

# ORALIDAD, MODERNIDAD E INTERTEXTUALIDAD EN *LA HUÉRFANA Y OTROS CUENTOS DE MBOL NANG*

GUY MERLIN NANA TADOUN

(Departamento de Lenguas extranjeras de la Escuela Normal Superior.  
Universidad de Yaundé I. Yaundé. Camerún)

[nanatadoun@yahoo.fr](mailto:nanatadoun@yahoo.fr)

**ABSTRACT:** From a theoretical point of view and in line with the works done by Propp, Bettelheim, Kristeva, Genette, Greimas, Cauvin, Claudio Guillén, Mendoza Fillola, Jesús Felipe Martínez and José Enrique Martínez on intertextuality, comparative and oral literature, one can acknowledge the idea that a fairytale which is a narration and bridge between orality and writing is specific in its own genre. This point is developed based on emerging collections of spanish cameroonian literature and from hypothesis resulting from popular universal fairytales. In this paper, we want to show that, in the face of african traditional heritage, the Spanish language, used by a francophone, conveys, on a particular way, contents. In shaping them, the traditional fairytale becomes like a literary narration ; a place full of knowledge enriching an environment where the cameroonian reality allows itself to be carried away by the charm of a foreign language which tries to trascend its inability to translate our africanity and therefore generate a plural and didactic speech. A speech in which the analysis would render the concepts of Spanish American Modernism, *intertextuality* and *interculture* pertinent and undeniable.

**RÉSUMÉ:** A la lumière des travaux de Propp, Bettelheim, Kristeva, Genette, Greimas, Cauvin, Claudio Guillén, Mendoza Fillola, Jesús Felipe Martínez et José Enrique Martínez sur l'intertextualité, la littérature orale et comparée, nous partons de l'idée selon laquelle le conte, récit merveilleux ou modalité oscillant entre l'oralité et l'écriture, a bel et bien une spécificité. En nous basant sur un recueil appartenant à l'émergente littérature camerounaise d'expression espagnole et sur des hypothèses résultant des constantes du conte populaire universel, nous voulons montrer que face au patrimoine traditionnel africain, la langue de Cervantès, manipulée par un intellectuel francophone, véhicule autrement les contenus. En les stylisant, le conte traditionnel devient le lieu de plusieurs savoirs féconds, l'espace où le substrat camerounais se laisse bercer par la richesse d'une seconde langue qui tente de transcender son impossibilité à traduire l'africanité, engendrant ainsi un discours pluriel, ludique et didactique, dont l'analyse rendra pertinents et incontournables le Modernisme hispano-américain, l'intertextualité et l'interculturalité.

**RESUMEN:** A la luz de los trabajos teóricos de Propp, Bettelheim, Kristeva, Genette, Greimas, Cauvin, Claudio Guillé, Mendoza Fillola, Jesús Felipe Martínez y José Enrique Martínez sobre la intertextualidad, la literatura oral y comparada, partimos del supuesto de que tiene especial configuración el cuento, considerado como un relato maravilloso o una modalidad que oscila entre oralidad y escritura. Al tomar como punto de anclaje un libro que pertenece a la emergente literatura camerunesa de habla hispana y al basarnos en conjeturas que resultan de las constantes del cuento popular universal, quiero mostrar que frente al patrimonio tradicional africano, la lengua cervantina, manejada por un intelectual francófono, vehicula de original e intertextual los contenidos. Al estilizarlos, el cuento africano se convierte en lugar de polinización de varios saberes, en espacio en que el sustrato africano se deja embellecer por la riqueza de una lengua nueva que procura superar su incapacidad para traducir fielmente la africanidad, generando, de esta forma, un discurso plural, lúdico y didáctico, y cuyo análisis hará pertinentes e ineludibles conceptos como Modernismo hispanoamericano, intertextualidad e intertextualidad.

**KEYWORDS:** [Fairytale, Spanish Cameroonian Literature, Spanish American Modernism, Spanish Literature, Narrative and intertextual Semiotics].

**MOTS-CLÉS:** [Conte, Littérature hispano-camerounaise, Modernisme hispano-américain, Littérature espagnole, Sémiotique narrative et intertextuelle].

**PALABRAS-CLAVE:** [Cuento, Literatura hispanocamerunesa, Modernismo hispano-americano, literatura española, Semiótica narrativa e intertextual].

“Los cuentos me vienen de la tradición oral de mi tribu, aunque algunos son pura invención mía, ficción literaria. Pero hay poetas que admiro: el gran Rubén Darío, el iconoclasta Huidobro, el Bécquer de las Rimas, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez...” (Mbol, 2007:228)

## Introducción

La obra objeto del presente estudio forma parte de lo que se ha venido llamando –a la gran sorpresa del lector mundial– literatura “hispanocamerunesa” (Pié, 2007:203) o, dicho de otra o tal vez de mejor manera, literatura camerunesa de expresión hispana o castellana. Más allá de la obvia aportación de Guinea Ecuatorial a las letras hispanonegroafricanas (Ndongo-Ngom:1984), la presencia de Camerún en la logoesfera literaria hispánica se debe sin duda a la capacidad de algunos de sus intelectuales para adaptarse, desde la diáspora o fuera de ella, a

otras lenguas europeas consideradas desde el terruño como "segundas lenguas" o "lenguas vivas II", siendo la primera aquella cuyo anclaje sólo se remonta a épocas remotas, coloniales o de protectorado.

En un contexto camerunés apriorísticamente ahispánico, un contexto de centenaria y armoniosa complejidad lingüísticamente dialectal y de flexible bilingüismo oficial debido a la ya lejana presencia francesa e inglesa en este país centroafricano, esenciales son estas preguntas que formuló el autor de "¿Literatura oral, literatura tradicional, literatura universal?":

(¿Qué africano anglófono no se sentiría acomplejado por no poder verse considerado como fidedigno heredero de la lengua de Lord Byron, de Oscar Wilde o Charles Dickens? En cuanto a Ronsard, Montaigne, Rousseau, Corneille, Racine, Molière, Hugo, Lamartine o Verlaine, ¿qué africano francófono, supuesta y normalmente educado no les ha considerado alguna vez como ancestros suyos?)

Quel africain parlant anglais ne se sentirait diminué de ne pouvoir se réclamer de Shakespeare, de Lord Byron, d'Oscar Wilde ou de Charles Dickens. Quant à Ronsard, Montaigne, Rousseau, Corneille, Racine, Molière, Hugo, Lamartine ou Verlaine, quel africain "francophone", dit normalement éduqué, ne les a pas considérés un jour ou l'autre comme faisant partie de ses ancêtres? (Binam, 2004:9)

Estas preguntas no resucitan sino la vieja ansiedad del colonizado africano que, pasada la fiebre de dominación, aún no consigue afirmarse lingüísticamente desde las cenizas de su identidad ayer pisada, porque tarda en hallar en su propia cultura paradigmas esenciales, escritores que puedan sustituir a los ya señalados modelos que le fueron dolorosamente impuestos.

Pues, hasta hace poco, en muchos países africanos, americanos y europeos, se consideraba al africano culto a aquél que pudiera hacer gala de gran conocimiento de los clásicos de la literatura grecorromana, francesa, inglesa, portuguesa, italiana o española. También se había desarrollado, de parte de los propios africanos, un complejo de inferioridad que les empujaba a la autonegación, forma de alienación que dictaba en nuestra conciencia la supremacía de la literatura occidental, también basada en sustratos orales. Debido a las secuelas y al trauma que supuso la colonización con su rosario de privaciones, el autorrechazo a la identidad africana se extendió a la filosofía, teniendo como corolario inmediato la problemática de un pensamiento negroafricano fundado en componentes orales. En este sentido, más allá de su función lúdica y didáctica, el cuento africano de expresión cualquiera ha de aceptarse como una de las manifestaciones esenciales de nuestra cultura.

Antes de analizar *La huérfana y otros cuentos* –obra escrita directamente en español por el escritor francófono camerunés Mbol–, situemos el cuento africano

dentro de su dinamismo simétrico, el cual obedece a la doble modalidad oral y gráfica.

### **1. De la oralidad a la modernidad gráfica: una tensa convivencia**

Existe, entre oralidad y escritura, un necesario compromiso atravesado por tensiones y convivencias. Al procurar salvar la historia de las mordeduras del tiempo, la segunda tal vez salve nuestra idiosincrasia que se arraiga, como reconocen muchos filósofos africanos, las canciones de cuna, los mitos y cuentos, las costumbres y epopeyas, los proverbios o refranes, las leyendas y fábulas milenarias. Dichos componentes socioculturales rebosan de símbolos e imágenes, que son signos visibles de unas realidades impalpables como son las ideas, los valores o las virtudes (Dong'Aroga, 2004:20).

A través de la palabra escrita, la modernidad recoge, fija e inmortaliza lo que hasta algún tiempo ha sido, en la historia de cada pueblo, transmisión generacional de antiquísimas realidades. Cuando fija en soportes cada vez más nuevos —papel y pantalla multimedia— los elementos de la cultura, detrás de esta generosidad de fachada, deja, sin embargo, un pozo oscuro en que se pierde, por ejemplo, el intraducible sonido de las sirenas, el inefable carisma del contador o la espontánea actitud del público que han de conmocionar las también posibles improvisaciones del (cuentacuentos) o *diseur de contes*. Por eso, frente a ese proceso transpositivo e innegablemente compositivo —ya que transcribir es recrear, tratar de reproducir con emociones propias sentimientos ajenos—, es evidente que no son escrituralmente representable el carisma del contador, el lirismo órfico de los estribillos de determinados cuentos africanos, tampoco el encanto melodioso de nuestras canciones de cuna (Ayissi, 1996:207)

Aunque pueda inventar nuevos relatos o profundizar tal o cual secuencia, la escritura, considerada como atributo del mundo judeocristiano, ya no puede erigirse en superestructura incapaz de tolerar la presencia o *copresencia* de lo oral. Nuestra tesis también se basa en la consideración de la oralidad como una realidad universal, una manifestación ontológica sometida a inevitables contingencias modernas. La oralidad fundamenta la grafía, cuyo papel consiste

en actualizar e inmortalizar o fosilizar la identidad del hombre, ese "ser de palabra"

(La oralidad es fundadora de toda tradición literaria mientras que la escritura, que es una exigencia de la modernidad, avala su perennidad)

L'Oral est fondateur de toute tradition littéraire, tandis que l'Écrit, qui est une exigence de la modernité, en assure la pérennité (Binam, 2004:11)

La literatura africana es el resultado de profundos procesos de reconstrucción de la memoria colectiva. El destino del lector o espectador moderno ha de desenvolverse entre ambas realidades. Para mejor interpretar los signos que vienen de su entorno, además de la fruición, frente al objeto reelaborado, el hombre debe reconocerse a sí mismo y al mundo, caminar hacia su propia interioridad y la de sus semejantes, actualizando lo antiguo, no sin reparar en que los cuentos, aunque traten de animales y hombres extraños, aunque recurran a lo remoto y a lo maravilloso, como el Génesis, hablan, simbólicamente, de la sociedad humana: sociedad abocada al mal, a las imprudencias, al suicidio, a las guerras, a las desidias y blasfemias.

Admitida la complementariedad de este binomio, oralidad y escritura se convierten en espacios semióticos donde cada nota, como en una partidura clásica, participa de la sinfonía general:

En toda África, la palabra, oral o escrita, es gran transformadora de la realidad y aquél que posee y utiliza esa magia está al servicio de la comunidad, su bienestar, sus derechos, su felicidad. El *griot* mandinga de África Occidental, el *dyali serere* de Senegal, el *ndzimi teke* de Congo y Gabón, [el *Mbom mvêt* de Camerún] el *mpilalao* malgache, el *imbongi* zulu surafricano junto, por supuesto, al escritor y a la escritora modernos de toda África disfrutan y sufren este poder así como comparten la misión de interpretar la realidad comunitaria (Pereyra-Mora, 2003:13).

Realidad tan rica y compleja, la de un arcoíris sociocultural y geográfico, de un continente cuya superficie supera tres veces a Europa. Y basta con limitarse al África subsahariana para ver que la prehistoria de sus literaturas se remonta a los jeroglíficos faraónicos y "trascienden esquemas y estructuras preconcebidas en Occidente y se inscriben en gran y hermoso mosaico" (Pereyra-Mora, 2003:13). Son literaturas que podemos asimilar a una hoguera atizada de norte a sur y del este al oeste por varias plumas en perpetuo movimiento,

independientemente del idioma oficial o colonial de esos escritores, como es el caso de Mbol, cuya libro de cuentos analizaremos siguiendo la metodología y las conjeturas que enseguida exponemos.

## 2. Método e hipótesis de trabajo

Desde el punto de vista metodológico, siguiendo a Jean Cauvin (1980:32-44), tres son, entre las seis que propone en *Comprendre les contes*, las técnicas de las que nos valdremos para la interpretación de la obra de Mbol: **1)** utilizar el conocido esquema actancial de Greimas para descubrir la relación que existe entre los actantes —concretos y abstractos— y determinar la posición de cada uno de ellos respecto del proyecto céntrico del relato; **2)** considerar el cuento como estructura lógica hecha de repeticiones, paralelismos, ruptura y oposiciones; **3)** considerarlo también mutación o sucesión de acciones o “funciones” (como diría Propp), que permiten pasar de una situación inicial a otra final.

Siendo el texto ese entramado “tejido”, ese “producto” o “velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido” (Barthes,1998:104), como se ve, analizaremos el corpus según una perspectiva ecléctica, deudora de teorías complementarias, a cuyos autores citaremos, a ejemplo de Lotman (1996:19) para quien el texto, además de “comunicativa”, tiene una función no sólo “simbolizadora” por estar ligado a la memoria de la cultura, sino también “semiótica”, o sea, “generativa de sentidos”, dada su heterogeneidad y su carácter heteroestructural, y nuestra propia capacidad interpretativa que, también basada en los trabajos de Segre (1985), trata de superar dicho modelo para considerar el texto “no únicamente como producto semiótico [sino] como productor de sentido, que indica mejor su carácter abierto, dinámico y plural” (Martínez Fernández,2001:32).

Como género capaz de integrar otras formas de escritura y relatos, el cuento tiene muchas características, de las que podemos destacar, por necesidad heurística, las conjeturas que aquí sintetizamos: en los cuentos africanos, el bosque del relato europeo está sustituido por la selva donde hay espíritus buenos y malvados, aves maravillosas, árboles y animales más o menos naturales, cuyas “propiedades pueden pasar al hombre y cuyo conocimiento, a juicio de Martínez Sánchez, tiene como fin, “además de la caza, la comprensión de los misterios de la naturaleza y la transmisión de unos secretos esenciales para la vida del hombre” (1989a:7-9).

Presupongamos que la lectura semiótica del libro de Mbol nos hará hablar de zoomorfismo y antropomorfismo, refiriéndonos a la tipología de los actantes, a las interferencias entre cuento y sociedad, literatura y psicoanálisis, literatura y

didactismo. Si el universo del cuento es, en "denotación primera", un mundo imaginario donde todo puede ocurrir porque "los animales hablan y existen objetos mágicos", en "denotación segunda", se trata de nuestro biotopo con todo lo que tiene de bueno y malo (Cauvin,1980:23), de anómalo y curativo, de esencial y pedagógico:

(En los cuentos se refleja la sociedad mediante personajes que son tipos sociales, mediante sus haceres que reproducen la vida del grupo, mediante sus relaciones y los movimientos del texto que expresan la dinámica social)

La société se reflète dans les contes à travers les personnages qui sont des types sociaux, leurs actions qui reproduisent la vie quotidienne du groupe, leurs rapports et les mouvements du texte qui sont l'expression de la dynamique sociale (Dong'Aroga, 2004:19).

Y si todo texto es un "intertexto" y cada escritor lector de otros libros, entonces, según la ideología del autor, la educación que recibió y sus modelos literarios, sin lugar a dudas, habrá en el corpus de trabajo conscientes e inconscientes resonancias ajenas, fragmentos o giros que remitan a otros textos, otras estructuras, otras lenguas, otras culturas.

### **3. Lectura del paratexto: la portada como signo**

Como tipificador del sujeto cuentístico principal —la huérfana—, el paratexto titulógico connota más de la cuenta. Como identificador del paradigma genérico, la complementaria referencia pragmática y paratextual —y otros cuentos— prefigura el *pacto o contrato genérico* (Lejeune, Genette) que el autor firma sin y con el lector. De ahí que debamos partir del discurso periférico para examinar nuestra obra.

Además del rótulo que abre el canal de comunicación literaria, advirtiendo del comienzo de un tipo preciso de mensaje, las imágenes que aparecen en la portada también fijan las claves del género e informan sobre el foco espacial que los textos presentarán, apuntando, claramente, al cuento epónimo y a estructuras subyacentes.

Interpretando, diré que lo humano lo representa la muchacha de rostro invisible, o sea, la huérfana cuya vida no tardará en revelar el relato. A través de la jirafa y la pantera, que programan la oposición entre presas y depredadores y por tanto entre personajes de distinta condición y virtud, el mundo animal anticipa así la lógica conflictiva, la cotidiana lucha humana por la supervivencia.

Es una prueba de que título e imágenes constituyen no sólo unos identificadores del sujeto cuentístico nuclear, sino que explicitan su condición social, el motivo temático, la concepción que el lector ya tiene de la vida o de las aventuras de otras huérfanas de la oralidad africana, de lo que la memoria colectiva guarda o cuenta de ellas. Pero el paratexto tan sólo marca el comienzo de la agríndice y catártica aventura lectora. El trasfondo selvático y la cara invisible del personaje femenino sólo pueden apuntar al misterio, a las a veces inadvertidas peripecias del relato oral y, por ende, a una generosa e inmediata invitación a la bartiana fruición literaria: "el texto que usted escribe debe probarme que me desea. Esa prueba existe: es la escritura...la escritura misma" (Barthes,1998:14)

#### **4. La obra propiamente dicha: estructura externa e interna**

La distribución externa de los cuentos obedece a una expresa voluntad de precisión y condensación. La búsqueda de equilibrio formal hace que los cuentos oscilen entre dos y cuatro páginas. El más largo, titulado "La chica mono" (p.97) tiene ciento siete líneas. En cuanto al más corto, tan sólo consta de ocho líneas. Tiene como título "La mujer fugitiva" (p.41) y con el más extenso comparte el mismo sema, que es lo femenino.

Hablando de la estructura interna, los 36 textos que forman esta colección tienen sendos esquemas actanciales. No es que estos posibles esquemas estén aislados, o que no tengan nada en común, temáticamente hablando. En cambio, es pertinente el carácter circular de la obra de Mbol. Si recurrimos a Vladimir Propp y a las teorías greimasianas, caeremos en la cuenta de que en cada cuento hay al menos un Sujeto que, al querer librarse de una desgracia, camina por el eje del deseo, en busca de salvación, objeto de su tormento.

#### **5. Circularidad estructural: entre *fenotexto* y *genotexto*, *incipit* y *explicit***

La simetría estructural a la que he aludido se materializa en lo que Kristeva (1978) llama "fenotexto" y "genotexto". Me explicaré. En el comienzo del libro está el relato epónimo. En éste descubrimos llanamente a Aniso, la huérfana recompensada que "al morir su padre tenía a la sazón doce años" (p.7). Constituye el *explicit* de la obra una figura masculina similar. Esta imagen simétrica es la del huérfano "Abanda, un niño que perdió trágica y tempranamente a sus padres" (p.113). Pero más acá de esta "superficie fenomenológica...manifiesta en las estructuras lingüísticas" (Marchese-Forradas,2000:164), el recurrente motivo de la pérdida temprana de los genitores participa del hondísimo dinamismo cuentístico, de la concepción de la



vida como prueba, como simbólico viaje iniciático que comienza desde la niñez o juventud.

Es que al abrir y cerrar la obra, la "orfandad" da unidad y circularidad a la misma, revela no sólo la voluntad de dar importancia al arquetipo, sino también de fijar, como en poesía, titulaciones que tengan una función "fática y pragmático-informativa, que anticipan notas de referencialidad del universo imaginario y que interactúen con el receptor al que llega la proyección de sentido" (López-Casanova,1994:13). En este proceso de aprendizaje-conocimiento de la vida, la selva, una de las palabras más repetidas del libro, se convierte alegóricamente en espacio eufórico y disfórico por donde se mueven los actantes, en lugar tan misterioso como el bosque real y aquél de nuestra ignota conciencia. Recorrer las 116 páginas del libro es adentrarse en un mundo a la vez abierto y cerrado, donde gente del pueblo, animales, árboles, seres nombrados o evocados se acercan o se enfrentan en una jungla donde no hay más ley que la del más fuerte o *cutre*. Leer a Mbol es, entonces, caminar por un mundo lleno de fantasía y regido por leyes propias, un mundo donde una falta de atención, un acto reprimido, una prohibición o recomendación mal interpretada pueden constituir un peligro fatalmente castigado por el código tradicional.

## 6. Onomástica y simbolismo de la Naturaleza

A pesar de los anagramas que dificultan la hermenéutica de los nombres, relevantes son aquellos con connotación antroponímica y europea (Elvira y Laura). Son una prueba de que además de la codificación africana hecha de apellidos como Abanda, Evele, Mekinda y del programático "Abe", nombre africano que significa en lengua "beti" de Camerún "el malo, la mala o malvada", Mbol también se inspira en la heredada realidad occidental para designar a sus personajes.

A la apuesta onomástica o antroponímica—"príncipe de significantes" según la metáfora que tomamos prestada a Barthes (1966:34) —, añadamos la simbología fluvial, la toponimia selvática y las numerosas fábulas como la del "perro, la tortuga y el león" (p.43), de "la tortuga y la pantera" (p.69) y "la pantera y la liebre" (p.83). La importancia de esta vuelta a lo auténticamente africano y a la edad en que "hablaban" los animales fabuliza los relatos y los inscribe, a la par, en una modernidad místico-pagana hecha de creencias y realidades maravillosas: el totemismo genealógico, la capacidad del ser humano para transformarse en animales como el lobo (licantropía), en pantera o en pájaro o la de tener un alter ego animal en los mundos paralelos. Esta transmutabilidad revela la relación que muchos africanos e hispanoamericanos mantienen a diario con lo real o con el conocido y carpenteriano "real maravilloso".

## 7. Técnicas narrativas y sintaxis de los umbrales

Desde los trabajos de Propp (1971) hacia los de Barthes (1966), Hamon (1977), Ezquerro (1983), Greimas (1987) Bal (1998) y otros, la narratología como ciencia de la narración ha teorizado el estudio del relato, a través de las llamadas coordenadas espacio temporales, del plurifacetismo del narrador o del no siempre fijo ángulo de visión.

Y tratándose del narrador, diré que en la obra de Mbol, éste se distingue más por su omnisciencia que por su deficiencia. Sin caer en una transposición monótona, en focalización externa, la voz que lo ve, lo narra y lo condensa todo también bebe de la modernidad, respetando, no sin ciertas licencias estilísticas, las pautas preestablecidas. Retórica y didácticamente, pese a la lítote muy característica del conjunto de la obra, cualesquiera que sean las peripecias, no hay secuencia que carezca de contenido sociológico. Esta constancia me parece imprescindible a la hora de aproximarse a *La huérfana...* Cada cuento es, por así decirlo, un relato escueto y bien organizado en el que a una situación inicial corresponde otra final y diferente. A veces, en las descripciones, brevedad y circularidad hacen del libro un sucedáneo de la poesía o del microrrelato, aunque éste, cuando es verdaderamente, obedece a veces a una lógica más críptica que abiertamente aleccionadora. A este respecto, podemos hacer nuestras estas palabras que el crítico Emilio Paral dedica a *Los cuentos de los días raros* de José María Merino: "Prosa de fácil digestión, grande en su sencillez, desprovista de alardes innecesarios, tal como es preceptivo en el relato breve".

Fijados desde el íncipit los lugares de la anécdota, no deja de ser interesante el que cada relato gira en torno a unos desdichados o bienaventurados, orgullosos o malvados, ingratos e inobedientes. Para cumplir sus deseos, tienen que enfrentarse a las fantásticas fuerzas de la personificada naturaleza hostil y acogedora, convirtiéndose ora en oponente, ora en ayudante. Es el caso de Aniso y la hija de su madrastra. Ambas verán aquí "un árbol que se come sus propios frutos" y ahí "unos pasteles que se disputan el camino" (p.7). Para alcanzar su meta, por un lado la satisfacción de un malvado deseo ajeno impuesto por la Destinadora-"madre" y por el otro la desenfrenada búsqueda de una felicidad envidiada, en momentos distintos, ambas "hermanas", ya rivales, recorren, como durante un rito iniciático, un espacio donde el hacer de otros actantes, humanos o cósmicos, da a los relatos una tonalidad mágico-hiperbólica. De nuevo estamos ante un discurso trágico de raíz clásico-africana. Aquí, donde todo se articula en una misma unidad de sentido, no hay desenlace sin castigo o recompensa, ni moraleja que el lector no tenga que hallar en las estructuras profundas del Texto. Quizá sea uno de los castigos más "merecidos" de las situaciones finales el destino trágico de Abe, la muchacha ingrata que pudo matar al pájaro de labor

y canto meliorativos. Pájaro sin cuyo auxilio se hubiera quedado su campo sin labrar.

En denotación primera, quizá sea en los relatos de índole fabulística donde Mbol logra reforzar la idea del texto como objeto ficticio y de la ficción como pretexto; puesto que en denotación segunda, cae de su propio peso que sólo se trata de la sociedad africana abocada a los conflictos interindividuales y sociales, a la poligamia y a la vida fácil. Lejos de coartarse a esa tierra situada cerca de "la capital de Camerún", los cuentos connotan los valores intrínsecos del ser, aquellos que trascienden la toponimia reseñada por ser de todo un continente que se reconoce como tal, continente que puede encontrar en los alambres de la ficción literaria la verosimilitud de los hechos narrados.

A lo largo de la obra, el narrador ha podido hacer suyos los fundamentos estilísticos del relato. Desde una perspectiva lineal, el deseo, desde el íncipit, de fijar el tiempo y el espacio, conocidos como las coordenadas de la narración, hace que el narrador omnisciente intente variar los elementos presentes en los enunciados introductorios. Además del predominio del pretérito imperfecto e indefinido, la variabilidad de los ejes sintagmáticos y paradigmáticos, debida a la combinación de algunos términos y su sustitución por reiteración o sinonimia, evidencia el conocido leitmotiv "Erase una vez...", segmento fundamentalísimo en la estética del cuento. Esta estructura liminar que pone al lector en contacto con la fábula justifica, por sí mismo, el estatuto genérico de cada relato. También evidencia, sintácticamente, los posibles paralelismos sémicos que podemos establecer entre esa estructura medular y sus variantes, que superpondremos a continuación, según una criteriología basada en la pertinente fijación espacial, la reiteración verbal, preposicional y adjetival:

- "Erase una vez un pueblo..." (pp.17, 41, 57, 65)
- "Erase que era en Mengoua..." (p.27)
- "Había un pueblo..."(p.21)
- "En el país de las maravillas..." (p.59)
- "En un rincón de la selva africana..." (p.69)
- "En un rincón perdido de la selva africana..." (p.11)
- "En un poblado perdido de la selva africana..." (p.15)
- "En un pueblo de la selva..." (p.63)
- "En un pueblo muy alejado de la capital de Camerún" (p.109)
- (o, sobre todo) **En un pueblo, de cuyo nombre no puedo acordarme** (p.73).

## 8. El dinamismo intertextual: de Cervantes a Rubén Darío

Para cualquier lector de la literatura mundial, es obvio que la sintaxis del último fragmento inaugural que subrayamos es un intertexto remitente a esta frase que encabeza el *Quijote*: **“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme**, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...” (Cervantes,2004:21). Habría sido más pertinente la deuda si Mbol hubiera dicho —en lugar de “poder” y como complemento del sustantivo pueblo— **“En un pueblo de Camerún, de cuyo nombre no quiero acordarme”**.

Siendo el *Quijote* una obra también deudora de la tradición anterior y precursora de la verdadera novela moderna, la repetición de las mismas estructuras en varios relatos nacionales e internacionales revela no sólo el diálogo que puede entablarse entre cuento y relato largo, sino también la indudable existencia de una estilística narrativa común a la literatura mundial. Si consideramos que

la oralidad u *oratura* implica creación colectiva y frecuentemente anónima, expresiones en idiomas maternos, transmisión de valores culturales ancestrales o modernos con el objetivo último de cohesionar a la comunidad y presencia de géneros literarios casi exclusivos al subcontinente africano” (Pereyra-Mora,2003:13),

si reconocemos a la par la capacidad del escritor para modificar sus contenidos, pues tendremos que admitir que los cuentos occidentales, africanos y asiáticos son el espacio de sedimentación de otros relatos, cuyas resonancias superan la territorialidad local, inscribiéndose en una espacialidad universal, prueba del perpetuo dinamismo de la escritura, fruto de la inteligencia de los hombres, de sus costumbres y estudios, sus viajes y contactos.

En el plano estilístico-semántico, la paranomasia fácilmente visible en el título del cuento “Abe y el ave multicolor” asocia armoniosamente lo sordo a lo sonoro, lo humano a lo animal, la onomatopeya africana a la española. Traducido al francés (“Abe et l’oiseau multicolore”) o al inglés “Abe and the multicolor bird”, el mismo rótulo no despertaría el mismo interés analítico porque se desplazaría la pertinencia prosódica hacia el también fónico binomio “oiseau” y “multicolore”. Pero este adjetivo modifica poco el sentido y la forma del paratexto esencial (“Abe y el ave”). En este mismísimo cuento de gran interés didáctico y social, cuando tres veces queda monótona la adjetivación porque el autor ha querido que el narrador afirme que, como por arte de magia, el campo de Abe “se puso verde, verde, realmente verde...”, el lector avisado, o sea, aquel que conoce la afición de Mbol por la poesía española en que es especialista, no sólo advierte la sutil resonancia del muy melodioso poema lorquiano “Verde que te quiero verde”. Este cromatismo —presente en el adjetivo “multicolor” y reforzado, más tarde, por lo amarillo y lo azulino— puede traducir el encuentro y fusión de dos

paisajes geográficamente opuestos, garantizando no la universalidad sino la universalización del proceso literario. Además, el uso del símil "verde como un jardín primaveral" delata el tal vez inconsciente deseo del escritor camerunés de resucitar al poeta granadino, fusilado en 1936, casi en la primavera de la vida.

Ideológicamente, agreguemos a las resonancias lorquianas la prosopografía modernista que Mbol hace del maravilloso pájaro cantor que ayuda a la perezosa y avara Abe, la que, como colmo, cogió el ave y lo "echó en la olla y se puso a guisarla", después de haberla metido "en una olla llena de agua hirviente". Prosopografía que recuerda, en *Cantos de vida y esperanza*, la muy dariana descripción del cisne, majestuoso pájaro modernista, de bello plumaje azul: ¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello (Darío,1999:108).

Veamos ahora cómo el cuento de Mbol describe, con bastante impresionismo, su referente animal:

Realmente inquieta, [Abe] quiso saber lo que ocurría. Se escondió en la maleza, luego vio aterrizar un ave enorme con largas patas amarillas, un cuello largo y el cuerpo cubierto de un plumaje multicolor con predominio de azul, rosa y dorado. Toda una maravilla.

Estas reminiscencias, debidas más a su hispanismo que a su anterior condición de africano francófono, muestra el carácter poco estático de la escritura, la posibilidad de que el escritor moderno pueda jugar con los ya alterados componentes de la tradición, reelaborarlos según su sensibilidad y cosmovisión. Así, la contemporaneidad del contador moderno enriquece los objetos preexistentes, densificándolos y renovándolos, borrando cada vez más las referencias intrínsecas hasta convertirlos en producciones más o menos anónimas y autónomas, estéticamente originales. Al hacerlo, tales objetos pierden algo de su sustrato tradicional pero restauran al escritor en su torre de marfil, en su consustancial libertad de leer, crear e imitar, de sacar de la "nada plena" textos. A guisa de corroboración de lo dicho con un elemento extratextual, reproduzco a continuación lo que dijo nuestro autor en la entrevista colectiva que publicó Pié Jahn (2007:203-245), en anejo a su muy conocida "Aproximación a la poesía hispanocamerunesa":

Escribo sin pensar en nadie. Los cuentos me vienen de la tradición oral de mi tribu, aunque algunos son pura invención mía, ficción literaria. Pero hay poetas que admiro: el gran Rubén Darío, el iconoclasta Huidobro, el Bécquer de las *Rimas*, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez...

## Conclusiones

La finalidad de este estudio ha sido analizar la obra de Mbol, con la promesa de averiguar algunas de las conjeturas previamente expuestas. De tal empresa resulta lo siguiente:

1) Desde el punto de vista de la taxonomía cuentística, estamos ante cuentos no literarios, sino tradicionales, porque su transmisión es oral. No pertenecen al *discurso de la escritura* según la diferencia establecida por Angelo Marchese y Joaquín Foradellas (2000:84). Tampoco consiguen emanciparse de la clásica fórmula introductoria "Érase una vez..." y sus variantes. Los macro y microespacios pertenecen al relato tradicional. Salvo en raras ocasiones como en "Érase una vez en Mengoua", o "cerca de la capital de Camerún", el espacio narrativo primitivo, o sea, aquel que aparece desde el comienzo del libro, siempre remite a mundos imaginarios o fantásticos, selvas, poblados y países perdidos. Universos indefinidos cuyos nombres calla, casi todas las veces, el narrador. De ahí el uso inevitable del indeterminado "uno".

2) Además de los referentes europeos como "Elvira" y "Laura", el antropomorfismo cuentístico también se basa en personajes arquetípicos como "Abe", Aniso, Abanda, Evele, Mekinda.

3) Desde el punto de vista zoomórfico, los animales que aparecen en los cuentos son aquellos que abundan en Camerún, macroespacio real del relato: el perro, la tortuga, el león, la pantera, la liebre. Lo mismo ocurre en *Contes des pygmées baka*, obra cuyo espacio narrativo rebosa de lexemas como "cangrejo, cigüeña, pitón, garza, antílope, cierva, gato montés". Estos referentes suelen dar título a los relatos populares del sur de Camerún, convirtiéndose en animales epónimos, aunque desempeñen, muchas veces, no sólo un papel de oponentes, sino que se conviertan en apodosos o nombres alegóricos.

4) Se averigua así el supuesto genérico de que tanto en Europa y Asia como en África y América, siempre partimos de versiones literarias. A escala nacional, lo demuestra el hecho de que existen en el patrimonio oral camerunés o en otros cuentos escritos en francés o en lenguas africanas variantes de algunos relatos recopilados aquí en castellano, temáticas comunes desarrolladas en épocas y moldes distintos, como es el caso del cuento poético "Zanga Eyenga l'orphelin", que recoge Ayissi Nkoa (1996:140).

5) Además de la ya admitida deuda —en el extratexto— con escritores hispánicos, el estudio de la transtextualidad en su vertiente arquitectural e intertextual también descubre la introducción en el cuento de elementos tomados de obras pertenecientes a otros géneros literarios como la novela y la poesía.

6) Esta intertextualidad sitúa la obra de Mbol dentro de un dinamismo dialógico que define su poética o filosofía escritural. Dialogismo que toma del Clasicismo español elementos quijotescos y del Modernismo la prosopografía y el descriptivismo cromático propio de la poesía dariana, lorquiana y juanramoniana.

**7)** El conocido giro cervantino corrobora el supuesto de que el cuento tradicional, ya de por sí muy complejo, puede ser el punto de intersección de fragmentos pertenecientes a culturas africanas y extranjeras. Trascender el territorio local significaría admitir el carácter universal de la literatura y, por tanto, la consideración de cada cuento como un intertexto o posible *intercuento*, una especie de "palimpsesto" (Genette) que albergaría remotos olores, exóticos perfumes de ultratumba, experimentos literarios nuevos atravesados por varias intrigas de índole comunitaria, cultural o/y personal.

**8)** Psicoanalíticamente, estaríamos ante una especie de hipercuento cuya lectura o escucha podría educar y sanar, además de agrandar el oído del niño, llevándolo también a identificarse o no con sus distintos personajes. De ahí el poder curativo de los relatos que permitirán al joven domar sus instintos:

El niño podrá empezar a ordenar sus tendencias contradictorias, cuando todos sus pensamientos llenos de deseos se expresen a través de un hada buena; sus impulsos destructivos a través de una bruja malvada; sus temores a través de un lobo hambriento; las exigencias de su conciencia a través de un sabio, hallado durante las peripecias del protagonista. Cuando este proceso comience, el niño irá superando cada vez más el caos incontrolable en que se encontraba sumergido (Bettelheim,1975:93)

**9)** A escala internacional, más allá de la intertextualidad estilística señalada, el encuentro intercultural que supuso la estancia de Mbol en España y la relación cotidiana que le une al español en las universidades camerunesas modernizan y embellecen los cuentos, haciendo que sus relatos cortos se inscriban definitivamente en una lógica globalizante, en una territorialidad permeable, poco estática, abierta. Esta apertura sólo puede traducir nuestra imposibilidad de vivir en un mundo que no sea cada vez más evolutivo, la fusión no sólo de formas literarias y aliterarias, sino también de tradiciones antiguas con moldes modernos, lo que ratifica nuestra pertenencia a la misma raíz cósmica.

**10)** Como exteriorización de una interioridad poco difundida en lengua castellana, la obra de Mbol abre camino a las incipientes investigaciones en torno a lo que se ha venido llamando últimamente "literatura hispanocamerunesa". Es una oportunidad que el catedrático de literatura española da a quienes quieran descubrir las perlas de una lengua adoptada que se adapta, más que nunca, al perfil sociológico de nuestros estudiantes, cuando canta, en voz nueva e impresionista, los milagros de nuestra tierra. Al abrirse a otras culturas, al beber de lo español y lo hispanoamericano, *La Huérfana y otros cuentos* constituye una enriquecedora contribución no sólo a la prosa hispanocamerunesa, sino también, en general, africana e hispánica. Es —cerremos con Mbol (2007:228)—

El orgullo de un país culturalmente rico que puede mostrar al mundo entero obras escritas en francés e inglés. Y ahora en la lengua de un

país (España) que no tiene ningún lazo cultural con nosotros. Es una gran aportación a las letras hispanonegroafricanas y Guinea Ecuatorial no se sentirá aislada en África.

### **Bibliografía citada**

AYISSI NKOA, Léon Marie (1996) Contes et berceuses du Cameroun. Yaoundé :Le Panthéon-Epargne Fess Cameroun.

BAL, Miek (1998) Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología. Madrid: Cátedra.

BARTHES, Roland (1966) "Introduction à l'analyse structurale du récit". L'analyse structurale du récit (Communication 8). Paris : Seuil.

————— (1998) El placer del texto y lección inaugural. Trad. de N. Rosa y O. Terán. México: Siglo XXI.

BETTELHEIM, Bruno (1975) Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona :Crítica.

BINAM BIKOA, Charles (2004) "Littérature orale, littérature traditionnelle, littérature universelle?". Vounda Etoa M. (ed.) La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale (figures, esthétiques et thématiques). Yaoundé : P.U.Y., 9-18.

BLOOM, Harold (1991) La angustia de las influencias. Trad. de F. Rivera Caracas: Monte Ávila Editores.

BOURDIEU, Pierre (1992) Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris : Edition de Minuit.

BRISSON, Robert (Sel.) (1995) Contes des pygmées baka. Yaoundé : Imprimerie Saint-Paul.

CAUVIN, Jean (1980) Comprendre les contes. Yaoundé : Editions Saint-Paul.

CERVANTÈS S., Miguel de (2004) El ingenioso Don Quijote de La Mancha, ilustrado por Gustavo Doré. Madrid: Albor.

DARÍO, Rubén (1999) Páginas escogidas. Madrid: Cátedra.



DONG'AROGA, Joseph (2004) "L'éthique sociale dans les contes du Cameroun". Vounda Etoa (ed.) La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale (figures, esthétiques et thématiques). Yaoundé : P.U.Y., 19-26.

EZQUERRO, Milagros (1983) Théorie de la fiction : le Nouveau roman hispano-américain. Montpellier : CERS.

GREIMAS, Algirdas (1966) Sémantique structurale. Paris: Seuil.

HAMON, Philippe (1977) "Pour un statut sémiologique du personnage". Poétique du récit. Paris : Seuil.

KRISTEVA, Julia (1978) Semiótica. Madrid, Fundamentos.

LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1994) El texto poético (Teoría y metodología). Salamanca: Ediciones Colegio de España.

LOTMAN, Iuri Mijáilovich (1996) La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto (Sel. y trad. de D. Navarro). Madrid: Cátedra.

MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS (2000) Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001) La intertextualidad literaria. Madrid:Cátedra.

MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Jesús Felipe (1989a) El cuento en la escuela (América y África).Madrid:Akal.

————— (1989b) El cuento en la escuela (el cuento popular español). Madrid:Akal.

————— (1989c) El cuento en la escuela (Europa y Asia) Madrid:Akal.

MBOL NANG, Joseph Magloire (2004) La huérfana y otros cuentos. Madrid: Mundo Negro.

————— (2007) "Cuestionario cumplimentado por los seis escritores cameruneses durante los meses de marzo y abril 2006". Gloria Nistal Rosique y Guillermo Pié Jahn (dirs.) La situación actual del español en Africa. Madrid:SIAL, 227-228.

NDONGO-BIDYOGO, Donato (1984) Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología), Madrid, SIAL-Casa-África.

PEREYRA, Verónica, MORA, Luis María (2003) "En busca de Kuma: literaturas africanas de expresión francesa e inglesa" Pereyra, Verónica y otros, Cuadernos Centro de Estudios Africanos, nº3. Murcia: Universidad de Murcia, 13-48.

PIE JAHN, Guillermo (2007) "Aproximación a la poesía hispanocamerunesa". Gloria Nistal Rosique y Guillermo Pié Jahn (dirs.) La situación actual del español en Africa. Madrid: SIAL, 203-245.

PROPP, Vladimir (1979) Las raíces históricas del cuento. Madrid: Fundamentos.  
————— (1971) Morfología del cuento. Madrid: Fundamentos.

SEGRE, Cesare (1985) Principios de análisis del texto literario. Trad. de María Pardo de Santayana. Barcelona: Crítica.