alegoría histórica moderna que sigue la estela de Coetzee. *The Ibis Tapestry* (1998) y *Power Play* (2015) son buenos ejemplos de ello. Por su parte, Zakes Mda (1948-), con *Ways of Dying* (1995), *The Heart of Redness* (2000) y *The Zulus of New York* (2019) persigue la transformación social a través de la imaginación y la historia (Atwell, 2004: 524). No quiero terminar sin citar a algunas autoras sudafricanas excepcionales que han dado cuenta de los grandes retos del feminismo en un entorno muy masculinizado: Pamela Jooste (1946-), con *Dance with a Poor Man's Daughter* (1998), y Bridget Pitt —nacida en Zimbabue, pero de nacionalidad sudafricana— con *Unbroken Wing* (2001). Esta última

novela, situada en Ciudad del Cabo en 1989, constituye una lúcida mirada hacia la desintegración de las políticas de segregación racial, en un momento en que ya eran del todo insostenibles. También conviene citar a Zukiswa Wanner (1976-), unánimemente aclamada por *London Cape Town Joburg* (2014). Esta autora ilustra una situación cada vez más frecuente entre los intelectuales del continente. Nacida en Zambia, de padre sudafricano y madre zimbabuense, tiene nacionalidad sudafricana, se educó en Zimbabue y Estados Unidos y actualmente está afincada en Kenia. Esto pone de relieve que el trasvase geográfico de los escritores y escritoras se lleva a cabo en ocasiones entre países del mismo continente. Por tanto, sería simplista caracterizar la diáspora africana únicamente como un movimiento hacia afuera, pues existe también una diáspora interior.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### I. FUENTES PRIMARIAS

- Achebe, Chinua (1958). *Things Fall Apart*. London, Heinemann, 1986 [*Todo se desmorona*. Trad. José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona, Debolsillo, 2010].
- Achebe, Chinua (1964). *Arrow of God*. London, Heinemann, 1986 [*La flecha del dios*. Trad. Maya García de Vinuesa de la Concha. Barcelona, Debolsillo, 2010].
- Achebe, Chinua (1972a). *Beware, Soul Brother*. London, Heinemann.
- Achebe, Chinua (1972b). *Girls at War and Other Stories*. London, Heinemann, 1977.
- Achebe, Chinua (1987). *Anthills of the Savannah*. London, Heinemann, 1988 [*Termiteros de la Savannah*. Trad. Marta Sofía López Rodríguez, Barcelona, Debolsillo, 2010].
- Adichie, Chimamanda (2008) «The Headstrong Historian» en *The New Yorker*, 23 de junio. Disponible en <https://www.newyorker.com/magazine/2008/06/23/the-headstrong-historian> [Última consulta el 21 de abril de 2022].
- Adichie, Chimamanda (2012). *We should all be feminists*. TEDxEuston, Diciembre 2012. Disponible en [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_we\\_should\\_all\\_be\\_feminists](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists) [Última consulta el 24 de abril de

- 2022] [*Todos deberíamos ser feministas*. Trad. Javier Calvo Perales. Random House, 2015].
- Brutus, Dennis (1969). *Letters to Martha and Other Poems from a Southafrican Prison*. London, Heinemann.
- Brutus, Dennis (1978). *Stubborn Hope*. Washington DC, Three Continents.
- Clark[-Bekederemo], John P. (1981). *A Decade of Tongues. Selected Poems 1958-1968*. Washington DC, Three Continents.
- Coetzee, John M. (1980). *Waiting for the Barbarians*. London, Secker & Warburg.
- Coetzee, John M. (1999). *Disgrace*. London, Secker & Warburg.
- Emecheta, Buchi (1979). *The Joys of Motherhood*. London, Heinemann, 2008.  
[*Las delicias de la maternidad*, Trad. Maya García de Vinuesa de la Concha, 2004. Alcalá, Zanzíbar]
- Emecheta, Buchi (1994). *Kehinde*. London, Heinemann.
- Ekwensi, Cyprian (1961). *Jagua Nana*. Barcelona, Martínez Roca, 1989.
- Gordimer, Nadine (1963). *Occasion for Loving*. New York, Viking.
- Gordimer, Nadine (1981). *July's People*. Harmondsworth, Penguin.
- Gordimer, Nadine (1987). *A Sport of Nature*. Harmondsworth, Penguin.
- Gordimer, Nadine (1994). *None to Accompany Me*. New York, Farrar, Straus & Giroux.
- Gurnah, Abdulrazak (1994). *Paradise*. London, Hamish Hamilton [*Paráiso*, Trad. Sofía Noguera Mendía. Barcelona, Salmandra, 2021].
- Gurnah, Abdulrazak (2005). *Desertion*. London, Bloomsbury.
- Kibera, Leonard (1970). *Voices in the Dark*. Nairobi, EAPH.
- La Guma, Alex (1962). *A Walk in the Night*. London, Heinemann, 1967.
- La Guma, Alex (1972). *In the Fog of the Season's End*. London, Heinemann.
- Mphahlele, Es'kia (1959). *Down Second Avenue*. London, Faber.
- Ndu, Pol N. (1974). *Songs for Seers. 1960-1970: Poems*. New York, Nok.
- Ngũgĩ wa Thiong'o (1964). *Weep Not, Child*. London, Heinemann.
- Ngũgĩ wa Thiong'o (1967). *A Grain of Wheat*. London, Heinemann.
- Ngũgĩ wa Thiong'o (1977). *Petals of Blood*. London, Heinemann.
- Ngũgĩ wa Thiong'o (1982). *Devil on the Cross*. London, Heinemann.
- Ngũgĩ wa Thiong'o (1987). *Matigari*. London, Heinemann.
- Ogot, Grace A. (1968). *Land Without Thunder*. Nairobi, EAPH.
- Ogot, Grace A. (1980). *The Graduate*. Nairobi, Uzima.
- Okara, Gabriel (1964). *The Voice*. London, Heinemann, 1970.
- Okigbo, Christopher (1962). *Heavensgate*. Ibadan, Mbari.
- Okigbo, Christopher (1964). *Limits*. Ibadan, Mbari (poemas publicados originalmente en la revista *Transition*).



- Okot p'Bitek (1966-1970). *Song of Lawino and Song of Ocol*. Nairobi, EAPH, 1972.
- Okot p'Bitek (1971). *Two Songs*. Nairobi, EAPH.
- Okri, Ben (1980). *Flowers and Shadows*. Hong Kong, Longman.
- Okri, Ben (1981). *The Landscapes Within*. Harlow, Longman.
- Okri, Ben (1991). *The Famished Road*. London, Jonathan Cape [*La carretera hambrienta*. Trad. José Luis López Muñoz. Madrid, Espasa Calpe, 1994].
- Okri, Ben (1993). *Songs of Enchantment*. Penguin.
- Okri, Ben (1998). *Infinite Riches*. Penguin.
- Osundare, Niyi (1983). *Songs of the Market-place*. Ibadan, New Horn.
- Osundare, Niyi (1990). *Waiting Laughters*. Lagos y Oxford, Malthouse.
- Osundare, Niyi (2022). *Green Sighs of our Ailing Planet*. Boston, Mass, Black Widow Press.
- Paton, Alan S. (1948). *Cry, the Beloved Country*. New York, Scribner, 2003.
- Paton, Alan S. (1953). *Too Late the Phalarope*. New York, Scribner.
- Soyinka, Wole (1965). *The Interpreters*. London, Heinemann.
- Soyinka, Wole (1967). *Idanre and Other Poems*. London, Methuen.
- Soyinka, Wole (1973). *Season of Anomy*. London, Rex Collins.
- Soyinka, Wole (1973-1974). *Collected Plays*. 2 vols. Oxford, Oxford University Press.
- Soyinka, Wole (1981). *Ake, The Years of Childhood*. London, Rex Collins.
- Soyinka, Wole (1988). *Mandela's Earth and Other Poems*. London, Methuen.
- Soyinka, Wole (2021). *Chronicles from the Land of the Happiest People on Earth*. Penguin/Random House. [*Crónicas desde el país de la gente más feliz de la tierra*. Trad. Inmaculada Concepción Pérez Parra. Alfaguara].
- Tutuola, Amos (1952). *The Palm-Wine Drinkard and His Palm-Wine Tapster in the Deads' Town*. London, Faber Paperbacks, 1980.
- Tutuola, Amos (1954). *My Life in the Bush of Ghost*. London, Faber & Faber.
- Zwelonke, D. M. (1972). *Robben Island*. London, Heinemann, 1973.

## II. FUENTES SECUNDARIAS

- Amedegnato, Ozouf S. y Ibrahim OUATTARA (2019). «'Orphée Noir' de Jean Paul Sartre: une lecture programmatique de la négritude». *Revista de Estudios Africanos*, 0, 23-50.
- Appiah, Anthony (2019). *Las mentiras que nos unen*. Sabadell, Penguin Random House.



- Aragón Varo, Asunción (2005). «Narrativa subsahariana en lengua inglesa. Origen y evolución». Inmaculada Díaz Narbona y Asunción Aragón Varo (eds.), *Otras mujeres, otras literaturas*. Madrid, Zanzíbar, 63-92.
- Atwell, David (2004). «South African literature in English», en Abiola Irele y Simon Gikandi (eds.), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 504-529.
- Currey, James (2008). *Africa Writes Back: The African Writers Series and the Launch of African Literature*. Ohio University Press.
- Edwards, Paul y David Dabydeen (eds.) (1991). *Black Writers in Britain 1760-1890*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Elder, Arlene A. (1993). «English-Language Fiction from East Africa», en Owoyemola, Oyekan (ed.), *A History of Twentieth-Century African Literatures*. Lincoln, Nebraska U. P., 49-104.
- Enekwe, Onuora Ossie (1988). «Chinua Achebe's Novels». Yemi Ogunbiyi (ed.), *Perspectives on Nigerian Literature: 1700 to The Present*, vol. 2. Lagos, Guardian Books, 31-37.
- Fanon, Franz (1962). *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth, Penguin, 1967.
- Gallego Durán, Mar (2016). *A ambas orillas del Atlántico*. Oviedo, KRK.
- García Ramírez, Paula (1999). *Introducción al estudio de la literatura africana en lengua inglesa*. Jaén, Universidad de Jaén.
- García Ramírez, Paula (2003). «Aetiological values in Achebe's stories for children». *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 16, 93-109.
- Gikandi, Simon (2004). «East African literature in English», en Abiola Irele y Simon Gikandi (eds.), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 425-444.
- Irele, Abiola (1981). *The African Experience in Literature and Ideology*. London, Heinemann.
- López Rodríguez, Marta Sofía (2009) «Trayectoria de la literatura africana en inglés escrita por mujeres». En: Olga Barrios (ed.): *Africanísimo: Una aproximación multidisciplinar a las culturas negroafricanas*. Madrid, Editorial Verbum, 223-238.
- Mangado, Marina (s. f.). «Entrevista a Marina Mangado de 2709 books». <https://www.eldiario.es/cultura/libros/espana-no-lee-grandes-voces-literaturas-africanas>. [Acceso: 23-03-2022].
- Mphahlele, Es'kia (1962). *The African Image*. London, Faber & Faber, 1974.
- Mbembe, Achille (2001). *On the Postcolony*. Berkeley, University of California.
- Ngũgĩ wa Thiong'o (1972). *Homecoming. Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*. London, Heinemann.

- Ngũgĩ wa Thiong'o (1986). *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Londres, James Currey, 1994 [*Descolonizar la mente*. Trad. Marta Sofía López Rodríguez. Barcelona, Debolsillo].
- Ngũgĩ wa Thiong'o (1993). *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedom*. London, James Currey.
- Obiechina, Emmanuel (1971). *An African Popular Literature*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Okigbo International Conference. Disponible en [https://www.sentinelpoetry.org.uk/0907/okigbo\\_conference\\_programme.htm](https://www.sentinelpoetry.org.uk/0907/okigbo_conference_programme.htm) [Última consulta el 21 de abril de 2022].
- Onuzo, Chibundu (2021) «Interview: Wole Soyinka: 'This books is my gift to Nigeria'» en *The Guardian*, 25 de septiembre. Disponible en <https://www.theguardian.com/books/2021/sep/25/wole-soyinka-this-book-is-my-gift-to-Nigeria>. [Última consulta el 21 de abril de 2022].
- Roscoe, Adrian (1977). *Uhuru's Fire: African Literature East to South*. Cambridge U. P.
- Sartre, Jean-Paul (1948). «Orphée Noir». *Situations III*. Paris, Gallimard, 1949, 229-286.
- Taiwo, Oladele (1984). *Female Novelists of Modern Africa*. London, MacMillan.

# Literatura africana de expresión en español

M'BARE NGOM FAYE  
*Morgan State University*

## I. INTRODUCCIÓN

En «Plaidoirie équato-guinéenne: chronique d'une littérature émergente», el profesor y crítico literario Landry-Wilfrid Miampika se refirió a la literatura de Guinea Ecuatorial escrita en lengua castellana como «una *possible* tradición literaria nacional» (Miampika, 2000: 15). Además, Miampika describió esa producción cultural como una «literatura emergente». También la consideraba así el escritor, crítico y periodista ecuatoguineano Donato Ndong-Bidyogo en la conferencia que pronunció con motivo del Primer Coloquio de Estudios Africanos en el Mundo Ibérico (Madrid, 1991).

La literatura africana de expresión en castellano fue, hasta mediados de los años noventa del siglo XX, la gran ausente del debate crítico y teórico en torno a la(s) literatura(s) africana(s) en lenguas transcontinentales o a la(s) literatura(s) hispánica(s) en general. Ese déficit curricular era patente en el sistema educativo español, desde los manuales de historia de las literaturas hispánicas utilizados en las escuelas secundarias hasta las cátedras de literatura hispánica de las distintas universidades de la Península<sup>1</sup>. A tal efecto, el poeta ecuatoguineano Ciriaco Bokesa Napo afirma:

---

<sup>1</sup> Queremos resaltar aquí algunas excepciones: la Universidad de León, donde los estudios sobre la literatura africana en español y la africana, en general, van abriéndose camino gracias a los trabajos de la profesora Marta Sofía López Rodríguez, que es una de las organizadoras del evento acadé-

Las literaturas africanas todas se expresan en esos idiomas. Ahora bien, el carácter vinculante del idioma y la cultura está más que estudiado desde el ángulo del inglés, del francés y, en menor grado, del portugués. Pero lo español en tierras africanas y de plumas estrictamente africanas queda en la memoria de una cita apenas esbozada<sup>2</sup>. (Bokesa Napo, 1996: 54)

La prensa colonial desempeñó un papel clave en el nacimiento de la literatura de Guinea Ecuatorial escrita en lengua castellana. Los primeros textos aparecen en órganos como *La Guinea Española* y su breve sucesora *Guinea Ecuatorial*, así como en revistas o en periódicos como *Bantú*, *Ebano* y *Poto-Poto*, entre otras portadas.

## 2. LA LITERATURA DE GUINEA ECUATORIAL DE EXPRESIÓN EN ESPAÑOL

La República de Guinea Ecuatorial es la única comunidad política y nacional del África subsahariana con herencia cultural hispana y, por ende, con una literatura escrita en la lengua de Cervantes. Aunque el francés, el inglés y el portugués son las lenguas oficiales de más de un país africano, Guinea Ecuatorial es, por ahora, el único país del

---

mico «Jornadas Africanistas». La Universidad de Vigo organiza periódicamente un congreso sobre «Estudios poscoloniales» en el que se da cabida a la literatura africana en español. También la Fundación El Pájaro Azul, junto con la Universidad de Oviedo, organiza jornadas internacionales de literaturas africanas anuales en las que suele contar con la presencia de escritores ecuatoguineanos y de otras nacionalidades que escriben en español. La colección de DVD «Escritores Africanos» es un ejemplo de la participación de estos autores en las actividades que organizan ambas instituciones. Es asimismo necesario destacar la labor extraordinaria llevada a cabo en este sentido por el Centro de Estudios Africanos de la Universidad de Murcia.

<sup>2</sup> . Cf. *M'bare*, 1996: 54.

continente que tiene el castellano como lengua oficial y como vehículo de expresión cultural escrito entre las diversas etnias y naciones.

Como otras literaturas del continente que se expresan en lenguas europeas, la literatura africana escrita en castellano está marcada por el hibridismo cultural. Es una producción que nace del encuentro, a veces muy tenso, entre dos tradiciones culturales diferentes: por un lado, se encuentran las puramente africanas, negroafricana y ágrafas en algunos casos, que hunden sus raíces en la tradición bantú, que se apoya en la oralidad en sus distintas modalidades y con normas expresivas y estéticas más flexibles y pragmáticas. Por otro lado, hallamos la tradición europea, transcontinental, traída e impuesta, que se vale de la escritura y de sus normas rígidas. En este sentido, se puede afirmar que la literatura africana de expresión en castellano está determinada por cierta hibridez cultural y, cómo no, estratégica, que participa de dos expresiones culturales. Ndongo-Bidyogo la define como literatura hispanoaficana o literatura africana hispanófono porque

Guinea es un país a la vez hispánico y africano, y en esa identidad simbiótica radica su originalidad, su esencia y la garantía de su autonomía. Al fundirse los valores de la cultura adquirida, los hispánicos, con los valores de la cultura heredada, los bantúes —pues todos los pueblos que componen nuestro Estado pertenecen a la cultura bantú, lo cual no conviene que se olvide—, se operó en el espíritu del guineano una transformación importante, a nuestro juicio, pues son esas, y no otras, nuestras señas de identidad, que se ha ido estructurando en una nueva cosmogonía [...]. Hay guineanos que escriben, que pintan, que esculpen; que trabajan, en definitiva, desde su perspectiva hispanoaficana, para dotar a su país de ese dinamismo sin el cual el progreso sería imposible. (Ndongo-Bidyogo, 1985: 23)

El presidente Obiang Nguema reafirmó ese rasgo de la cultura ecuatoguineana en el discurso de apertura del Primer Congreso Internacional Hispánico-Africano celebrado en 1985: «Guinea Ecuatorial es fundamentalmente consecuencia de dos grandes polos culturales, el africano y el hispánico, de entre los que se yergue nuestro prota-

gonismo de país, y entre ambos se comprometen necesariamente a la búsqueda de nuestra identidad nacional» (*Mundo Negro*, 1984: 25).

Partiendo de esas premisas, se puede afirmar que la cultura de Guinea Ecuatorial se apoya, en parte, en la hispanidad histórica y cultural, como uno de los elementos definidores de la identidad nacional en ese país, pero se trata de una hispanidad que trasciende las connotaciones hegemónicas del pasado. A diferencia de otros países africanos donde una de las lenguas nacionales sirve de vehículo de comunicación interétnica, como la República Centroafricana con el sango, Mali con el bambara, Senegal con el wolof, Ghana con el ewe, Guinea con el malinké o el susu o Níger con el djerma-songhai, Guinea Ecuatorial no tiene lengua franca; es decir, si no tenemos en cuenta el *pinchinglis* en Bioco. Con lo cual, en muchas instancias el castellano asume en ese país no solo la función de medio de comunicación interétnico en algunos casos, sino también es el vehículo de comunicación más allá de las étnicas. A este respecto, el dramaturgo guineano Pancracio Esono Mitogo apunta: «La lengua española (hablada y escrita) no solo es a todos los niveles un medio de comunicación interétnico y administrativo, sino también una superestructura cultural que reafirma la identidad hispano-bantú e hispano-guineana» (Esono Mitogo, 1990: 41).

Pese a lo anterior, la literatura de Guinea Ecuatorial en lengua castellana es africana, por ser escrita por africanos desde África o desde la extraterritorialidad.

Es necesario señalar también que la literatura africana escrita en lenguas transcontinentales europeas está estrechamente ligada a la situación colonial. En los territorios de África bajo ocupación francesa, en Gabón y Camerún, por citar el ejemplo geográfico más cercano, los primeros textos escritos por los habitantes del lugar en la lengua del colonizador empiezan a aparecer en la segunda mitad del siglo XIX. En el África occidental francesa los primeros textos escritos por los colonizados surgen poco antes de la Primera Guerra Mundial. El advenimiento del movimiento de la *Négritude* a partir de los años treinta del siglo XX en París aseguraría la continuidad, consolidación y tran-

sición de esa incipiente producción cultural africana escrita en lenguas europeas hacia lo que iba(n) a ser la(s) literatura(s) nacional(e)s o literatura(s) poscolonial(e)s. A diferencia de París, Madrid no era una ciudad cosmopolita y multicultural. La ciudad de las luces era ya desde principios del siglo XX un importante foco de irradiación cultural y un lugar de encuentro, de interacción y de diálogo para artistas, estudiantes, intelectuales, escritores africanos y de la diáspora negra procedente de las Antillas, de América latina y de Estados Unidos. Madrid, en cambio, nunca llegó a asumir ni a desempeñar ese papel para los guineanos u otros africanos, si es que los había entonces, asentados en España. Los pocos guineanos que vivían en España, estudiantes en su mayoría, se encontraban en diferentes ciudades españolas con muy limitadas oportunidades de diálogo entre ellos<sup>3</sup>.

Madrid no era un polo cultural aglutinador. Tampoco existía una vibrante infraestructura de irradiación cultural que reuniese y mostrase todo ese talento, como lo hizo la revista *Présence Africaine* o la editorial del mismo nombre, ambas fundadas por el senegalés Alioune Diop en 1947 y 1949 respectivamente en París. En 1921 se había publicado *Batouala. Véritable roman nègre* (1921), de René Maran (Guyana francesa), la primera novela escrita por un hombre de raza negra en África. La novela fue galardonada con el prestigioso Prix Goncourt ese mismo año. En 1922, José Mas Laglera, uno de los africanistas españoles más reputados de la época, había traducido al castellano la novela mencionada de René Maran. Mas Laglera, que también escribió el prólogo de la versión española de la novela, afirma que

La novela no sólo era de negros, sino que estaba escrita por un individuo perteneciente a esta raza. El caso me pareció insólito. Yo no podía concebir que un negro del Congo tuviese aptitudes de escritor. Sabía que, educándoles en Europa, llegaban a ser buenos bailarines y

---

<sup>3</sup> Donato Ndong-Bidyogo se encontraba en Cataluña; Pedro Cristino Bueriberi, en Madrid; Juan Balboa Boneke, en Granada; Anacleto Oló Mibuy, en Albacete y Paco Zamora, en Madrid, por citar algunos ejemplos.

que algunos hasta habían llegado a tocar la trompeta y el violín con verdadero arte; pero de esto a describir paisajes y estados de almas, había mucha distancia [...]. René Maran tiene de negro más que el color de la piel. (Mas Laglera, 1922: III-IV)

En la Guinea Española, los primeros productos culturales escritos en español por guineanos no aparecen hasta mediados de los años noventa del siglo XX. La revista misional *La Guinea Española* desempeñó un papel esencial en el nacimiento de la literatura guineana escrita en lengua castellana<sup>4</sup>. El órgano misional sirvió de plataforma de difusión de los primeros proyectos culturales en castellano producidos por guineanos dentro del espacio colonial. El primer número de *La Guinea Española* sale a la luz en 1903. Además de informar sobre la obra evangélica, la vida y la economía de la colonia, *La Guinea Española* tenía secciones culturales como «Página literaria» y «De nuestra biblioteca africanista». En el número 1165, del 10 de enero de 1944, la revista anuncia un certamen literario para «Plumas coloniales»:

Con el presente número, organizamos un concurso artístico literario que pensamos proseguir en años sucesivos para estimular las muchas plumas coloniales que con prestigio y decoro pueden figurar al lado de otras firmas metropolitanas y que no dudamos han de contribuir a divulgar y exponer aspectos y temas coloniales desconocidos o parcialmente enfocados. (*La Guinea Española*, 1944)

Ningún guineano figuraba entre esas «plumas», y menos aún una pluma femenina. En el número 1236, del 10 de enero de 1947, *La Guinea Española* añade una nueva sección a su oferta cultural, «Historias y Cuentos», abierta a los nativos:

Esta nueva sección que hoy comenzamos es un exponente del pensamiento de nuestros indígenas recogido tradicionalmente en cuentos,

---

<sup>4</sup> *La Guinea Española* era el órgano de los misioneros del Inmaculado Corazón de María y se editaba en el Seminario de Banapá, en la isla de Fernando Poo.



historias, narraciones, refranes y cantos, contribuyendo de esta suerte a *perpetuarlos y a divulgarlos*. Además de nuestra labor personal y la colaboración de los misioneros, confiamos en los alumnos del Seminario, maestros, colegas de la misión, de la Escuela Superior Indígena y catequistas de nuestras reducciones que nos enviarán el mayor número posible de «historias» sobre cualquier tema. (*La Guinea Española*, 1947: 13)

La invitación se dirigía a un grupo selecto: los alumnos de las misiones y de los seminarios, los misioneros y los maestros, que vivían en un espacio controlado y alienado. Durante ese periodo, la revista recibió y publicó 23 relatos entre los números 1236 y 1259. Esos productos culturales eran recolecciones, recopilaciones, transcripciones y traducciones al castellano del caudal literario del grupo étnico al que pertenecían los «autores» que los habían recogido. Así lo reflejaba la revista al identificar la filiación étnica del autor a su nombre<sup>5</sup>. Por lo tanto, no siempre es fácil calificar de autores a esa primera hornada, al menos, en esa etapa temprana. Son más bien intermediarios culturales. El principal rasgo estilístico de ese texto que se iba conformando era marcadamente etnográfico, con la descripción sostenida de los ritos, costumbres, tradiciones, mitos y leyendas de los grupos étnicos de sus autores. *Cuando los combes luchaban* (novela de costumbres de la Guinea Española), de Leoncio Evita Enoy, la primera novela escrita por un guineano, aparece en este contexto en 1953. El propio autor la describe, como indica el subtítulo de la novela, «una novela etnológica de las costumbres de la tribu combe»<sup>6</sup>. En este sentido, la novela de Evita se enmarca dentro de la tradición literaria que ha caracterizado los primeros textos africanos escritos en lenguas transcontinentales europeas y deconstruye las representaciones distorsionadas de los africanos y de África recogidas y difundidas por el discurso colonial

---

<sup>5</sup> El nombre del autor iba seguido de su procedencia étnica, cuento bujeba, historieta pamue, leyenda bubí o cuento ndowe, por citar algunos ejemplos.

<sup>6</sup> Cf. Mbare Ngom Faye, 1996: 33.

español y europeo en general. Evita emplea el castellano para articular un discurso alternativo, como observa el lingüista senegalés Alioune Tine (1985), por medio de la *reterritorialización* de la lengua castellana en el caso que nos ocupa: «A falta de escribir en [ndowe], se inscribe el [ndowe] como actante de la comunicación en el texto y asimismo, fragmentos de su discurso *desterritorializado* por el [español] como lengua de comunicación literaria, el autor se *reterritorializa* por medio de la interferencia lingüística» (Tine, 1985: 50)<sup>7</sup>.

En efecto, Evita, siempre siguiendo a Tine, «codifica conscientemente la interferencia lingüística», y con ello rompe el ciclo de lo que Louis-Jean Calvet (1988: 31-32) llama *glottophagie* o canibalismo de la lengua y, por ende, de la voz del llamado «sujeto colonial». Evita crea un espacio de enunciación propio para articular un discurso orgánico y, hasta cierto punto, autónomo dentro del espacio colonial. Es en este sentido, Ndong-Bidyogo señala:

[...] me he reafirmado en la idea de que los guineanos, en tanto que hispanoafricanos, podemos aportar algo sustancial a la literatura en lengua española, en los campos de la temática y de la estilística. Es decir, que tenemos una serie de historias que contar y debemos contarlas de la manera que nace de nuestra identidad negroafricana [...]. No copiamos a nadie, pero Latinoamérica puede habernos abierto el camino de la expresividad en la lengua española común, para que podamos escribir sin complejos, libres del corsé de la gramática tradicional. (Ndong-Bidyogo: 41)

Esa escritura diferente y alternativa, esa forma de decir el mundo de otra manera llevó a Carlos González Echegaray, el prologuista de *Cuando los combes luchaban* (1953), a afirmar:

En cuanto al estilo, he corregido algunas construcciones excesivamente extrañas a nuestra sintaxis y algunos errores de propiedad en la aplicación de los vocablos castellanos, pero he dejado a la obra en su estilo propio, que a las veces puede parecer en la forma duro, y en

---

<sup>7</sup> Traducción propia.

el fondo, ingenuo, pero que es una muestra estilizada del castellano medio, hablado por nuestros negros. (González Echegaray, 1996: 11)<sup>8</sup>

La novela de Evita cuestiona la visión maniquea de la realidad colonial y de la misma ideología colonial. Por ello, el propio autor afirma: «Personalmente, sentí gran satisfacción por abrir aquella pequeña brecha en el «dique» del monopolio de la discriminación intelectual» (Evita, 1996: 32).

En 1962 otro guineano, Daniel Jones Mathama, publica *Una lanza por el boabí*. Es la segunda novela escrita por un guineano en la época colonial, pese a que una de las páginas interiores rece erróneamente «primera novela de la Guinea Española». Relato personal, la novela de Jones Mathama, igual que las novelas de Bakary Diallo, Mapaté Diagne y Duguay Cledor, defiende la ideología colonial. La novela de Mathama es un largo y duro alegato crítico contra los bubis y sus costumbres. En ningún momento el narrador da la impresión de considerarse africano. Su visión es externa, distante y tensa cuando se refiere al universo nativo. Sin embargo, la simpatía y la admiración desbordan cuando describe el universo colonial, llegando el narrador a referirse a España como la «madre patria». El texto de este autor forma parte de un proyecto asimilacionista y apologista que, según el crítico Guy Ossito Midiohouan, «[...] les permitía presentar la colonización como el único medio para que África accediese a la modernidad, sinónimo de civilización» (Midiohouan, 2002: 29)<sup>9</sup>.

Hacia mediados de los años sesenta del siglo XX aparece una nueva generación de escritores nativos en el escenario literario en la Guinea Española. Esos creadores se valen de un vehículo discursivo hasta entonces ausente del escenario cultural en la Guinea Española:

---

<sup>8</sup> González Echegaray afirma: «No deja de ser curioso el hecho de que la novela está pensada y sentida en blanco, y solo cuando la acción se desarrolla entre indígenas, solamente, en parte, y como un espectador, el escritor se siente de su raza» (González Echegaray, 1953: 12).

<sup>9</sup> Traducción propia.

la poesía. Los temas principales de esa expresión lírica emergente se centran en Guinea y en África. Se trata de un discurso que aparece durante un periodo de gran efervescencia nacionalista y las primeras independencias, parafraseando al periodista francés Gilbert Wasserman. Los títulos de esos textos reflejan claramente la orientación ideológica de sus autores: *El león de Africa* (1964), de Juan Chema Mijero; *Lamento sobre Annobón, belleza y soledad* (1967), de Francisco Zamora Lobo, e *Isla verde* (1968), de Ciriaco Bokesa Napo. Como en el resto de África, la prensa colonial desempeñó de nuevo un papel central en la difusión de ese discurso emergente y que lucha por un espacio de legitimación. Órganos culturales y políticos como *Ebano*, *Poto-Poto*, *Bantú*, *La Guinea Española* y *Guinea Ecuatorial* sirvieron de plataforma de lanzamiento.

Tampoco hubo una literatura anticolonialista, como fue el caso en las áreas anglófona, francófona o de habla portuguesa, donde la literatura y el movimiento nacionalista estaban estrechamente relacionados, una al servicio del otro, ya que en muchos casos los creadores culturales eran o colaboraban con los líderes nacionalistas Leopold Sedar Senghor (Senegal), Amílcar Cabral (Guinea Bissau), Nkwame Nkumah (Ghana), Paul Hazoumé (Benin) y Agostinho Neto (Angola), entre otros. En la Guinea Española esa circunstancia no se produce. Ndongo-Bidyogo corrobora esta circunstancia en una serie de textos críticos y de entrevistas.

Guinea Ecuatorial accede a la soberanía política e internacional el 12 de octubre de 1968, casi diez años más tarde que la mayoría de los países africanos. Cinco meses después de su investidura a la jefatura del estado, Francisco Macías Nguema suspendió todas las garantías constitucionales a raíz de lo que denunció como un fallido intento de desestabilización del orden constitucional. Macías Nguema impuso un discurso monolítico, étnico y excluyente, denominado «afro-fascismo» y en su vertiente guineana, *nguemismo* por el crítico Max Liniger Goumaz. Durante casi once años, el régimen de Macías persiguió sistemáticamente a los intelectuales, entre ellos, a los maestros y trabajadores de la cultura, y a sus opositores, creando

un espacio determinado que el escritor keniano Ngugi Wa Thiong'o (1984: 38) describe como «la cultura del silencio y del temor». Guinea Ecuatorial se convirtió en un *gulag* africano<sup>10</sup>, realidad que describe el narrador en la novela *El párroco de Niefang* (1996), de Joaquín Mbomo Bacheng:

Salir con una barca a alta mar era considerado por el régimen de Macías como un acto de subversión que atentaba contra la seguridad del Estado. Por eso se mandó destruir todas las embarcaciones desde Mbonda hasta Río Campo y desde Cuche hasta Corisco. Nada podía navegar. Se prohibía a toda la población del Litoral el acceso a su propio espacio marítimo. (Mbomo Bacheng, 1996: 37)

El objetivo del *nguemismo* era controlar y despolitizar los espacios públicos de transacción, como primer paso hacia la conversión de otros actores sociales en seres sin voz e invisibles. Estamos ante «amos del silencio», en palabras de Ndongo-Bidyogo, o ante una «época del mutis», según el poeta guineano Ciriaco Bokesa Napo, que añade: «Durante la etapa macista, ¡Qué escozor en el paladar!, el silencio era la elocuencia de los bravos, dentro del territorio nacional. Entonces solo valía quien sabía callar, haciendo de su experiencia en silencio un catalizador de temas para el futuro literario» (Napo: 1989: 96).

Dentro del territorio nacional, el discurso *nguemista* se adueñó de la realidad e instauró un monólogo político y cultural, mientras surgía en el exilio un discurso de resistencia cultural guineano que pretendía romper la muralla de silencio que envolvía a Guinea Ecuatorial<sup>11</sup>. El discurso del exilio gira en torno a dos grandes ejes: por un lado, expresa una experiencia marcada por la soledad, la alienación, el dolor y el trauma. Asimismo, se manifiesta como un angustioso desarraigo geográfico, económico y cultural. Es también una experiencia carac-

---

<sup>10</sup> Cf. Djibril; Koume, 1978: 30-32.

<sup>11</sup> En enero de 1971 el gobierno español declaró «Materia Reservada» toda información relativa a Guinea Ecuatorial. La ley estuvo vigente hasta octubre de 1976.

terizada, en muchos casos, por la falta de comunicación interpersonal y la crisis de identidad, como lo expresa Juan Balboa Boneke en su ensayo *¿Dónde estás Guinea?*:

¿Quién soy yo? Se me ha arrancado de lo que era mi realidad, mi existencia, mi cultura [...]. Ni soy de aquí, ni soy de allá. Y cuando me descubro a mí mismo resulta que para mis hermanos (mi pueblo), soy un extraño. Sigo sintiéndome extraño en esta sociedad porque no acabo de sentirme comprendido, porque no acabo de comprender. (Balboa Boneke, 1978: 11)

El segundo eje gira en torno a la agresión al cuerpo guineano, su mutilación y su destrucción sistemática. Es una constante o motivo literario que aparece en poemas, como «Epitafio» (1984), de Ndongo-Bidyogo; «Vencedores y vencidos» (1982), de Juan Balboa Boneke; «Libertas» (1984), de Constantino Ocha'a Nve y «A un joven fusilado en Santa Isabel» (1984), de Anacleto Oló Mibuy, entre otros.

Durante ese periodo, Raquel del Pozo Epita (Raquel Ilonbé) publica *Ceiba* (1978), el único poemario de esa época. Esta autora es la primera pluma femenina de la literatura africana escrita en español.

La prosa, de ficción y ensayística, es el otro medio de expresión y de denuncia que utilizó el discurso alternativo del exilio. En 1977 Ndongo-Bidyogo publica *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial*; en 1978 sale a la luz *¿Dónde estás Guinea?*, de Balboa Boneke; en 1985 Eugenio Nkogo Ondo publica *El problema humano*, una colección de 23 ensayos escritos entre 1973 y 1977, en los que recoge la experiencia traumática y dramática del exilio y de la diáspora. Todos estos textos reflexionan sobre una experiencia común: el desplazamiento, la dislocación, el desarraigo y la búsqueda constante de un lugar propio.

La obra colectiva *Nueva narrativa guineana* es el único texto narrativo de ficción de ese periodo y fue publicado junto con un pequeño poemario titulado *Poetas guineanos en el exilio* (obra colectiva, s. f.). Ambos libros vieron la luz, según Ndongo-Bidyogo, «con el fin de recaudar fondos para uno de los movimientos políticos antimacista»

(s. f.). Esos libros son un testimonio del discurso de resistencia al gobierno de Macías.

El 3 de agosto de 1979 el llamado «Golpe de libertad» puso fin al régimen tiránico de Francisco Macías.

En los años ochenta del siglo XX, se inició un proceso de redefinición y de reconstrucción de un proyecto nacional viable, plural e incluyente en Guinea Ecuatorial.

### 3. PRODUCCIÓN CULTURAL Y GLOBALIZACIÓN

En España ese proceso coincide con la transición hacia el establecimiento de la democracia, con lo cual la diáspora guineana exiliada en la península empezó a gozar de mayor libertad de movimiento y de expresión. Si bien hubo menos restricciones de parte de las autoridades españolas, la diáspora guineana no recibió ningún tipo de apoyo.

Los primeros textos del *posnguemismo* empiezan a aparecer a principios de los años ochenta. En 1981 Raquel Ilonbé publica *Leyendas guineanas*, una colección de relatos tradicionales recogidos por la autora en sus viajes a Guinea Ecuatorial. Luego siguieron dos poemarios: *O'Boriba (El exiliado)* (1982) y *Susurros y pensamientos comentados: Desde mi vidriera* (1983), ambos de Balboa Boneke, en los que el autor relata la larga experiencia del exilio.

En 1984 se publica *Antología de la literatura guineana*, de Ndongo-Bidyogo, una obra que marca un hito insoslayable para cualquier estudioso de la literatura hispanoaficana, ya que representa el primer esfuerzo sostenido y sistemático de recogida de la producción cultural guineana desde la época colonial hasta la independencia. El crítico congoleño Miampika afirma que la publicación de esta antología marca el nacimiento de lo que define como «literatura posible», por poner la primera piedra de lo que se podría llamar una «literatura emergente», en palabras de Ndongo-Bidyogo<sup>12</sup>. En 1985 María

---

<sup>12</sup> Cf. Ndongo-Bidyogo, 1985: 23-26.

Nsue Angüe publica *Ekomo*, la primera novela escrita por una mujer guineana, aunque no la primera novela de Guinea Ecuatorial, como afirma Vicente Granados (1985: 9-13). *Ekomo* es una novela que ha despertado un gran interés entre los críticos, y tanto es así que es una de las primeras obras, si no la primera, de la literatura hispanoafri- cana en ser traducida a otro idioma<sup>13</sup>. En 1987 se publica un texto fundamental de las letras ecuatoguineanas: *Las tinieblas de tu memoria negra*, de Ndongo-Bidyogo. Según el propio autor, esta obra es la primera entrega de una trilogía cuya segunda parte, *Los poderes de la tempestad*, aparecería en 1997 y la segunda edición, en 2007. Toda la producción literaria de Ndongo-Bidyogo está marcada y dominada por un solo tema, como el propio autor afirma: «la búsqueda de las señas de identidad del guineano. Creo que necesitamos saber quiénes somos y por qué somos como somos»<sup>14</sup>.

El año 1999 fue uno de los más prolíficos, ya que son publicados los poemarios *Löbëla*, de Justo Bolekia Boleká, primera incursión de este profesor e investigador en el terreno de la literatura, y *Memorias de laberinto*, de Francisco Zamora Segorbe, también su primer poemario, aunque el autor escribía desde los años sesenta, explorando géneros tan dispares como la narración breve, la poesía, la música y el ensayo. Ese mismo año se publica *La Carga*, novela corta de Juan Tomás Ávila Laurel, y en 2000, *Cenizas de Kalabó y Termes*, la primera novela de José Siale Djangany, un texto con fuertes matices autobiográficos. En 2003 se publica su segunda entrega, *La revuelta de los disfraces*, una colección de tres narraciones cortas, y en 2007, *Autorretrato de un infiel*. En 2002 Ávila Laurel concluye su breve novela *Nadie tiene buena fama en este país*, y en 2008, *Avión de ricos, ladrón de cerdos*. Ávila Laurel es, sin lugar a duda, el escritor más prolífico de Guinea Ecuatorial, pues su producción literaria supera la docena de títulos.

---

<sup>13</sup> El título de la versión francesa de *Ekomo* es *Ekomo, au coeur de la forêt guinéenne* (1995).

<sup>14</sup> Cf. Pereyra, 1997: 41.



En Guinea Ecuatorial, en cambio, la fundación del Centro Cultural Hispano-Guineano de Malabo a principios de los años ochenta asegura que su objetivo es proceder «a la activación de la vida cultural, artística, folklórica, educativa de nuestro país», es decir, a promover activamente y difundir la cultura guineana e hispánica en el país y en el extranjero. Además de organizar un amplio abanico de actividades culturales, el Centro disponía de una editorial y publicaba dos órganos, *África 2000* y *El Patio*. La revista *África 2000* ha jugado un papel primordial en la promoción y difusión de la literatura guineana escrita en español. Por un lado, dio a conocer en Guinea Ecuatorial la obra de los escritores del exilio y la de aquellos cuya trayectoria literaria se inició fuera del país. Por otra parte, sirvió de trampolín a los escritores noveles que estaban dando sus primeros pasos narrativos o líricos al abrirles sus páginas. Para dar cabida a los diversos intereses intelectuales que iban surgiendo en el escenario cultural se crearon diferentes series editoriales llamadas «colección». Se publicaron más de treinta textos correspondientes a las colecciones poesía, relatos, narrativa, ensayos, literatura popular, entre otros.

El único libro que no incluimos dentro de esta periodización es *El reencuentro. El retorno del exiliado* (1985), de Balboa Boneke, la primera incursión de este poeta en la novela.

El teatro es un género que ha recibido muy poco apoyo y escasa atención crítica. Si bien ha habido expresiones teatrales vigorosas en Guinea Ecuatorial a partir de los años setenta con las representaciones pioneras de grupos o asociaciones culturales como el Grupo Afro-Bantu, y más tarde, el Grupo Arena Blanca, el Grupo Don Pastor, el Grupo Esaa y el Grupo Luna loca, el teatro no ha tenido el mismo auge que la novela o la poesía. Quizás sea esta una de las razones que ha mantenido a muchos escritores alejados de este género. José Siale Djangany, por ejemplo, ha escrito varias obras teatrales inéditas en francés, español y en lenguas nacionales, pero no han llegado a ser

publicadas<sup>15</sup>. Por otro lado, la publicación de obras teatrales como *Antígona* (1991), de Trinidad Morgades Besari; *Los hombres domésticos*, (1993), de Ávila Laurel, y *La sombra de un sueño* (1999), de Bienvenido Ivina Esua parece indicar un renovado interés por este género literario.

La literatura escrita por mujeres es, sin duda, la gran ausente, al menos por ahora, del auge de la literatura hispano-negroafricana. Si bien hay autoras como María Nsue que han explorado distintos géneros, como la novela, el relato breve y la poesía, o María Caridad Riloha, con el cuento, o Trinidad Morgades Besari, que se ha adentrado en el teatro con su obra *Antígona*, aún queda bastante camino por recorrer. En efecto, la emergencia de nuevas voces femeninas, como Guillermina Mekuy, cuya novela *El llanto de la perra* (2005), publicada por Plaza y Janés, agotó su primera edición; *Cuentos Africanos* (2005), de Remei Sipi Mayo y *Cuentos orales africanos, ¿Verdad que esto ocurrió?* (2004), de Céline Magnéché Ndé, augura un futuro muy prometedor.

En los años noventa del siglo XX surgen nuevas voces en Guinea Ecuatorial, es la generación relevo, que escribe desde diferentes espacios geográficos. Su escritura explora una problemática diferente a la de la primera generación de escritores guineanos a partir de diversas plataformas discursivas, como lo ilustran los textos de Justo Bolekia, Gerardo Behori Sipi, Carlos Nsue Otong, Jerónimo Rope o el mismo Ávila Laurel. No olvidamos a un creador de la misma generación, pero que no incluimos en ninguno de los grupos mencionados, se trata del poeta y narrador Juan M. Davies, que reside en EE. UU. desde hace muchos años.

Es preciso mencionar otra producción literaria de este país africano: la novela *Más allá del deber* (2005), de José Eneme Oyono, cuya acción transcurre en la época colonial. *El Hospital de la muerte* (2008), segunda entrega novelística de este médico, fue publicada en 2008; *Nostalgia de un emigrante* (2004), de Inocencio Engon, que explora

---

<sup>15</sup> Este es el caso de *Pretérito Imperfecto*, obra teatral de Ávila Laurel que no ha llegado a ser publicada.

la realidad de la emigración en esta novela y en su primer poemario, *El verbo a caballo* (2005); los relatos infantiles *La guerra de Hormelef* (2005) y la colección de narraciones *Abiono* (2004) y *Siete días en Bioco* (2007). Más recientemente, *Héroes* (2008), de Juan M. Davies.

A esos escritores, originarios de Guinea Ecuatorial en su mayoría, se han sumado tres «nuevos» grupos de creadores que han contribuido a enriquecer y ampliar el campo de la literatura africana de expresión en castellano. Esa nueva realidad social y cultural obliga a replantear varios parámetros teóricos y críticos que han guiado los estudios de los que nos hemos servido hasta ahora. Algunas de estas plumas están mediatizadas por la globalización, como es el caso de los africanos que residen en España por diferentes motivos. Esos autores escriben en español, pero no son de Guinea Ecuatorial. Proceden de distintas realidades culturales, socioeconómicas e históricas. Sus experiencias coinciden en el uso de una lengua común y ajena: el castellano. Dentro de este contexto, podemos mencionar al camerunés Robert Marie Johlio, autor de la novela corta *El esqueleto de un gigante* (1999), que nos introduce en el mundo tradicional de su tierra natal. Johlio no vive en España, sino en Camerún, donde ejerce las funciones de inspector de enseñanza de lengua española. Inongo-vi-Makomè, en cambio, es un novelista, dramaturgo, ensayista y narrador camerunés que vive en Barcelona desde hace décadas. Su obra se puede dividir en tres áreas expresivas: la novela, los relatos para niños y el ensayo. De su extensa bibliografía destacaremos sus obras de ficción: la novela *Rebeldía* (1997); los relatos infantiles *Akono y Belinga, el muchacho negro que se transformó en blanco* (1993), *Bemama, cocos monstruos* (1993), *La boda del elefante* (1993), *Los cuatro amigos* (1993), *Singui y Etoli* (1994) y *Danga y el tambor* (2002). Inongo-vi-Makomè es el único escritor africano que tiene una obra traducida al euskera, *La tentación de los espíritus* (2008). En este grupo incluimos también a la camerunesa Céline Magnéché Ndé, autora de *Cuentos* (2005); al senegalés Sidi Seck, con los poemarios *Voces de kora* (1999) y *Las sombras en pos del Tamarindo* (2000) y su primera novela *Amina* (2007). A esta generación pertenecen los autores de *La transición en Marruecos* (2000), de

Abdel Hamid Beyuki; *Dormir al raso* (1993), de Mohamed El Gheryb; *El diablo de Yudis* (1994), de Ahmed Daoudi, y *Africa en versos mojados* (2000), de Abderrahman El Fathi. Estos autores presentan al lector la experiencia de la inmigración africana en España.

Teniendo en cuenta otras realidades, es mención obligada *Bubisher. Poesía Saharaui Contemporánea* (2003), compilada por María Jesús Alvarado, y *Equinoccio. Antología de la literatura hispanocamerunesa* (2007), de Guillermo Pie Jahn. Por último, es preciso destacar a la beninesa Agnès Agboton, autora de *Más allá del mar de arena* (2005), *Na Mitón. La mujer en los cuentos y leyendas africanas* (2004) y de otros relatos y poemarios, sin olvidar un género poco explorado en la literatura africana: la «gastro-narrativa.»

La práctica cultural de estos autores está mediada por lo que el crítico Réda Bensmaïa llama el *nomadismo*, un fenómeno caracterizado por la fluctuación lingüística y estilística entre distintas expresiones literarias coetáneas que, en algunos casos, interactúan. Ese nomadismo favorece la interacción entre distintas plataformas literarias como el cuento, el canto, el mito, la poesía y los refranes. En el caso de los escritores magrebíes que se expresan en español, como Ahmed Daoudi o Andel Ahmed El Beyuki, este movimiento interactivo y fluctuante contempla cuatro espacios lingüísticos y literarios: la creación en árabe culto que recoge la experiencia de la nación árabe-islámica; la del árabe vernacular y oral, como el bereber, marcada por el pragmatismo, la flexibilidad y la movilidad, y que contempla las grandes gestas y los mitos de la historia del pueblo y el imaginario árabe<sup>16</sup>, y por último, la literatura que se expresa en las lenguas de préstamo, como el castellano y el francés. Por tanto, se debería considerar a estos autores como escritores que realizan un vaivén cultural, escritural y estético polivalente entre expresiones literarias diferentes y contemporáneas (Bensmaïa, 2002: 5). Así pues, nos referimos a ellos como «voces en tránsito» o «plumas migrantes».

---

<sup>16</sup> Cf. Bensmaïa, Réda, 2002: 5.

El segundo grupo es el de los escritores del norte de Marruecos que se expresan en castellano, como es el caso de Mohamed Lahchiri con *Cuentos ceuties*; Mo Toufali, con *Gambri* (1993) y *Camilo* (1993); Mohamed Chakor, *Diván sufi*, entre otros. Esos autores escriben desde la perspectiva de la interacción o fricción cultural de la hispanidad y del mundo árabe.

Por último, en un lugar destacado se encuentran los escritores saharauis que escriben desde la desterritorialización del exilio. Integran la llamada «Generación de la Amistad», cuya producción cultural es parte de lo que el poeta Bahía Mahmud llama «Intifada política», es decir, «Reivindicar con la palabra nuestra causa y nuestra presencia en España como pueblo exiliado»<sup>17</sup> y que escriben, en su mayoría, poesía como plataforma de expresión. Sobresalen autores como Mohamed Sidati, «Sahara mío, te quiero»; Limam Boicha, «Aminatu» y «Este diluvio nuestro»; Zahara El Hasnauí Ahmed, autora de «Voces» y «A Aiun gritando lo que se siente», Bahía Mahmud y Ali Salem Iselmu, «Reflexion».

De lo expuesto se deduce que la literatura africana de expresión castellana se ha deslocalizado. Guinea Ecuatorial ya no es el centro exclusivo de esa producción cultural. Si bien la mayoría de los textos de esa expresión cultural procede de autores de ese país, la producción se hace desde la «transterritorialidad» y la «transcontinentalidad». Destacan diferentes ejes de producción: Guinea Ecuatorial, Marruecos, Argelia (campamento de Tinduf), Europa (España, Suiza, Francia) y Estados Unidos de Norteamérica.

Esta nueva realidad cultural ha llevado al replanteamiento y a la ampliación del marco conceptual por el que nos hemos guiado durante todo ese tiempo. Por tanto, junto a la propuesta de «literatura hispanoaficana» (Ndongo-Bidyogo), queremos sugerir la de «literatura africana hispana» o simplemente la de «literatura africana de expresión en castellano», para describir la producción cultural de los

---

<sup>17</sup> Junquera, Natalia. «Escribo poemas sobre mi tierra desde el Starbucks», *El País*, 24 de julio de 2006 (s. p.).

autores y las autoras africanos que usan el castellano como vehículo de expresión artística.

En conclusión, es preciso resaltar que la literatura africana hispana es un eslabón muy importante de la literatura africana en general, por su carácter de puente histórico y cultural entre África (negroafricana y árabo-bereber), Europa y la diáspora afro-(hispano)americana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. *Nueva narrativa guineana*. Madrid, U. R. G. E.
- Balboa Boneke, Juan (1982). *O'Boriba (El exiliado)*. Mataró, Agrupación Hispana de Escritores.
- Balboa Boneke, Juan (1978). *¿Dónde estás Guinea?* Palma de Mallorca, Imprenta Politécnica.
- Balboa Boneke, Juan (1983). *Susurros y Pensamientos comentados: Desde mi vidriera*. Palma de Mallorca, Imprenta Política.
- Balboa Boneke, Juan (1987). *Sueños en mi selva. Antología Poética*. Malabo, Ediciones del Centro Cultural Hispano-Guineano (CCHG).
- Bensmaïa, Réda (2002). «Territoires de la francophonie», *Le Français à l'université*, n.º 1, 4e semestre 2002, 5.
- Bokesa Napo, Ciriaco (1987). *Voces de espumas*. Malabo, Edics. CCHG.
- Bokesa Napo, Ciriaco (1989). «Ekomo, toda una novela», *África 2000*, n.º 10-11: 96.
- Calvet, Louis-Jean (1988). *Linguistique et colonialisme: petit traité de glottophagie*. Paris, Payot.
- Chevrier, Jacques (1984). «Grands Écrivains d'Afrique Noire et du Maghreb», *Jeune Afrique PLUS*, n.º 17, Mai 1984.
- Correspondencia particular con Donato Ndongo-Bidyogo. Malabo el 6 de junio de 1991.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1975). *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris, Editions Minuit.
- Djibril, Moudjib; Koume, Ch. (1978). «Guinea Ecuatorial: El gulag africano», *Mundo Negro*, año XIX, n.º 204, octubre, 30-32.
- Esono Mitogo, Pancracio (1990). *El hombre y la costumbre*. Madrid, UNED

- Evita, Leoncio (1953). *Cuando los combes luchaban (Novela de costumbres de la antigua Guinea española)* (Prólogo de Carlos González Echegaray). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Evita, Leoncio (1944) [1996]. *Cuando los combes luchaban (Novela de costumbres de la Antigua Guinea española)*. Malabo-Madrid, Ediciones del Centro Cultural Hispano-Guineano.
- Guinea Española, La*. N.º 1165 (10 de enero de 1944).
- Guinea Española, La*. N.º 1236 (10 de enero de 1947).
- Hountondji, Paulin (1983). *African Philosophy: Myth and Reality*. Bloomington, Indiana University Press.
- Junquera, Natalia (24-07-2006). «Escribo poemas sobre mi tierra desde el Starbucks», *El País*, [s. p.].
- Lambert, Fernando (1988). «Anthropophagie culturelle et décolonisation du texte littéraire africain». *CJAS/RCEA* XXII: 2, 291-301.
- Liniger-Goumaz, Max (1983). *De la Guinée Equatoriale. Eléments pour le dossier de l'Afro-fascisme*. Genève, Les Editions du Temps.
- Maran, Renato (1922). *Batuala. Verdadera novela de negros* (Prólogo, traducción y notas de José Mas Laglera). Madrid, V. H. Sanz Calleja Editores e Impresores.
- Mas Laglera, José (1922). «Prólogo», *Batuala. Verdadera novela de negros*. Madrid, V. H. Sanz Calleja Editores e Impresores.
- Mbomio Bacheng, Joaquín (1996). *El párroco de Niefang*. Malabo, Edics. del CCHG.
- Miampika, Landry-Wilfrid (2000). «Plaidoirie équato-guinéenne: chronique d'une littérature émergente», *Notre Librairie*, n.º sept. 99 mars 00.
- Mossan Nabupko, Komla (1900). *La critique littéraire «africaine»: Réalités et perspectives d'une idéologie de la différence*. *CJAS/RCEA* 24: 3, 399-417.
- Ndongo-Bidyogo, Donato (1978). «A 10 años de un régimen impopular», *Mundo Negro*, n.º 204, Oct, 33-37.
- Ndongo-Bidyogo, Donato (1984). *Antología de la literatura guineana*. Madrid, Editorial Nacional.
- Ndongo-Bidyogo, Donato (1985). «La literatura guineana: una realidad emergente», *Mundo Negro*, n.º 274, 23-26.
- Ndongo-Bidyogo, Donato. Correspondencia epistolar con M'bare N'gom desde Malabo, Guinea Ecuatorial con fecha del 22 de octubre de 1992.
- Ndongo-Bidyogo, Donato (1997). *Los poderes de la tempestad*. Madrid, Morandi.
- Ndongo-Bidyogo, Donato (1991). «La literatura guineana». Madrid, Primer Congreso de Africanistas Españoles, ms. inéd.

- Ndongo-Bidyogo, Donato (1998). «Literatura hispanoaficana», *Mundo Negro*, n.º enero, 9.
- Ngom Faye, M'bare (1996). *Diálogos con Guinea. Panorama de la literatura guineoecuatorialiana de expresión castellana a través de sus protagonistas*. Madrid, Labrys 54.
- Oló Mibuy, Anacleto (1987), «Gritos de libertad y de esperanza II», *África 2000*, n.º 5, 34.
- Pereyra, Verónica (1997). «Donato Ndongo: el grito del África profunda», *Pueblos del Tercer Mundo*, n.º. 279, nov.
- Wa Thiongo, Ngugi (1984). «The Culture of Silence and Fear», *South*, May 1984, 37-38.



## Las mujeres que viven en mí: personajes de ficción que portan la palabra

SONIA FERNÁNDEZ QUINCOES

*Fundadora de LITERAFRICAS*

¿Y todavía protestan porque una mujer escritora quiera crear personajes femeninos cuyas vidas son válidas, por muy trágicas que resulten, en sus propios términos? Las mujeres no deben ser protagonistas. (Aidoo, 2018: 215)

**I**niciar algo supone tener que elegir y posicionarse siempre. Por eso, en el viaje que en estos momentos comienzo he seleccionado a mis acompañantes con cuidado. He querido, en la presente ocasión, que sean las mujeres en su papel de protagonistas de diversas novelas, fruto de la imaginación y las experiencias de las escritoras del continente africano, por varias razones. En primer lugar, porque son ellas las que me han mostrado el lado oculto de la vida.

Lo anterior se ha debido a que, en un principio, en las páginas de demasiados libros han figurado como actrices secundarias, salvo honrosas y notables excepciones, apenas perfiladas, meros acompañamientos para completar historias que las dejaban fuera, sembrando los imaginarios con clichés que reproducían cosificaciones una y otra vez: objeto sexual y maternal, esposa infeliz, mujer sumisa o apenas enunciándolas, como si con eso ya bastara.

Ellas, que hablan otro lenguaje poderoso, el de las pasiones y los sentimientos. Pero no solo, advierto. Ellas, que han sido, en gran parte, la memoria de sus pueblos, las encargadas de transmitir a sus sucesores las historias de los antepasados. Pero mucho más, subrayo. Ellas,

visionarias, cercanas y también extrañas, en las que de igual manera hay que buscar por qué nos generan inquietud sus comportamientos.

Desmenuzado el Mundo con las herramientas y el enfoque masculino, sus narrativas fueron desdibujadas, quedando en segundo plano y, de manera inevitable, desperdiciadas.

Las figuras literarias femeninas en las literaturas africanas no emergieron, ocupando el lugar que les pertenece, hasta que las mujeres plasmaron por escrito su propia visión de lo que les acontecía e interpelaba. Movimiento que ha ido en aumento y que, hoy en día, nos permite acceder a un gran número de títulos que abordan todos los géneros literarios y múltiples temas y cuestiones, sin que las obras denominadas «clásicas» hayan perdido su vigencia.

En segundo lugar, porque no me gusta contemplar un único aspecto nunca y porque intento vivir con complejidad.

Durante demasiado tiempo he padecido el síndrome del «punto de vista único», acabando por diagnosticar lo que cualquiera puede concluir. No termino de comprender la visión de aquellos que son capaces de esquematizar y reducir. Siempre me encuentro, ante las afirmaciones globalizadoras y totalizadoras, desnuda y pequeña.

Prefiero nadar en aguas abiertas.

Cuando una empieza a bucear, sin escafandra, atenta a lo que cuentan las mujeres, sumergiéndose en ese mundo en el que parece que se toca algo y que algo te toca a ti, una se da cuenta de lo estrecha y limitada, reducida y simple, que es la visión que tenemos del continente africano.

Desandar con la cabeza alta, siendo consciente de la mirada diminuta con la que se ha imaginado la vida de millones de personas, es lo que han conseguido ellas que haga. ¿Por qué reducir en lugar de potenciar la necesidad de poder ser y sentir de múltiples maneras?

Confieso que me desconozco cuanto más leo. Siento que me pierdo, me busco y no me encuentro. La misma que fui ha dejado de ser. Sin embargo, cuanto de más libros me alimento, más quiero.

Leo con insistencia y frenesí, con cuidado y visión caleidoscópica.

Más que aprender, pienso, busco entender y compartir a la vez que anhelo el sentir el desconcierto, desubicarme, sentirme perpleja e interrogante. Rellenar huecos y agujeros para que no se siga colando el frío del horizonte pelado en el que no hay sosiego ni consuelo. Mientras hay cosas que no se pueden explicar, en cambio es apremiante el hecho de tratar de dar respuesta.

Porque hay voces. Voces que asustan y voces que llaman. Hay voces. Que van y vienen. Algunas desaparecen durante un tiempo, luego vuelven, otras se pierden para siempre y las hay que se quedan desde el principio. ¿Busco en ellas el reflejo de lo que soy? ¿Reconstruir las partes de mí misma que no entiendo, que me generan dudas, que me rompen y colapsan?

Tratando de encontrar respuestas, he decidido empezar ventilando la Casa de mis entrañas. Sacar a pasear a aquellas voces que me han acompañado durante horas de lecturas sustanciosas. Abrir las puertas para dejar que fluyan y me obliguen a mirarlas otra vez de frente, en la seguridad de que encontraré renovadas aristas por descubrir.

Nombrarlas de nuevo para que existan.

Pronunciar su nombre la tranquiliza. Ni por un momento piensa en que haya fuerzas ocultas que puedan adueñarse de su vibración al nombrarlo. Esta creencia, una de las más arraigadas en la comunidad, le parece de pronto una estupidez. El hecho de ser nombrado es lo que hace existir a lo que vive. (Miano, 2015: 137)

Así vienen a mí.

Me susurran y me llaman. Quieren que las escuche. Siento lo oral dentro de la escritura como una poderosa garganta que logra calarme por dentro. Me dejo. Cedo ante la brutal fuerza que mana de estas letras y me sumerjo. Cojo, sin dudar, la mano que me tienden.

Porque estas letras, en un primer momento, han cimentado otras entradas de la historia. La trata trasatlántica, la colonización, las independencias y el neoimperialismo han sido y son narrados por estas mujeres desde puntos de vista inusitados. Entrando con ímpetu renovado allí donde se ha establecido el ámbito de la conquista de lo

masculino. Después, han continuado asiéndome con firmeza para penetrar en cuestiones más personales, sus pequeñas historias de vida, esos instantes del día a día, rasgados a menudo por el embudo de la historia con H mayúscula que ha mecido su devenir.

La Casa de mis entrañas tiene múltiples puertas que se abren y se cierran sin descanso. De ellas emergen manos que, a veces, toman otras formas. Decido dejarme llevar por la que primero me reclame. Así, salto por países y culturas, porque las puertas se abren aquí y allí, porque me agarran manos desde diferentes sitios. Dudo. ¿Estoy contribuyendo a la idea de que África contada por las mujeres es un todo? Espero que no sea así, trataré de poner el empeño en demostrar justo lo contrario.

Porque ellas han entrado susurrando o gritando lo que han vivido, escuchado o reflexionado sobre unos momentos concretos, aunque algunas lo hayan plasmado por escrito tiempo después. Esa distancia que han tomado con lo que narran, ya sea voluntaria o forzada, la quiero respetar. Dejar que su propio itinerario, de manera natural, sea el que vaya guiando desde el pasado al presente y al futuro.

Me trago mis recelos, mis dudas continuas.

Adentro, prefiero llevarme por el corazón.

Se abren los portones de los hitos de par en par. Y espero.

Pronto entran a través de ellos, en primer lugar, algunas mujeres del clan mulango: Ebeise, Eyabe y Ebusi. Llegan envueltas en una nube condensada de dolor porque la noche no les advirtió que tenía ganas de quedarse de forma permanente. Por eso, se enfrentan, al llegar el día, con una oscuridad que amenaza con destruir las vidas que conocían hasta entonces.

En *La estación de la sombra* su autora, Léonora Miano, recrea un mundo con sus propias reglas, organización y valores y nos coloca en otro punto de partida con respecto a la trata trasatlántica.

Durante demasiado tiempo nuestra visión se ha limitado a conocer la experiencia de llegada, pero muy poco «por no decir casi nada» se ha escrito sobre lo que ocurrió en el continente. Tampoco hay demasiada información sobre el papel que los propios africanos tuvieron

en ella. Sin embargo, no son estas cuestiones el verdadero centro de la trama, aunque aparezcan. Esta hunde su corazón en la pena por la ausencia y la pérdida, en una atmósfera que se puede respirar de dolor paralizante y revulsivo.

En esta novela, a través de las diferentes mujeres del clan, vamos conociendo el impacto y el desconcierto cuando aquellos a los que se ama desaparecen de la noche al día. Tras un incendio que ha arrasado el pueblo, ellas sufren la desaparición de doce hombres que no saben dónde están, qué les ha pasado y si volverán. Sin embargo, a pesar del momento inicial sobrecogedor, cada una de ellas se sobrepone de la única manera que es capaz.

Ebeise, la matrona, defiende a las mujeres frente al clan, explica su dolor y aleja cualquier intento de culpabilizarlas por las desapariciones, en un territorio cultivado por las creencias y supersticiones. Ebusi mantiene la conexión con su hijo desaparecido, al escuchar a su primogénito cuando le llama entre sueños. Así pronuncia su nombre como una forma de traerle de nuevo. Madres y esposas, sí, pero también líderes diferentes que saben aunar la capacidad de decisión con los sentimientos, que espolean las cadenas de las reglas internas de un grupo regido por la tradición. Mostrando su capacidad y generosidad, su manera de volver la situación hacia lo esencial: los afectos.

Ebaye, por su parte, descubre que el mundo no se limita al territorio conocido y que hay ámbitos que desconoce, nuevas formas de ejercer el poder e imponer la sumisión, el temor por lo desconocido no arredra a quienes lo han perdido ya todo. Destaca su ímpetu que no se deja dar por vencido ante la negación primero, ante la verdad después. Comprende que el relato hegemónico siempre es incompleto, que elude hablar de la angustia o de la rabia, de las maneras en las que el vacío se adueña de los seres que se ven atacados y reducidos, de las formas que la resistencia adopta.

Se trata de reinventarse siempre, enseñando a la vez que hay que afrontar la vida como llega, si es de noche habrá que mantenerse alerta, sacar fuerzas, oponerse y resistir. Para que cuando llegue el día se pueda recuperar la calma y el buen vivir. «No se puede despojar

a los seres de lo que recibieron, aprendieron y vivieron. Ni siquiera ellos mismos podrían hacerlo, aunque quisieran» (Miano, 2015: 213).

Después de las féminas mulango, una adolescente, con el paso firme, y las cuatro mujeres que amó me llaman desde otras puertas.

La joven se llama Tambu, a ella le ha tocado vivir en Rhodesia (actual Zimbabue), a finales de los sesenta y principios de los setenta, bajo el régimen de Ian Smith que supuso un «apartheid» en realidad. La invito a que pase y cuente.

Se trata de una mujer al escape que busca la salida a una situación condicionada por ser mujer, negra, analfabeta y pobre. *Condiciones nerviosas* de Tsitsi Dangarembga se abre con una frase rompedora, que contiene una declaración y una posición: «No me dolió la muerte de mi hermano. No es que vaya a disculparme por lo que podríais llamar mi dureza de corazón, mi falta de sensibilidad. Porque no se trata de esto en absoluto» (Dangarembga, 2010: 7).

Dicha condición nerviosa presiona desde varios planos, lo que logra una visión integral de los componentes a los que se ven sometidas las mujeres bajo el sistema patriarcal, social, colonial, racial y sexual. La voz dominante en la narración de Tambu nos introduce en la mente de una joven a la que han venido a expropiar de sí misma. Desde su colonizada tierra rural, donde la finalidad de su vida es cuidar los campos y prepararse para un buen matrimonio, se elevará para dar el salto que le permita acceder a otro mundo en el que pueda moverse por sí misma.

Ella nos habla de lo difícil que es afrontar los diversos retos que van surgiendo en el camino y que nos obligan a reexaminarnos por dentro para lograr superarlos. Con los ojos muy abiertos y en atenta escucha, la joven comienza a elaborar eso que parece tan sencillo y que, en cambio, es tan difícil, un pensamiento propio sobre todo cuando presiona un yugo obstructor tan potente como es el colonialismo.

La construcción de la identidad exige un ensamblaje atento y cuidadoso. Tambu se balancea entre su condición de mujer que lucha por tener voz propia dentro de un mundo donde el hombre la quiere

sometida y sin voz, entre su condición de africana, rodeada de un mundo occidental que choca con los valores tradicionales pero que abre un posible camino por el que avanzar, y entre su condición de negra, frente al mundo de los colonizadores que la discrimina por el color de su piel y que intenta imponerle una única historia: la de ellos.

Pero Tambu es mucho más. Coloca su lente desde fuera hacia dentro, examinando el proceso de colonización de la mente, comprobando el olvido de la propia lengua materna en favor de una lengua extranjera, analizando los modos que observa del nuevo vivir y que contradicen la tradición. Lo anterior no es malo en sí mismo, aunque atenta contra aquello que denominamos nuestro común o raíces y que abre un dilema. Aquel al que se expone al ser humano cuando una fuerza ajena pretende imponerse.

Ella nos ofrece una experiencia diferente: la de quien es capaz de ser consciente del derribo que se le viene encima y la de aquella que sabe apartar lo que contamina su ser más profundo.

Tambu me mira y se aleja, promete en voz alta que volverá para seguir contando su historia.

Pienso, mientras la veo alejarse, que nadie tiene una varita mágica que sirva para todos, pero del caminar ajeno podemos entender lo que supusieron estos procesos de extracción y suplantación que a la larga minaron el mundo y lo empequeñecieron. Alertando de que quizás el camino individual que se elige puede ser el más cómodo de seguir, pero no por ello ha de ser el mejor o el que contribuya a una verdadera construcción personal. «Si tienes miedo, no te ayuda en absoluto que quienes saben más que tú te digan que te sobran los motivos para tenerlo» (Dangarembga, 2010: 324).

Otra puerta rechina de nuevo en señal de que alguien se acerca, doy gracias porque no hay tregua, y veo asomar a través de ella una falda de vivos colores.

La reconozco al instante. Pertenece a Paulina Sebeso. A la creación de Bessie Head en su primera novela publicada, *Nubes de lluvia*, la consideran mandona los hombres, y atrevida y diferente las mujeres de la ficticia Golema Mmidi, situada en algún lugar de una Botsua-

na antes de su independencia. Lo que la hace diferente al resto de mujeres es su vivacidad, su curiosidad y su ánimo para meterse en cualquier aventura.

El exilio interior que la propia Head experimentó cuando tuvo que huir del asfixiante apartheid sudafricano cobra aquí la forma de un hombre, Makhaya su alter ego, un periodista lleno de contradicciones que sabe de la necesidad de contar con las mujeres para llevar adelante cualquier plan. De hecho, los dos hombres protagonistas de esta novela escapan ya sea del apartheid (Makhaya), ya sea de Inglaterra (Gilbert), para echarse de lleno en manos de la tierra y la vuelta a lo natural y lo colectivo.

Allí, Makhaya comprenderá que las formas de opresión pueden llegar desde cualquier parte, que nadie está a salvo nunca. Si en Sudáfrica eran los blancos quienes perseguían, excluían y aniquilaban a los negros, en la aldea rural es el jefe quien oprime a los suyos de manera injusta.

Golema Mmidi significa «cultivar» ya que, precisamente, es la agricultura la ocupación principal de sus habitantes. Mientras los hombres se encargan del pastoreo, las mujeres son las que manejan la tierra. Ante los modelos impuestos: especulación ganadera y agonegocios que han mermado la capacidad de autoabastecerse, creando una inseguridad alimentaria, en la novela se va dibujando un nuevo escenario.

Frente a la amenaza de sequías permanentes, a la mala utilización de técnicas agrícolas inadecuadas, que perpetúan la devastación de la tierra y comprometen el futuro de un país asolado por el gobierno de las autoridades coloniales y los propios jefes autóctonos que no han hecho sino explotar mediante impuestos y políticas de enriquecimiento personal, aparece un mundo en camino. Se llega a mencionar la palabra Utopía, que tiene que lidiar con la oposición frontal de fuerzas en contra del cambio.

Respetando la propiedad comunal de la tierra, se va esbozando una nueva vía en forma de agricultura comunitaria. Cultivar la tierra, plantar tabaco, comercializarlo a través de una cooperativa y salir del



ciclo de pobreza. Si bien la idea surge de Gilbert, son las mujeres las que han de llevar a buen cabo este plan: «Quizás el cambio a largo plazo dependiera de las mujeres del país y quizás ellas pudieran tener la solución a problemas en los que él ni siquiera había pensado todavía» (Head, 2017: 49), reflexiona Gilbert.

Para ello se elige a Paulina como la única mujer capaz de persuadir y enseñar al resto. Sebeso, cuya vida será atravesada por la tragedia que viene de la mano de la miseria a la que se ven abocados los más débiles, será el alma de esa apuesta por un trabajo de cooperativa. Símbolo de una agricultura comunal en este viaje de Head que muestra una posibilidad de vivir de manera diferente y de un cambio que, de llegar, lo hará de la mano de las mujeres del país.

Los tiempos cambian, los colonialistas están marchándose y es hora de mudar para intentar conseguir una realidad más justa para todos. «Era difícil ser comprensivo con una civilización así. Era difícil quedarse mirando la auténtica maravilla del mundo de los blancos que era aquella civilización» (Head, 2017: 159).

Nuevas puertas se tensan en susurros llenos de cuerpos que avanzan, tambores y pisadas que se entremezclan con una voz que dice *A siku ni siko li ni psa lona*, cada día tiene su historia.

La reconozco al instante, es una canción popular changane, esperanzada y desesperanzada a la vez, cuya invocación se vierte en *Vientos del apocalipsis* de Paulina Chiziane.

Tras la voz, aparece imponente en el dintel Minosse y su hija Wusehu. A través de ellas, la contadora de historias, como le gusta que la identifiquen a Chiziane, se revuelve y muestra las entrañas masacradas de la guerra civil mozambiqueña.

Minosse, delimitada con la forma de un espectro que parece que no se acaba de ir nunca de Mozambique, trae consigo la rabia contenida, la necesidad de soltar los agravios, las violencias sobre tantos cuerpos femeninos mancillados. Comprada en la adolescencia, dentro de una sociedad fuertemente patriarcal, no ha conocido el placer porque es algo no permitido para una mujer y ha soportado la poligamia y los malos tratos diarios de su marido.

Ella, como el resto de mujeres de la novela, vive en un entorno rural, con gran arraigo en la tradición, que aparece como una losa, que ata y constriñe, que deja poco margen al ser para poder salir y decidir en plenitud. Allí la mujer no puede elegir marido y los hombres llegan a culparlas incluso de la carencia de lluvia. «Había argumentos de sobra: la mujer es la causa de todos los males del mundo, es de su vientre que nacen los hechiceros, las prostitutas» (Chiziane, 2002: 84).

Junto a ella, otra generación de mujeres bajo la figura de Wusehi, planta cara a las imposiciones patriarcales que tienen a la tradición como excusa. Tras observar la sumisión de la madre, la joven emprende un camino de liberación al negarse a pasar por el *lobolo*, la dote o precio que paga el hombre por la novia, y casarse con quien no quiere.

La danza macabra que trae toda guerra se ejecuta ante nuestros ojos en todo su desasosegante palpitar. Los días de violencia, terror y miedo se vuelven años. Sobrevivir en esas condiciones, seguir viviendo a pesar de los destrozos, del desgarró, llegar a sobreponerse a ello. Resistir de una manera diferente, encontrar no solo un camino en medio de la nada sino hacer de ese camino el hangar de la búsqueda íntima y personal.

Ella, Minosse, se ve transformada. La tragedia no pasa nunca de largo pero esta mujer, la conciencia de la guerra, acoge a dos niños huérfanos, los alimenta y les cuenta historias. Así, nos enseña cómo se logra enlazar de nuevo con la vida descalabrada, patas arriba, vuelta del revés y del derecho, ya ante nuestros ojos. En su lucidez, comprende el destino de una de las huérfanas, Sara, la pequeña que ha vivido atrocidades auténticas y que siente el consuelo entre los brazos de la anciana.

Por la boca desalentada de Minosse conoceremos cómo puede llegar a ser la vida de Sara, por mucho que intente un camino diferente. Sabe demasiado esta experimentada mujer, por eso teme que la sociedad la empuje hacia los abismos y que la joven, quizás, acabe rebelándose de manera violenta al recordar las antiguas cicatrices, como la muerte atroz de sus padres.

Se quiebra todo lamento al conocer lo difícil que es lograr emprender y mantener un camino, único y duradero, frente a los azotes de la crueldad de un mundo que siempre se ceba en aquellas que están más desprotegidas y solas. Para, a pesar de todo, ser un estandarte de resiliencia, visión y superación. «La crisis existe porque el pueblo perdió la vinculación con su historia. Las religiones que profesan son importadas. Las ideas son importadas. Las ideas que predominan son importadas. Los modos de vida también son importados» (Chiziane, 2002: 246).

La amargura consciente de Minosse nos hace zozobrar por dentro. Constatamos que las fuerzas que limitaban a las mujeres no cesaron cuando aparecieron los soles de las independencias. Se perpetuaron los modelos a pesar de entrar en una nueva era.

Esos soles en los que tanta gente tanta esperanza había puesto. Momentos en los que se vivía un optimismo generalizado, donde parecía posible que todo cambiara. Hasta que el globo fue desinflándose, mientras se escapaba con la intención de no regresar... ¿nunca más?

Para atravesar este cruce de caminos, me coge de la mano Sissie, la audaz protagonista de *Nuestra hermana aguafiestas* que surge de la imaginación de Ama Ata Aidoo, una escritora que ejemplifica las dificultades obvias de las mujeres de la época para poder ponerse frente al papel (más las que tuvieron después para que sus trabajos fueran considerados). Dando un paso más allá, Aidoo quiso plasmar su indignación por lo que veía a su alrededor y con lo que no podía estar en absoluto de acuerdo, en un intento electrizante de forjar mentes que se abrieran de verdad a los nuevos y trucados tiempos que estaban por venir.

Sissie, una estudiante ghanesa en la década de los 60, obtiene una beca para estudiar en Alemania e Inglaterra y se explaya de manera brillante en esta obra innovadora, un híbrido difícil de clasificar. Constatando que esta joven no se dejó cegar por esos haces dorados en los que vino envuelta la ficticia ruptura con lo que debía quedar atrás, consciente de que las responsabilidades eran y son más amplias de lo que se quieren mostrar.

Estamos ante una novela, un poema, una pieza de *oratura* y un texto de impecable escritura que se desliza tomando forma de epístola, monólogo, ensayo, libro de viajes, diario... Y al igual que la forma que va adaptando, flexible, para encajar todos los agravios, todas las críticas e injusticias, todas las interpelaciones que asoman una y otra vez por sus páginas, surgen los pensamientos, las ideas, las vivencias de la corriente subterránea que por fin salen a flote. Se pregunta, «dónde», «cuándo», «cómo».

Ella, hija de un país que inauguró la era de las independencias, «el baile de disfraces para toda África», no se deja engañar. Aguda, no consigue entablar diálogo con los «suyos» que han absorbido la dialéctica maniquea que sirve para poner a cero el marcador de las acciones que el mundo europeo ha conseguido imponer como universales. Pero tampoco lo hará en su choque con occidente, donde el color ya es de por sí un motivo de diferencia.

Su desencuentro es global. El hecho de haber obtenido esa privilegiada beca, como muchos europeos no dudan en calificarla, es examinado sin contemplaciones. Sissie sabe que no son sino migajas que el sistema arroja para mitigar los efectos de un mundo que se ha dedicado a expoliar y aniquilar. Sin embargo, el viaje que emprende le permite ser testigo de la vida que llevan sus compatriotas, migrantes que salieron a la búsqueda de algo que nunca estuvo al alcance de su mano.

Con el tiempo, llegaría a entender que estas migraciones son parte de la ilusión colectiva por parte de una población oprimida acerca de lo bien que se lo pueden montar en otro sitio. Corriendo a toda velocidad para seguir parados en el mismo sitio. (Aidoo, 2018: 135)

Brota de sus palabras, junto a la visión de una Europa inhumana en su abierta hostilidad y racismo, pero dotada del encanto de las sirenas, la agria realidad que ocultan al volver aquellos que marchan. Ella, desde su conciencia como un faro luminoso, explora en los problemas de su propio continente y, en particular, en el neocolonialismo, la corrupción y la hipocresía de la élite africana, que hipotecan futuros.

El poder en el centro es la conclusión a la que llega, el poder que se apropia de lugares, de culturas y finalmente de vidas. Sissie, visionaria, no se ciega nunca. «¡Malditos sean los que roban continentes!» (Aidoo, 2018: 147), llegará a exclamar, dolida y clarividente. Lo que ha llegado, ya lo sabe, es un neoimperialismo, asentado sobre las bases anteriores, más depredador si cabe, que ya se asomaba tras los fuegos de artificio que dan la bienvenida al nuevo orden.

En las capitales  
ex convictos de prisiones  
europeas conducen los autobuses  
urbanos, y  
trabajadores de la construcción  
negros  
sudán bajo el sol tropical, construyendo  
pistas de patinaje sobre hielo  
para la Gente Guapa...  
mientras otros negros de mierda  
les observan con miradas vacuas

o

se revientan escupiendo sus pulmones.

EXACTAMENTE IGUAL QUE EN LOS BUENOS

TIEMPOS ANTES DE LA INDEPENDENCIA. (Aidoo, 2018: 91)

Después de despedir a Sissie, la Casa de mis entrañas está más vuelta si cabe. También porque los hitos han dado paso a otras puertas y otras manos que se adentran en las narraciones más íntimas, aquellas que a otras mujeres les preocupan, les rondan o necesitan sacar fuera.

Veo que ondulan, suaves y abruptas, y luego se abren las puertas de los instantes.

Llegan de la mano Ramatoulaye y Aissetou, que se conocen desde niñas. Traen con ellas un aire intimista, delicado, poético, que alterna entre lo amargo y lo dulce, lo reivindicativo y lo cruel junto con un tono educativo que no cesa a lo largo de sus historias. Sus vidas se desmenuzan en *Mi carta más larga*, de Mariama Ba, una misiva que la primera, ya viuda, le escribe a la segunda, ya divorciada.

Estamos dentro de una sociedad posterior a su independencia que se debate entre la tradición y la modernidad, uno de los puntos de análisis más recurrentes en las obras de este periodo. Tradición que mantiene maniatadas a las féminas, excluyéndolas de la vida social, con un determinismo claro en cuanto a sus personas: ser madres y esposas. Más allá, sus sentimientos y aspiraciones no se tienen en cuenta.

Por un lado, la protagonista realiza un ejercicio de introspección durante el largo período de duelo, vuelve la vista a su vida pasada y va desgranando las causas y las razones que la han llevado hasta la situación actual en la que se encuentra, abandonada tras haber realizado con rectitud el papel que se supone corresponde a toda mujer (en este caso, dentro de la sociedad senegalesa, musulmana): cuidar al marido, tener hijos, trabajar en el hogar.

Es en el momento en el que el marido decide tomar otra esposa (poligamia) cuando Ramatoulaye se ve obligada a ponerse delante del espejo. Su capacidad para sobreponerse a la situación, hasta el punto de no optar ni por culpar a la segunda mujer (una joven a la que su propia familia ha obligado a casarse con un hombre mucho mayor que ella, un ser roto e infeliz) ni por encerrarse en sí misma y lamentar su suerte.

Ramatoulaye desafía al mundo, rechazando sucesivos pretendientes, «no conformándose», sintiendo que ha de erigirse en dueña de su propio destino. En cambio, Aissetou decidirá divorciarse ante la misma situación y marcharse con sus hijos del hogar familiar.

Por otro lado, la narración nos va adentrando en una nueva época, con renovados tiempos que ha traído la independencia de su país. La protagonista contempla la actitud de sus hijas, que las lleva por otros caminos, una modernidad que viste pantalones y mantiene relaciones sexuales libres antes del matrimonio, o que comparte las tareas entre los dos, creando una unidad, una vida en pareja que se complementa.

Una de sus hijas sopesará, incluso, la posibilidad de dar el paso a la política, idea que después descartará: «No quiero hacer política, no porque no me interese el futuro de mi país ni el de la mujer, pero al

ver los forcejeos estériles en el seno de un mismo partido y las ansias de poder de los hombres, prefiero abstenerme» (Bâ, 2003: 114).

Ramatoulaye, con claro afán didáctico, nos hace partícipes de una vida que intenta ser vivida en plenitud, a pesar de los obstáculos, las tristezas y los sinsabores, una vida que se nos muestra con esperanza en lo que vendrá. «Estábamos plenos de nostalgia, pero éramos enérgicamente progresistas» (Bâ, 2003: 35).

Las palabras se quedan flotando en el aire durante un tiempo para después parecer que adoptaran la forma de una colina. Dos portones de hierro verde se abren como si quisieran dejar pasar al universo entero. Pero quien entra no es sino una niña.

Desde lo alto me tiende su mano infantil Scholastique. Enlutada de arriba abajo, ya adulta, Mukasonga, utilizando la literatura como catarsis, escribió *La mujer de los pies desnudos* en un intento de mostrar la parte de ella que se había ido con el asesinato de su madre, de todas las madres que perecieron en el genocidio cometido en Ruanda en 1994.

Pero la que atraviesa la puerta es la niña que fue y que nos narra lo que la rodeaba.

La colonización, Ruanda logró la independencia en 1962, también trajo enemistades en el interior de un mismo pueblo. La división entre ellos vino del exterior, tal y como tantos investigadores e intelectuales han denunciado, en el seno de un pueblo que vivía en armonía, compartiendo costumbres, recursos y un lenguaje común: el kinyaruanda. En la concepción de «razas» y «tribus» europea, los ruandeses fueron colocados en uno u otro lugar y, aunque fueran los ruandeses quienes portaban los machetes en 1994, las razones y los agentes hay que buscarlos fuera.

Scholastique Mukasonga, que vivió el exilio interior en Nyamata, muestra el papel de la mujer en estas sociedades, en ellas recaía la educación, la economía o la salud. A través de ellas va alumbrando las tradiciones, que se ven cuestionadas y en peligro de desaparecer ante el avance de los nuevos tiempos, la utilización de las hierbas, su creencia en los presagios y la oralidad. No en vano la niña escuchó

cientos de cuentos de boca de su madre, que supusieron los cimientos de su futura escritura.

Página tras página va tejiendo un sudario para la madre muerta a la que no llegó a cubrir, tal y como fue su último deseo. Stefania, la madre-coraje, sobre la que gravita lo mejor de la cultura ruandesa. Centro de la historia que su hija, años después, ha querido desenterrar. La lengua que nos enseña los abismos como cuando se señala la palabra «inzu», que es el hogar para los que se expresan en kinyaruanda, pero que en francés tiene otras acepciones: ya sea choza, chamizo o chabola.

Su hija, la futura escritora, nos ofrece un relato que huye del victimismo, sin revanchismo, con un tono que ha debido luchar para no alterarse al narrar y que cuenta a media voz cómo se vive en una tensión constante, a la espera de que algo terrible acabe por ocurrir, y aun así tener la templanza de idear, día sí y día no, planes para que tus hijos puedan huir y salvarse. El coraje y la resistencia que alumbran estas mujeres que no se dejan intimidar o no lo demuestran ante sus hijos.

Son las pequeñas resistencias, que se muestran en actos más o menos privados pero que se realizan para mantener la identidad, la propia cultura, la propia manera de ser ante la aparición de otra cultura que se quiere imponer. Es una manera de mostrar fortaleza. Sobre todo, en un contexto como el que se vive en campos de desplazados que invitan a perder los lazos más tradicionales, los que han dado cohesión a estas personas en su exilio interior. Cultivar los valores de resistencia, valentía y paciencia para poder hacer frente a los impactos a los que se tienen que enfrentar.

Aunque había otros relatos. Relatos que no eran los nuestros, que no se contaban alrededor del fuego. Relatos que eran como las malas drogas que preparan los envenenadores, unos relatos portadores de ira y portadores de muerte. Las historias que contaban los blancos. (Mukasonga, 2017: 110)

Es difícil continuar con las colinas dibujadas en el horizonte, con las palabras dardos certeros, pero hay más mujeres que quieren contar. Huelo fuertemente a mar y me dejó llevar por el vaivén de las olas.



Entran, sigilosas, seguidamente dos madres, Arame, Bougna, y dos esposas, Coumba y Daba, de hombres que partieron un día del país guelwaar. Salen de las páginas de *Las que aguardan* de Fatou Diome. La aldea de pescadores de donde son originarias desfila ante nuestros ojos día a día, repleta de privaciones, dureza y sueños truncados. Desde allí hacia esa Europa que se considera el mejor talismán, la novela nos va descubriendo el reverso de una situación dramática.

La novela de Diome nos coloca de nuevo en una posición inusitada. Al igual que ocurría con la obra de Miano, en esta se invierte la narración para ser contada por aquellas que se quedan y deben aguardar a que el marido o el hijo regrese. En una trama, además, en la que la lucidez de ellas contrasta con la mente estrecha, a veces, de ellos.

La historia se adentra en el universo de aquellas que se quedan a la espera de tener noticias de sus maridos o hijos que han partido en pos de un nuevo horizonte. Pero ahonda, a través de las voces de estas mujeres, en las injusticias que sufren los senegaleses (esa pesca que daba para comer hasta que los occidentales se la apropiaron), ante los remedios que se les ofrecen (el negocio de las piraguas y los microcréditos que acaban por ahogarles aún más) y ante esa ayuda sobre la que se dice que «[...] despertar es descubrir que a Occidente no le interesa que África se desarrolle pues perdería entonces su vivero de mano de obra barata» (Diome, 2011: 234).

Las diversas personalidades del cuarteto femenino nos dibujan otros tantos caracteres y maneras de enfrentarse a la realidad. Arame y Bougna, de la misma edad, se conocen desde siempre. La primera vive una vida dura con la carga de tener que ocuparse de sus hijos y de sus nietos, cuando el hijo mayor fallece. La segunda es ambiciosa y quiere para sus hijos lo mismo que obtuvieron los de la primera esposa de su marido: posición y estudios. La generación más joven sigue parecido camino al de estas mujeres, se casan pronto y cargan con toda la familia que sus maridos han dejado al partir a Europa mientras languidecen con la espera.

Ellas saben lo que es habitar la paradoja, como la que se da al comprobar que las mujeres que se han casado con hombres que se han

quedado viven mejor que las que lo hicieron con los que partieron, o al descubrir lo necesaria que era la pesca que ese hijo traía día a día y que, ahora que no está, se muestra como un trabajo al que no se le daba su verdadero valor.

Sin dejar de mirar hacia dentro, nos describe una sociedad polígama, patriarcal y llena de silencios. A la vez que examina el fenómeno migratorio desde diferentes prismas (la pérdida de un mundo propio, la dureza de la llegada, el ahogo al tener que dar respuestas a los que desconocen todo sobre la nueva vida) y, a través de la que se descubre, que «[...] la palabra inmigración contiene múltiples realidades, algunas de las cuales son tan subterráneas que escapan a la agudeza de los analistas del fenómeno» (Diome, 2011: 45).

Las puertas no tardan en volver a abrirse.

Tengo que estar atenta a las siguientes que lo hacen. Compruebo que en esta ocasión es una puerta-puente. Respiro hondo, una mujer sin nombre acaba de entrar.

En *Los negros nunca irán al paraíso* de Tannella Boni, se realiza, al igual que en la novela de Diome, un examen, profundo, complejo e interesante de las relaciones entre África y Europa. Estas se deslizan entre la coartada de la ayuda dependiente, el abuso flagrante a todos los niveles y la exclusión e invisibilidad de aquellos que sobran y estorban, aunque en el pasado hayan servido para cumplir sus finalidades.

Esos dos continentes que se encuentran de modo violento. Europa y África, y habrían tenido muchas cosas que decirse. Pero los continentes no se hablan, solo los humanos tienen el don de la palabra. Las mujeres, los hombres que se aman, se detestan. Ahí está lo esencial. (Boni, 2010: 169)

La narradora, Meliwa, es una mujer marfileña, escritora y curiosa, que tiene un encuentro fortuito en un avión con un personaje de su pasado que abrirá las compuertas a los recuerdos y a las reflexiones. Obsesionada por conocer toda la historia, se zambullirá en sus diarios y en los cuentos que cualquiera le quiera narrar para tratar de completarla.

El hombre en cuestión es un europeo de nombre Amédée, un ser que viste con los colores nacionales para dar testimonio de su integración social, un intelectual que maneja ideas, sin realizar acción ninguna. Un hombre que grita «¡los negros nunca irán al paraíso!» con una N mayúscula en la palabra negro, frente a la minúscula que marca una condición que nada tiene que ver con el color, se sea negro o blanco.

Y es por esa frase, que le duele a la narradora en las entrañas, por la que se empieza a desmadejar la maraña de su vida. La mujer que, al escuchar su historia le reconoce como uno de sus profesores de juventud: el abade Amédée, no quiere oír la historia, pero al tiempo quiere oírla, sabe que tiene que oírla.

Como un arquetipo funciona este personaje de las distintas formas de colonizar hasta hoy: sacerdote, cooperante, editor independiente al que solo le interesan las literaturas de los países pobres, comerciante, perpetrador de toda clase de abusos, desde los sexuales hasta la explotación con total impunidad.

Abusando de su situación privilegiada, marcha al continente africano porque se aburre en Francia, vamos conociendo su relación con las innumerables mujeres que han pasado por su vida hasta obtener un relato ambiguo, lleno de contradicciones, donde hay muy pocas certezas sobre nada.

Son las voces de Iris, la pequeña vendedora de pescado, su primera contadora de historias, a la que le da trabajo al tiempo que la explota; la de Sali, superviviente a la que violó siendo una niña, haciendo algo a lo que no se habría atrevido en su país, pero allí sí, que va desgranando su vida después y a pesar de Amédée; la de Wendy, la hija nunca recuperada, próspera mujer de negocios, la de Laurence, su mujer blanca, antes monja y luego antropóloga. Todas ellas pueden hablar de Amédée, de hecho, él es lo que las une y el que ha condicionado sus existencias. No en vano, en África se le conoce con el sobrenombre de «Dios».

Sus historias son recogidas por la narradora sin nombre. Empieza por Iris, menuda, vivaz y alerta, defiende su puesto en el mercado al

aire libre de la ciudad, en el lugar donde todo puede suceder y donde todo se intercambia. Allí, ella vende secretos.

Y entre secretos que se desparraman se desgrana la vida de Sali. Tanto la niña violada a los 12 años como la hija abandonada fruto de dicha violación han sabido salir adelante, no se han amedrentado ni han lamido sus heridas. Al contrario, ellas demuestran la fortaleza de aquellas que a pesar de las adversidades son capaces de prosperar y ser objeto de admiración y respeto.

Entre oleadas de conversaciones y reflexiones, de culpa y remordimiento, comprendemos que a menudo las personas de mayor valía no son las que creemos, porque la mayoría de las veces nos contentamos con la superficie. «Pero los héroes pueden tener inesperados puntos débiles. Y las víctimas reconstruir senderos perdidos» (Boni, 2010: 170).

No he podido ver la puerta que se ha abierto a continuación. Es más, estoy casi segura que esta vez nadie ha entrado por ninguna. Sin embargo, en mitad de la Casa de mis entrañas han aparecido tres figuras extrañas. Al comprobar su manera de andar, lenta y sosegada, me viene a la mente la imagen del desierto. Entonces entiendo delante de quién estoy y por qué no se ha abierto ninguna puerta.

Entra la arena en forma de remolino arrastrada por los pasos de Mahmud, Neyma y Yasmina, el inmutable vuelo de las langostas y el silencio de las dunas, que sobrevuelan la novela de Malika Mokeddem, *El siglo de las langostas*.

Mahmud el poeta habrá emprendido el viaje en busca de los restos de su abuela, enterrados en la tierra de sus antepasados ya desposeídos de ella, y habrá conocido a Neyma enamorándose de ella, viviendo una vida sedentaria en Argelia, allí en medio del desierto, donde no llegan los ecos de los hombres.

Antes, Neyma le habrá contado su historia desdichada, mitad esclava mitad invisible, que la cubre de heridas internas. Entre los montones de arena insondable se sienten a salvo de los actos de los hombres, pero se trata de una libertad precaria en permanente amenaza. Y allí nacerá su hija Yasmina.

Esta obra podría haberse titulado «Historia de tres extraños», ya que los tres seres que componen este núcleo familiar son personas diferentes, satisfechas en su propio aislamiento, sabedoras de que no tienen sitio entre el resto por su rareza a la hora de afrontar las normas y no querer verse sometidas a ellas. Prefieren vivir allí, en medio de la nada desértica, felices de poder hacerlo a su manera. Es la marginalidad a la que conduce la intransigencia. Sin embargo, este estado idílico supone riesgos y acabará con un ataque feroz que producirá la violación y muerte de Neyma delante de su pequeña hija.

Entonces Mahmud emprende una carrera desenfrenada en un intento por vengar el horrible destino de su amada. Se abrirán a la vida nómada, y ante el silencio permanente de Yasmina, que se ha cobijado en el mutismo, Mahmud le hablará de mundos llenos de poesía, donde su hija será libre y dueña de sus actos. En una sociedad en la que la mujer no tiene libertad de acción, dar la oportunidad de ser libre es lo que Mahmud ofrece a su hija.

La relación entre padre e hija tiñe toda la trama de un viento nuevo. Mahmud se erige así en un hombre que quiere un futuro para su hija liderado por ella misma. Para ello pondrá todo su empeño en enseñarle a escribir, no en vano es la escritura su verdadero refugio. «Cuando vivía Neyma, Mahmud ya había empezado a enseñar a Yasmina. Le hablaba del futuro papel de las mujeres, de la Nahda, el renacimiento árabe, de los primeros balbuceos feministas en Egipto y Túnez y sus reivindicaciones» (Mokkedem, 2002: 149).

Me cuesta ver alejarse a Yasmina y su padre, pero otras puertas traen de nuevo voces, más jóvenes, más modernas. Las reconozco, son las de las nuevas generaciones, que traen visiones diferentes concatenando pasado, presente y futuro. No tardan en asomarse las jóvenes cabezas de Masecheba e Ijeoma.

La primera busca tener un impacto en el mundo que le ha tocado vivir, estudia Medicina y se agarra a un Dios de la Biblia que se le muestra esquivo. *Florescencia*, de Kopano Mawtla, brota de la Sudáfrica posterior al apartheid en la que se mueve una juventud que intenta caminar sin el lastre de sus antecesores pero que tiene que lidiar con

múltiples problemas que han emergido a pesar de terminar de manera oficial con el principal.

Con una menstruación dolorosa que le impide llevar una vida normal, la joven decide convertirse en doctora para que alguien le practique una histerectomía, extirpación del útero, pensamiento que después irá dejando en el olvido. Masecheba, que sigue escribiendo correos electrónicos a su hermano muerto, comienza a comprobar la dureza de la vida dentro de un hospital, los medios de los que dispone a menudo no son suficientes para frenar las enfermedades de sus pacientes que viven sumidos en la miseria. Inmersa en un dolor continuo por no ser útil, comienza a compartir su vida con otra mujer extranjera, Nyasha.

La xenofobia acucia y disloca las vidas en Sudáfrica. La joven doctora comprueba los odios que la rodean. Tanto su madre como Nyasha son más parecidas de lo que creen, a pesar de su mutuo rechazo. Masecheba, por el contrario, no odia ni a los blancos, ni a los extranjeros. En este magma en plena ebullición, su llamada íntima a hacer algo la coloca en la pista de salida hacia un compromiso que tendrá consecuencias desoladoras. Por un lado, comprobará que las personas que la rodean prefieren no exponerse, silenciarse bajo la voz de la masa, antes que poner en peligro su precaria situación. Por otro, en un país en el que la violencia hacia las mujeres es diaria, sufrirá en sus propias carnes un correctivo que la marcará de manera inevitable a sangre y fuego.

Lista y curiosa, se define a sí misma. Valiente y solidaria, me tiende su mano joven a la vez que me sumerge en los dramas que atraviesan las biografías de las mujeres que son capaces de pararse ante las injusticias, el racismo y la xenofobia. Ella, a pesar de todo, posee una mano que siempre dará calor y reconfortará.

A su lado aparece la Ijeoma de *Bajo las ramas de los udalas*, escrita por Chinelo Okparanta. Después de su dolorosa infancia partida por la guerra civil de Biafra de finales de los sesenta, la joven crecerá con una orientación sexual que le lleva a elegir a mujeres y no a hombres, que es lo que todos, «familia, sociedad y país» esperan de ella. No en

vano, «una mujer sin hombre no es una mujer en absoluto» (Okparanta, 2015: 192) es un mantra que se le repite a menudo. Mostrando la realidad y las consecuencias de dar el paso y amar a quien se desea de verdad cuando esas relaciones son vistas como abominables y luego ilegales, a través de Ijeoma se abre la cortina para mostrar el aspecto más cruel de la homofobia en Nigeria.

Con ella nos adentramos en la vida cotidiana cuando transcurre en medio de una guerra, un internado, una familia o un matrimonio.

Huye de los lugares comunes, captando delicadas y sensuales escenas que evocan el amor sin más adjetivos. Nos traslada la frustración, el miedo y la muerte-en-vida cuando no es posible realizar la vida que uno desea. Salpica cuando la violencia sobrevuela el ámbito más íntimo. Ronda por las heridas profundas de la carencia de afecto y aceptación en la infancia. Conmueve con las relaciones entre madres e hijas, cosidas por expectativas y silencios, que llaman a la comprensión entre mujeres. Y acaba dibujando humanos caminos por los que respirar y vivir.

Ambas tienen prisa por irse, es normal, pero saben que no me dejan sola. Cientos de puertas siguen abiertas y a través de ellas continúan llegando más y más mujeres, cada una portadora de decenas de historias que nos hablan del dominio de las narrativas y de la necesidad de que estas se liberen.

Pienso que no siempre entendemos lo que leemos, ni somos capaces de empatizar con lo que se nos cuenta o con los personajes con los que nos encontramos. Las experiencias ayudan a que el camino hacia ese conocimiento sea más llevadero y a veces la comprensión solo se da cuando avanzamos por parecidas situaciones en la vida. Lo que me lleva a reflexionar sobre lo rápido que queremos entenderlo todo, también cuando leemos. Sin embargo, creo que ante páginas a menudo extrañas y difíciles hay que pensar que quizás no sea el momento de cerrar el círculo. Al contrario, necesitamos de muchas visiones, de muchos puntos de partida, de muchas opiniones y sentimientos.

Así, sin darme cuenta he ido construyendo una pequeña Frankenstein, a la manera de Shelley, de retazos de protagonistas de

libros escritos por mujeres que he leído y que ahora, hoy, en este presente que pronto dejará de ser presente, quieren agarrarme con fuerza. Una Frankenstein que ahora veo que no es pequeña, sino inmensa, hermosa y dolorida, sensible e inteligente, porque está poblada de sus voces y de sus almas, aquellas que me han construido también a mí misma por dentro.

Por ellas he cedido mi parte más íntima para darles cabida en la Casa de mis entrañas, en la certeza de que podían poner otros cimientos, hacer tambalear los que ya estaban o enderezar aquellos que se hallaban torcidos. Lo cierto es que sus manos no tiemblan, han sostenido las mías con firmeza. Y me han llevado y me han traído.

No entienden los que no leen que dentro de los libros palpitan corazones, vidas que nos interpelan y que nos ayudan a comprender el Mundo y nuestras propias experiencias. Que proponen vías para salir de muchas situaciones terribles que asoman sin cesar, aquí y allí. Que nos tocan dentro, muy dentro, y nos vemos reflejados en sus experiencias, en sus rutinas, en sus escapatorias y queremos acompañarnos a sus pasos. Que nos hablan de nosotros, ya que son como espejos que nos devuelven miles de imágenes que a veces no nos gustan, pero que no podemos eludir. Y que nos enseñan, en definitiva, otras maneras de ser y estar en este planeta llamado Tierra.

Porque lo colectivo debería ser lo propio. Formar parte hoy, como siempre, hoy más que nunca, de una comunidad desde nuestras diferentes maneras de percibir el Mundo, para dejar de mirarnos el ombligo, para saber que ahí fuera hay miles de personas que nos esperan y que quieren acercarse, compartir, contarse... vencer el individualismo atroz, ese monstruo que se cuela sin cesar en nuestras vidas y dar paso a más personas, más mundos que completen y enriquezcan este, que es el único que muchas veces queremos conocer. Poner de una vez por todas un nosotros en el centro.

No se trata de descubrir nada.

Se trata de dejarse descubrir.

Las voces llaman.

Solo hay que estar atentos y saber escuchar.



Que se abran las puertas de los libros.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ata Aidoo, Ama (2018). *Colegas indeseadas y esclavas decorativas. Visiones sobre las mujeres como escritoras y personajes en la literatura africana contemporánea*. Oviedo, Cambalache.
- Ata Aidoo, Ama (2018). *Nuestra hermana aguafiestas*. Oviedo, Cambalache.
- Bâ, Mariama (2003). *Mi carta más larga*. Madrid, Zanzibar.
- Boni, Tannella (2010). *Los negros nunca irán al paraíso*. Barcelona, El Cobre.
- Chiziane, Paulina (2002). *Vientos del apocalipsis*. Tafalla, Txalaparta.
- Dangarembga, Tsitsi (2010). *Condiciones nerviosas*. Barcelona, Icaria Editorial.
- Diome, Fatou (2011). *Las que aguardan*. Barcelona, El Aleph. El Cobre. Casa África.
- Head, Bessie (2017). *Nubes de lluvia*. Netherlands, Palabrer Press.
- Matlwa, Kopano (2018). *Florescencia*. Barcelona, Alpha Decay.
- Miano, Léonora (2015). *La estación de la sombra*. Las Palmas de Gran Canaria, Casa África.
- Mokedden, Malika (2002). *El siglo de las langostas*. Tafalla, Txalaparta.
- Mukasonga, Scholastique (2017). *La mujer de los pies desnudos*. Bilbao, ACNUR Euskal Batzordea.
- Okparanta, Chinelo (2019). *Bajo las ramas de los udalas*. Canarias, Baile del Sol.



Primera edición: septiembre de 2022

*Todos los derechos reservados*

© de los textos: los autores, 2022

Hecho en Asturias

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Depósito legal: As-02254-2022

ISBN: 978-84-19358-18-9









