

LA NARRATIVA NEGROAFRICANA POSCOLONIAL EN LENGUAS EUROPEAS: DE LA NEGRITUD A LA CRÍTICA MODERNA

Monique Nomo Ngamba

(Escuela Normal Superior. Universidad Yaounde I. Camerún)

La creación en 1947 de la revista y editorial *Présence Africaine* marca el comienzo de una serie de iniciativas que encontraron su prolongación natural en los dos congresos internacionales celebrados en Roma y París en 1959 y 1965. Empieza también a aparecer en París una serie de periódicos, como *L'Afrique Marche*, apoyado por Lamine Diakhate, *La Vie Africaine*, de Olympe Bhely-Quenum, o *L'Afrique Actuelle*, dirigido por Paulin Joachim, en los que se despliega una crítica literaria autónoma.

Al lado de esta efervescencia parisiense, hay que mencionar el papel pionero que desempeñaron en África revistas como *Liaison*, en el Congo, *Souffles*, en Marruecos, u otros movimientos intelectuales en el antiguo Dahomey.

Sin embargo, la primera manifestación verdadera de la Negritud, movimiento literario-ideológico de emancipación de la cultura negra, tuvo lugar a orillas del Sena, con la publicación, en 1932, de una especie de manifiesto titulado *Légitime défense*. Poco después, en 1935, se fundó en París el diario *L'Étudiant Noir*, en torno al cual se aglutinarían las aspiraciones a un renacimiento cultural negro. Sus precursores fueron Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor y Léon Damas. De inspiración francófona, la Negritud ha ejercido desde entonces un verdadero monopolio literario y un papel de locomotora cultural con respecto al conjunto del continente negro. De ideología anticolonialista, a veces virulenta y lírico-militante, la Negritud tuvo su periodo de gloria hasta 1960, cuando surgió contra ella un movimiento de reacción, considerándola anacrónica e inoperante en su vertiente senghoriana, demasiado teórica y exageradamente idealista. A este respecto, J. Chevrier se hacía eco de las afirmaciones de Utamsi Tchicaya, quien veía en la Negritud "una abominable diversión". U. Tchicaya al respecto decía lo siguiente: "me niego a caer en la trampa que quiere que la cultura se haga con reminiscencias vagas del pasado. Esta es otra manera de

oprimir, de pervertir, de distraer"¹. En cuanto al filósofo ghanense W. E. Abraham, daba su punto de vista acerca de la Negritud y de uno de sus fundadores en una entrevista televisiva sobre la Educación Nacional: "When Senghor says that the african is non-intelectual – that reason is Greek and feeling is African, that the african knows things with his nose – that's sheer nonsense! What does he think I have above my nose?" W. E. Abraham acabó calificando a Senghor de "apologist of France speaking to Africa"². Por su parte, el camerunés Thomas Melone reconocía que la Negritud era "a concert where Europe is the conductor and Africa the drummer"³. Dentro de los detractores de la Negritud se situaba también el nigeriano Wole Soyinka, quien, refiriéndose al movimiento, decía que el tigre no proclama su "tigritud". El negro sudafricano Lewis Nkosi añadía, dirigiéndose a la ideología de la Negritud, que "One sees in these poems and stories the implications of a literary ideology which may be as crippling to young writers as the high-handed dictates of a cultural commissar in Communist countries"⁴. Y su compatriota Ezekiel Mphahlele consideraba la Negritud como un "sheer romanticism, often it is mawkish and strikes a pose"⁵.

Lilyan Kesteloot, que también se interesó mucho por la literatura africana en Francia y que militó por su reconocimiento, observaba que "la Negritud se ha convertido en algo así como la víctima propiciatoria de las desgracias africanas", y que "Léopold Sédar Senghor, quien fue y sigue siendo el único teórico de esta Negritud-ideología, la defiende con mucha sutileza y energía, modificando y ajustando sin cesar su sistema en función de las críticas que se le hacen"⁶. De la misma opinión era Janheinz Jahn, quien juzgaba que el movimiento de la Negritud supuso un nuevo acercamiento a "semantics, rhythm and subject-matter"⁷.

M. Hausser, por su parte, se dedicó a demostrar el carácter a la vez histórico y mítico del movimiento. Histórico, porque la Negritud contribuyó en gran medida a la decadencia de la colonización, y mítico, porque, con sus procedimientos y estrategias, la Negritud tendía a expresar la totalidad del

¹ *Apud* J. Chevrier, "Las literaturas africanas en el campo de la investigación comparada", en P. Brunel e Y. Chrevrel, *Compendio de Literatura Comparada*, Madrid, Siglo XXI, 1994, pp. 188-217, p. 195.

² *Apud*, O. R. Dathorne, *The Black Mind: A History of African Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1974, p. 308.

³ *Apud*, O. R. Dathorne, op. cit., *ibid.*

⁴ *Apud* E. Mphahlele, *The African Image*, London, Faber, 1962, p. 28.

⁵ E. Mphahlele, op. cit., p. 27.

⁶ Cfr. L. Kesteloot, *Apud* J. Chevrier, cit.

mundo negro, al mismo tiempo que respondía al conjunto de las representaciones del hombre negro elaboradas desde hacía siglos por el hombre blanco⁸.

Es de notar que, si bien las literaturas africanas modernas tienen su origen común en el hecho colonial y en una reivindicación de la identidad cultural, no por ello la especificidad o la "africanidad" de esas literaturas ha dejado de ser problemática. L. S. Senghor intentaba dar respuesta a esta problemática cuando percibía en la Negritud una forma de expresión específica basada en el ritmo y en el tono. A este respecto, L. S. Senghor afirma que "La monotonía del tono es lo que distingue a la poesía de la prosa, es el sello de la Negritud, el hechizo que hace acceder a la verdad de las cosas esenciales"⁹.

Otros exégetas, como J. Janheinz o el padre Tempels, veían en esta Negritud un sistema vitalista organizado en torno a una jerarquía de fuerzas que gobiernan el universo, y cuyas manifestaciones se expresan en un estilo específico articulado en torno a la imagen y al ritmo¹⁰. Para L. Kesteloot, son los criterios etnográficos, de la raza y del origen geográfico los que confieren a la obra la africanidad, cuando no la inscripción de su autor en una corriente ideológica marcada por la rebelión y el compromiso¹¹.

Otra forma de abordar el problema consiste en interrogarse sobre la estructura de las obras literarias producidas por escritores africanos, para descubrir, tanto en el plano del contenido como en el de la forma, la parte de las influencias autóctonas y la de las influencias extranjeras. Este anclaje de la obra literaria en la herencia de la tradición oral parece más deliberado y pregonado en las producciones contemporáneas, lo cual no quiere decir que la parte de la herencia colonial, encarnada ante todo en la escuela, deba ser minimizada, pues, laica o religiosa, la escuela occidental ha desempeñado un papel considerable en los intelectuales africanos.

F. Fanon concluye que el intelectual africano, aun después de haberse separado de la tutela efectiva del colonizador, emprende el camino de una lucha ideológica que no le puede conducir más que a favorecer una cultura a escala

⁷ Apud O. R. Dathorne, *The Black Mind: A History of African Literature*, cit, p. 244.

⁸ Cfr. M. Hausser, *Essai sur la Poétique de la Négritude*, Paris, Hatier, 1986.

⁹ Apud J. Chevrier, "Las literaturas africanas en el campo de la investigación comparada", cit., p. 198.

¹⁰ Cfr. J. Janheinz, *Muntu*, Paris, Seuil, 1961, y P. Tempels, *La philosophie bantou*, Paris, Seuil, 1964.

¹¹ Cfr. J. Chevrier, "Las literaturas africanas en el campo de la investigación comparada", cit.

continental, en detrimento de las culturas nacionales. Fanon añade que la edificación de una verdadera cultura nacional, en este caso, es indisoluble de las luchas de liberación.

La postura de P. Dakeyo, un crítico del Zaire, es más nacionalista. Para él, cada país vive una situación particular, a la que trata de aportar una respuesta específica en función de sus intereses y de sus objetivos. La Literatura, que es una manera de responder a estos requerimientos, refleja naturalmente las corrientes ideológicas de su lugar de producción, al mismo tiempo que hace de espejo de la conciencia colectiva. De ahí la necesidad y la urgencia de fundar un discurso crítico que pueda designar este fenómeno nuevo que es el surgimiento de las literaturas nacionales en África¹².

En otro orden de ideas, S. L. Tansi, uno de los representantes de la nueva generación, afirma que el concepto de literatura nacional es vago y deplora el fenómeno de marginación que afecta al conjunto de las literaturas africanas, aunque no pierde la esperanza de verlas representadas a escala mundial¹³.

En resumidas cuentas, según la postura que se adopte sobre las literaturas africanas como parte integrante de la literatura, como prolongación de los modelos occidentales o como espacio singular definido a partir de la raza y de la sensibilidad negra o de una comunidad de destino histórico, se obtendrán enfoques críticos diferentes y a veces conflictivos. A estos conflictos de orden ideológico se suman otros que se refieren más que nada a los aspectos metodológicos. Se suele reprochar entonces a los críticos el hecho de estudiar las literaturas africanas con herramientas intelectuales pensadas por Occidente y para obras occidentales: el estructuralismo, el psicoanálisis, la semiótica, etc. Esta acusación de eurocentrismo lleva a algunos, como Zadi-Zaourou o Makhily Gassama, a rechazar la mirada europea sobre producciones literarias africanas, e incluso a plantear una ruptura epistemológica y a formular una teoría negroafricana de la palabra poética, en tanto que otros intentan construir un modelo de la novela africana...

L. Mateso, basándose en los trabajos de dos universitarios, Mohammadou Kane y Georges Ngal, sobre la rehabilitación del lenguaje y del mito en las

¹² Cfr. J. Chevrier, "Las literaturas africanas en el campo de la investigación comparada", cit.

¹³ Cfr. *ibid.*

producciones literarias africanas¹⁴, considera que la crítica literaria africana esta a punto de abrirse su propio camino.

A juicio de Ngal, es posible rescatar el legado de la tradición oral, y es también legítimo buscar nuevas bases para la actividad crítica en la modernidad, por lo que Mateso deduce que ha llegado el momento del encuentro, complementario y fecundo, entre las tradiciones orales y los principios de las creaciones literarias modernas. Esto requiere evidentemente un sólido conocimiento antropológico de los cimientos culturales africanos¹⁵.

L. Kesteloot, por su parte, deplora los errores de un comparatismo apresurado, demasiado propenso, según ella, a aplicar de manera mecánica al *corpus* africano métodos europeos inadecuados o reductores. Exhorta asimismo a los comparatistas a forjar los medios para un análisis correcto. Para ello, tres condiciones le parecen indispensables: trabajar sobre textos auténticos, no dirigirse más que a los detentores profesionales de la tradición y, sobre todo, no imponer nunca un texto de literatura oral fuera de su contexto sociohistórico de origen¹⁶.

Asimismo, J. M. Grassin sugiere un desenclaustramiento de los estudios universitarios africanos que tuviera por principal efecto la oposición entre “la tradición viva en la aldea” y “la tradición reificada en la universidad”. Esto sería posible, por un lado, mediante una mayor vinculación de los que detentan la palabra tradicional con la enseñanza y con la investigación y, por otro lado, incitando a los jóvenes a “practicar las grandes obras de la tradición”¹⁷.

Teniendo en cuenta los planteamientos anteriores acerca de la literatura africana y de su crítica, J. Chevrier concluye que “El fenómeno del surgimiento de las literaturas africanas parece, pues, sometido a la jurisdicción de un enfoque plural que combine la observación de los hechos, el análisis del proyecto político, nacional o federal, y la incorporación del aparato institucional, sin el que no podrían tener verdadera existencia”¹⁸.

Para existir, una literatura tiene necesidad de ser reconocida por aquellos de quienes habla y a los que se dirige, y para ello requiere no solo cierto consenso, sino también instituciones, es decir, editoriales, bibliotecas públicas,

¹⁴ Cfr. M. Kane, *Roman africain et tradition*, Paris, Hatier, 1983 y G. Ngal, *Giambatista Viko, ou le viol du discours africain*, Paris, Hatier, 1984.

¹⁵ Cfr. L. Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986.

¹⁶ Cfr. J. Chevrier, “Las literaturas africanas en el campo de la investigación comparada”, cit.

¹⁷ *Apud* J. Chevrier, op. cit. pp. 213-214.

revistas, academias, premios literarios, redes de distribución y de difusión del libro y del pensamiento (universidades, escuelas, medios de comunicación...), asociaciones de escritores, etc.¹⁹. También es importante la imagen que de sí misma da esta literatura en el extranjero, a través de los fenómenos de recepción, difusión, éxito y fortuna.

Más de medio siglo después de la colonización, tal vez haya llegado la hora de ampliar y rebasar el campo de las relaciones euroafricanas con enfoques más conceptuales y centrados en mayor medida en África, apreciando, por ejemplo, el lugar y la realidad del discurso nacionalista en la producción literaria, la inserción de la tradición oral en la escritura contemporánea, la evolución de los géneros literarios al entrar en contacto con los modelos tradicionales, el funcionamiento del proceso crítico, la definición y el papel de las instancias de consagración, etc.

Sería también conveniente ir más allá de las literaturas francófona o anglófona, para explorar las literaturas lusófonas, las hispánicas o las escritas en lenguas vernáculas. Por último, es necesario tener en cuenta, al abordar las obras literarias africanas, que, aun cuando estén escritas en lenguas europeas, los textos tienen la particularidad de estar marcados por un triple sello, al reivindicar simultáneamente su anclaje en el continente negro, su arraigo en la cultura de un grupo étnico muy determinado y las influencias occidentales que recibieron.

En cuanto al artista moderno, su función corresponde, al igual que la de su homólogo tradicional, a la de un heredero, un transmisor de la literatura, un guardián y un libertador. Es el portavoz de la sociedad en la que vive. Para ello, comparte con dicha sociedad las penas y las alegrías. Por la misma razón, no se considera como un individuo aparte, sino como representante de la comunidad. Es la expresión permanente del arte vivo. T. Adeboye Lambo insiste así en la diferencia entre la función del arte en África y en Occidente:

“While Western art has become largely just a by-product without immediate function in daily life, african tribal art is integrated into the community with specific functions. African traditional art was not, as is the

¹⁸ J. Chevrier, “Las literaturas africanas en el campo de la investigación comparada”, cit., p. 203.

¹⁹ A propósito de la literatura como un sistema social, cfr. S. J. Schmidt, *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990.

of more contemporary societies, a luxury or a pastime. It was the expression of a crude but intensely earnest religion and arose partly out of a natural instinct for adornment"²⁰.

El narrador negroafricano participa en todos los aspectos de la vida comunitaria y se junta con su audiencia en todas las actividades de su existencia. No cabe duda, pues, de que la memoria sea el atributo máspreciado. De hecho, todo el mundo puede contar una historia; sin embargo, no merecen todos los narradores el mismo respeto ni la misma consideración. Alta Jablow destaca así la importancia de un narrador virtuoso:

"A good story teller knows how to spin a yarn to capture the interest and stimulate the participation of the audience. He is an accomplished mime as well, changing his voice, his posture and his mannerisms; acting out the parts, embellishing the fictional characters and situations. He shifts from role to role with fluidity and grace"²¹.

Tanto el artista de la tradición oral como el de la tradición escrita participan en el proceso de la creación, en la medida en que están ambos implicados no solo en la transposición de la experiencia absoluta a la experiencia representativa, sino también en la completa reestructuración de esta experiencia, la cual constituye una necesidad social y no una opción individual. En relación con ello, W. E. Abraham notaba que "A raconteur revealed his verbal virtuosity in the way in which he adorned the bare substance of his recitative. The account as presented and publicly received was therefore already affected by purely literary creativity, even if it was not an individual creation"²².

Para terminar, diremos que el escritor moderno africano tiene una cultura absorbente capaz de contener al mismo tiempo los valores de su pasado tradicional y los asimilados durante la colonización. El resultado de esta dualidad es su dinamismo, que constituye un gran desafío frente a las exigencias de la modernidad. Sus novelas suelen reflejar el dilema de un hombre dividido entre el pasado y el presente, entre la veneración del pasado africano y un intento de

²⁰ T. Adebayo Lambo, "The place of the Arts in the Emotional Life of the African", en *AMSAC Newsletter*, 17, January 1965, 4, p. 4.

²¹ A. Jablow, *Yes and No: The Intimate Folklore of Africa*, New York, Horizon Press, 1961, p. 30.

²² W. E. Abraham, *The Mind of Africa*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1962, p. 91.

reconciliación entre las fuerzas conflictivas del presente. En relación con este dilema, Chinua Achebe afirma lo siguiente:

“Surely it is unnatural to flit between two cultures so easily and so outrageously. And that is why observers have built up the myth of the man of two worlds suffering from intolerable internal stresses and liable to desert his education and civilization in crisis. No doubt there are some Africans suffering from such stresses”²³.

Ezequiel Mphahlele, por su parte, relaciona esta preocupación del escritor africano por los problemas de identidad con su propia condición de ser entre dos mundos: el mundo tradicional africano y el mundo moderno occidental. Mphahlele observa al respecto lo siguiente: “The artist must keep searching, searching for this african personality. He can't help doing so because, after all, it is really a search for his own personality, for the truth about himself”²⁴.

Más allá de su función de portavoz, el artista africano es también el intermediario anónimo, responsable del restablecimiento del orden de la comunidad, ya sea como recreador de ambiente o como depositario de la memoria colectiva.

En definitiva, las literaturas africanas en lenguas europeas nacieron como consecuencia de una toma de conciencia de los pueblos africanos frente a la situación de explotación y de imperialismo cultural a la que estaban sometidos. Sin embargo, siendo un producto de las escuelas occidentales, dichas literaturas son una mezcla de las técnicas occidentales y de las influencias de la literatura oral. A este respecto, Abiola Irele afirmaba lo siguiente:

“Despite the fact that our writers use the European languages to express themselves, the most original among them do so with the conscious purpose of presenting an african experience, and the best among them reflect in their works a specific mode of the imagination which derives from their african background”²⁵.

²³ Apud O. R. Dathorne, *The Black Mind: A history of African Literatures*, cit., p. 161.

²⁴ Cfr. E. Mphahlele, *The African Image*, cit., p. 17.

²⁵ Cfr. A Irele, “The criticism of Modern African Literature”, en Christopher Heywood (ed.), *Perspectives on African Literature*, New York, Africana, 1971, pp. 15-16.

Además, las literaturas negroafricanas en lenguas europeas tienen la especificidad de expresar en idiomas extranjeros las realidades propias del continente. La verdadera preocupación de quienes se interesan por las literaturas negroafricanas consiste en saber si es posible expresar unos sentimientos personales en una lengua que no es la propia, puesto que es imposible separar la lengua del pensamiento. De hecho, parece una ironía que uno tenga que criticar a sus verdugos usando la misma lengua de que se sirvieron éstos para oprimirle. Sin embargo, éste es el dilema que presentan las literaturas modernas africanas por ser el producto del encuentro entre dos culturas, encuentro que desemboca en una especie de hibridismo cultural donde los intereses africanos y europeos se hallan inextricablemente vinculados en una relación de influencia mutua. Las consecuencias políticas y culturales de este desarrollo histórico son enormes. El escritor tunecino Albert Memmi subrayaba la ironía de la situación en los términos siguientes:

“Ces peuples ont été opprimés pendant des dizaines d’années, quelquefois des siècles. Le résultat pour l’écrivain, pour le professeur, pour l’homme de pensée, c’est qu’il a été culturellement aliéné [...]. Le résultat, c’est que dans une carrière intellectuelle, il était obligé d’adopter la langue du peuple dominant, d’adopter même d’une certaine manière, des valeurs institutionnelles et culturelles de ce peuple”²⁶.

Gerald Moore corrobora esta opinión cuando observa que la dificultad del escritor negroafricano reside en que tiene que definir y describir en una lengua extranjera unas estructuras y una cultura que dicha lengua ignora completamente²⁷.

Para Lewis Nkosi, los negroafricanos poseen una herencia muy rica y viva en materia de filosofía, ética, religión y creación artística, todo ello contenido en las lenguas africanas. Para recuperar esta riqueza tradicional, se tendría que deshacer “the caskets of syntax, disentangling metaphysics from poetry and adverb; it also means extracting social philosophy and habits of moral thought

²⁶ A. Memmi, *The writer in Modern Africa*, Scandinavia, Scandinavian Institute of African Studies, 1968, p. 80.

²⁷ Cfr. G. Moore, *The Chosen Tongue*, London, Longman, 1969, p. 19.

from rhythm, imagery, repetitiousness, sometimes from the very circumlocution of native african speech"²⁸.

Además de estas ambigüedades lingüísticas, el escritor negroafricano se enfrenta al peso de la experiencia colonial y a las exigencias de la descolonización. La diferencia de orientación que se nota entre la literatura africana de habla inglesa y la de expresión francesa o portuguesa tiene que ver con la ideología colonial promulgada en cada colonia. Mientras que el "indirect rule" británico, respetuoso de las estructuras tradicionales, favorecía una administración directa basada en una colaboración estrecha con los agentes indígenas, Francia y Portugal aplicaban, en sus territorios, la política asimilacionista que consistía en transformar a los negroafricanos en unos meros "negrofranceses" o "negroportugueses", incapaces de pensar por sí mismos, de tal modo que el escritor anglohablante tenía la posibilidad de incorporar en sus escritos el mayor número de elementos tradicionales. De ahí que dichas producciones reflejaban un elevado grado de conciencia tribal, la cual era casi inexistente en las narrativas francófonas o lusófonas. Frente a estas diferencias, y refiriéndose a la dificultad que conlleva un acercamiento comparativo a las literaturas negroafricanas, Albert S. Gerard opina lo siguiente:

"The ideal historical and comparative study here advocated requires a most astounding combination of skills-linguistic, anthropological, historical, and critical which no normal person can be expected to have accumulated [...]. But until such are available in sufficient numbers and equipped with necessary techniques, there is no reason why a start, however unassuming, should not be made, on however small scale"²⁹.

Por otra parte, la educación colonial en general privilegiaba las culturas y lenguas europeas en detrimento de las africanas. De ahí el complejo de inferioridad de los primeros escritores negroafricanos, que no se atrevían, aunque pudieran, a expresarse en sus idiomas maternos. De hecho, esta dependencia lingüística y cultural iba a seguir aun después de las independencias, ya que las potencias coloniales, al sentir la inevitable

²⁸ Cfr. L. Nkosi, *Tasks and Masks: Themes and Styles of African Literature*, London, Longman, 1981.

²⁹ A. S. Gerard, *Four African Literatures: Xhosa, Sotho, Zulu, Amharic*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1971, p. 14.

emancipación de sus antiguas colonias, y en un deseo de preservar sus intereses, formaron, como ya dijimos anteriormente, una clase dirigente a su medida, a través de la cual seguirían dirigiendo los destinos de estos países. Esta clase elitista, constituida por políticos, intelectuales y miembros del ejército, perpetuo efectivamente la dominación lingüística y cultural extranjera. El novelista keniano Ngugi Wa Thiongo decía al respecto que "The effect of the colonial presence (in Africa), was to create an elite who took on the tongue and adopted the style of the conquerers"³⁰.

En cuanto a Jean-Paul Sartre, atribuye esta dependencia lingüística a la falta de unidad lingüística entre los pueblos colonizados, debido al reparto del continente en facciones cuyos habitantes a veces no tenían en común ni la misma lengua ni la misma cultura, ni pertenecían a la misma tribu o etnia³¹. Las lenguas europeas sirvieron no solo para alcanzar un público más internacional, sino también como una fuerza unificadora entre los distintos pueblos que por casualidad se encontraban en el mismo territorio. La simpatía a nivel internacional que causan los que escriben en lenguas extranjeras, sobre todo si las dominan, es otro factor que obliga de alguna manera a los africanos deseosos de ser mundialmente reconocidos a escribir en las lenguas de sus antiguas metrópolis. Es el caso de los premios internacionales, como el Nobel, que se ha venido otorgando a quienes han mostrado un perfecto dominio de la lengua de Shakespeare o de Molière. En otras palabras, las lenguas europeas aparecen como la mejor arma cultural de que se sirven los escritores negroafricanos no solo para combatir y liberarse de la dominación europea, sino también para alcanzar un reconocimiento internacional. A este respecto, Ezekiel Mphahlele recuerda que frente a la falta de unidad lingüística en el continente, las lenguas europeas aparecen como "the common language with which to present a nationalistic front against white opresors"³². Wole Soyinka apoya esta idea: "When we borrow an allien language to scult and paint in, we [...] begin by coopting the entire properties of that language as correspondencies to represent our matrix of thought and expresion"³³. Sin embargo, aunque es difícil separar la lengua de la cultura, no es cierto que, en el caso de África, la lengua sea el

³⁰ N. Wa Thiongo, *Homecoming*, London Heinemann, 1972, p.10.

³¹ Cfr. J. P. Sartre, "Black Orpheus", en W. E. Bigsby (ed), in *The Black American Writer*, vol. 2, *Poetry and Drama*, Baltimore, Penguin Books, 1969, pp. 5-40.

³² E. Mphahlele, "Polemics: The Dead End of African Literature", en *Transition* 3, 11, 1963, pp. 769.

³³ *Apud* O. Owomoyela, *A History of Tweentieth-Century African Literatures*, cit., p. 356.

generador de la cultura, ni el único criterio de apreciación de las obras literarias. De hecho, y por poner un ejemplo, no basta con que un africano o un afroamericano toquen el piano, que es una invención europea, para que el "highlife" o el "jazz", que se valen de dicho instrumento, puedan ser considerados como formas musicales europeas, o para que se les juzgara con los criterios de apreciación europeos. En opinión de O. Owomoyela, la lengua no puede ser el único criterio de apreciación de las obras literarias ni el más importante. Owomoyela propone los siguientes criterios de apreciación de una obra literaria: "The primary audience, the work's implicit cultural and national consciousness, the author nationality by birth or naturalization, and the language"³⁴. Obiajunwa, por su parte, advierte del peligro que corren las bellas artes africanas si siguen expresándose en lenguas ajenas. Para él, aquello constituye "a dead end, which can only lead to sterility, uncreativity, and frustration"³⁵. Para resolver el dilema de tener que elegir entre las lenguas europeas o las africanas, dilema que puede llegar a poner en duda la originalidad de las obras africanas, los escritores africanos no desprecian ninguna oportunidad para adornar sus relatos con elementos culturales de África. Esta ambientación consiste en introducir en la narración elementos propios de la narrativa negroafricana, como los proverbios y demás expresiones en lenguas vernáculas, que luego traducen literalmente.

No podemos cerrar este apartado sin evocar la relación entre literatura e ideología en las literaturas africanas, ya que, aunque no existe una ideología literaria como tal en África, la visión socialista es sin embargo dominante, ya sea en la parte anglófona, francófona, lusófona o hispánica. Es sobradamente sabido que todos los países africanos, o casi todos, atraviesan crisis políticas, económicas y socioculturales muy agudas. Dicha atmósfera de crisis y de desestabilización constituye la principal fuente de inspiración de los escritores. Algunos hablan incluso, de una influencia marxista en los autores africanos. Wole Soyinka, por su parte, advierte contra el peligro de una ideología literaria cuando observa lo siguiente: "The danger which a literary ideology poses is the act of consecration –and of course excommunication [...] the formulation of a literary

³⁴ O. Owomoyela, op. cit., p. 357.

³⁵ *Apud* O. Owomoyela, op. cit., p. 358.

ideology tends to congeal sooner or later into instant capsules which, administered also to the writer, may end by asphixiating the creative process"³⁶.

De hecho, aunque lo expresen de distintas maneras, la literatura africana y su crítica siempre han tenido como preocupación mayor la situación política y sociocultural del continente. El movimiento de la Negritud es un buen ejemplo de esta coincidencia entre ideología literaria y visión socialista en África. Refiriéndose a dicho movimiento y al papel importante que jugó en la liberación y las independencias del África negra en particular, el mismo Wole Soyinka reconocía que "Both for Africans on the mother-continent and for the black societies of the diaspora, Negritude provided both a life-line along which the dissociated individual could be pulled back to the source of his material essence, and offered a prospect for the coming-into-being of new social entities"³⁷.

En efecto, el escritor negroafricano es necesariamente un visionario mucho más preocupado por una visión social que por la especulación literaria, pues el entorno y las exigencias de la realidad cotidiana le obligan a ello. Pero eso no quiere decir que su función se limite a esa visión, pues la ideología literaria y la visión social de la literatura se solapan de alguna manera, en la medida en que una de las funciones principales del verdadero intelectual, en África por lo menos, consiste en examinar y reexaminar los distintos desafíos humanos, naturales y sociales, y plantear en cada momento de la historia una interpretación o una explicación de esos hechos, y, por qué no, proponer soluciones. Este impulso y fuerza integradora constituyen la visión social de la literatura, como expone Wole Soyinka a propósito de la teoría de Trotsky según la cual toda literatura producida en una situación de confrontación revolucionaria siempre conlleva un espíritu de odio social³⁸. No es de extrañar, pues, que una literatura creada en unas condiciones de opresión y de convulsión social refleje agresividad, odio y rencor. Una de las consecuencias de este rencor es la obsesión hasta la excitación que manifestaron y que siguen manifestando los escritores negroafricanos a la hora de condenar el colonialismo y de alabar todo lo relacionado con África y a su cultura. Explicando su misión como escritor, Chinua Achebe decía lo siguiente: "I will be quite satisfied if my novels (especially the ones I set in the past) did no more than teach my readers that

³⁶ W. Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 61.

³⁷ *Ibid.* p. 64.

³⁸ Cfr. *ibid.* p. 72.

their past-with all its imperfections-was not one long night of savagery from which the first Europeans acting on God's behalf delivered them"³⁹.

Camara Laye, por su parte, se empeña en ensalzar la belleza de la cultura negra, como se observa en las siguientes palabras: "my first novel [*The Dark Child*] testifies to its greatness. People who had not been aware that Africa had its own culture were able to grasp the significance of our past and our civilization"⁴⁰.

Estos autores, en general, presentan una visión idílica de la vida tradicional. La llegada de los europeos a este mundo tradicional constituye una experiencia traumática, porque el intruso aparece como alguien que no entiende el sentido de las estructuras que encontró e intenta destruirlas. Para Camara Laye, sin embargo, la cultura es algo demasiado arraigado, capaz de contener el impacto europeo sin por ello correr el riesgo de perder su esencia. Es lo que demuestra en *The Dark Child* cuando excluye sistemáticamente a los europeos, aunque su existencia esté representada en la novela por la presencia de la escuela y sus influencias negativas en la vida tradicional. En cuanto a Mongo Beti y a Ferdinand Léopold Oyono, denuncian en sus novelas a los colonizadores y a sus cómplices por la vida lujosa que los primeros llevaron y por la cobardía de los segundos, que contribuyeron a su propia desgracia.

En cuanto a la técnica narrativa, ya dijimos que era una mezcla de las técnicas occidentales modernas y de los recursos del arte narrativo tradicional. A este respecto, la presencia de elementos folclóricos en el relato, como los proverbios, parece muy importante, pues su popularidad universal depende de su uso a todos los niveles del discurso. Los dichos metafóricos y los proverbios suelen ser cortos, al mismo tiempo que traducen las realidades de la vida cotidiana. La idea o el mensaje que se esconde detrás de los proverbios es que en la vida ninguna situación es única o nueva. Todo lo que ocurre hoy ha ocurrido alguna vez, y existen soluciones que han sido propuestas con anterioridad a dichas situaciones en el pasado. Los proverbios constituyen para el orador un recurso que da autoridad y crédito a sus argumentos, porque son una muestra de su sabiduría y experiencia. En casi todas las comunidades africanas, un buen dominio y un empleo correcto de los proverbios traen respeto y consideración. En la sociedad yoruba de Nigeria, por ejemplo, no está bien

³⁹ C. Achebe, *Morning Yet on Creation Day*, Doubleday, Anchor Press, 1976, p. 59.

⁴⁰ C. Laye, *The Dark Child*, Doubleday (Canada), 1970, pp. 62-63.

visto el "speak with the wole mouth", es decir, el que dice, aconseja o critica con palabras crudas. Se recomienda un poco de diplomacia a la hora de corregir los usos y costumbres. Cuanto más enigmáticos son los proverbios, mejor resultado tienen. De hecho, si bien los proverbios sirven como instrumentos eficaces para el orador, constituyen también una fuente de placer para el público. La utilidad de los proverbios está comprobada en los siguientes dichos yoruba e igbo: "Proverbs are the horses of discourse; when communication is lost proverbs retrieve it"; "Proverbs are the palm-oil with which words are eaten"⁴¹. Algunos proverbios sirven para relajar y divertir al público en los momentos especialmente tensos. Y dado que el uso de los proverbios implica el acceso a la sabiduría y a la sagacidad ancestral, están reservados a los mayores. Un joven que utiliza los proverbios para dirigirse a sus mayores está visto como una persona impúdica y arrogante. Únicamente se otorga el derecho de usar los proverbios a la juventud con el permiso de los mayores, y, aun así, algunos proverbios, como los que aluden al sexo, les están proscritos. Sin embargo, no es bueno abusar de los proverbios, porque su uso excesivo puede resultar aburrido y pedante.

En cuanto a los mitos, otros elementos folclóricos heredados de la tradición oral a los que suele recurrir la narrativa negroafricana moderna, designan los productos de la imaginación, o lo relacionado con la creación del universo, o bien los acontecimientos que tuvieron lugar en los tiempos muy remotos. Los mitos explican también la interrelación entre todas las cosas que existen, al mismo tiempo que permiten a los distintos grupos entender mejor su entorno, así como las fuerzas que gobiernan el universo.

⁴¹ Cfr. O. Owomoyela, *African Literatures: An Introduction*, African Studies Association, Crossroads Press, Massachusetts, 1979, p. 17.