

REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

El Tiempo, los Temas y las Formas en la novela negrafricana postcolonial en lenguas europeas

Monique Nomo Ngamba

(Universidad de Yaoundé, Camerún)

El tiempo es un ingrediente esencial, incluso el factor más importante en la composición de una novela. Sin embargo, y de acuerdo con Alfonso Martín Jiménez, no resulta sencillo agrupar las distintas teorías y concepciones sobre el tiempo[1]. El análisis del tiempo en el relato, además, ha sido objeto de diversas vías de aproximación, pues a los análisis sobre la estructura temporal del relato como marco en el que se desarrollan los acontecimientos hay que sumar los estudios sobre el denominado tiempo subjetivo, entendido como el tiempo mental del fluir de nuestros pensamientos o la forma subjetiva de experimentar el sentimiento sobre la temporalidad. A este respecto, Jean Ziegler distingue entre el tiempo físico, el tiempo psicológico y el tiempo social. En opinión de Ziegler, el tiempo social de las sociedades tradicionales del África negra es distinto del de las sociedades de otros continentes. Ziegler nos recuerda, por ejemplo, un dicho popular de Treichville (Costa de Marfil): «Sin el calendario y el reloj de los blancos, no seríamos mortales»[2]. En cuanto a la oposición que establecen algunos investigadores entre el tiempo «preciso» de las sociedades industrializadas y el tiempo «impreciso y desvaído» de las sociedades africanas (diferencia más bien cualitativa, según dichos investigadores, entre el tiempo africano más «arbitrario» y el tiempo europeo más «científico»), Jean Ziegler opina que las temporalidades de África tienen una peculiaridad ausente en los sistemas de las sociedades desarrolladas de Europa. Además de representar un tiempo social elaborado, estas temporalidades africanas traducen la negación del tiempo y reflejan la eternidad. En África, la eternidad, lejos de ser el límite extremo de la temporalidad, como en Europea, es más bien un tiempo *sui generis*. La eternidad coexiste con el tiempo social del grupo. Forma parte integrante de la cosmogonía del grupo. En una palabra, la eternidad es del orden temporal. Es considerado en su unidad como un tiempo total e indivisible. La cosmogonía «munyaruanda» en Ruanda, por ejemplo y según reconoce Ziegler, demuestra muy claramente los contornos de la eternidad del tiempo africano, que esta llena de acontecimientos. Ziegler afirma al respecto lo siguiente:

«Le Munyaruanda, à l'opposé du chercheur européen, ne peut s'imaginer la "fin des temps" ou la "fin de l'espace". La vision chrétienne par exemple d'une vie dans le temps, suivie du passage dans une éternité qui n'est plus le temps, reste pour ainsi dire intraduisible dans la réalité mentale africaine»[3].

Es más, casi cada grupo africano posee su propia noción del tiempo social. Esta abarca a los vivos y los muertos, a Dios y los hombres, el cielo, la tierra y el reino de los difuntos.

Por otra parte, sigue opinando Ziegler, el tiempo social africano no es vectorial, es decir, no implica la creencia en una superioridad del presente sobre el pasado y del futuro sobre el presente. El tiempo es más bien entero. Es presente y está directamente vinculado a las actividades del grupo, las cuales sirven de puntos de referencia esenciales para medir el tiempo. De hecho, ese tiempo es inflexible tanto material como mentalmente: El calendario «junkun», por ejemplo, puesto fuera de África o simplemente en alguna otra región con un ritmo climático distinto, perdería su fuerza reguladora. Este carácter unitario de la temporalidad africana, sigue Ziegler, ocasiona muchas motivaciones irracionales. Así es como para el campesino africano, lo sensible y lo «trans-sensible»

constituyen fuentes de causalidad de igual valor, unitarismo temporal que tendría mucho que ver con el totalitarismo político.

Ziegler nos cuenta que el rey «Shilluk», por ejemplo, es el recipiente moral de un poder total e inmortal. Es el depositario de todos los tiempos. Posee, en su conciencia y en su cuerpo, los tiempos psicológico y físico que hace suyos. En el rey se cruzan además los tiempos mítico y social, ya que encarna al héroe fundador del grupo, al mismo tiempo que es quien lo anima con su presencia. Los «Bafulero» del Este del Congo reconocen al rey este poder cuando dicen: «El *Mwami* está presente –el pueblo vive. El *Mwami* está ausente –el pueblo se muere».

Para los Burundi, Dios descansa en el cuerpo del rey. En las islas «Fidji», la muerte del rey es señal de la liberación del pueblo. En ese día, las poblaciones antiguamente oprimidas salen por las calles de la capital y cometen todo tipo de crímenes y violaciones. Por miedo a ello y para su propia protección, los familiares del difunto suelen callar la noticia de la muerte de éste. Solo la desvelan cuando el cadáver ya esta en estado de descomposición y ya no se puede hacer nada. Abunda los ejemplos sobre esta «ruptura del tiempo» por causa del fallecimiento del rey. En una palabra, el vacío de poder es sinónimo de la muerte del grupo. Para que el pueblo vuelva a la vida, es necesaria la llegada de un nuevo rey que devuelva el movimiento al universo.

A juicio de B. J. Barthold, tanto el cuentista de la literatura oral como el novelista de la era moderna, siempre han dominado el tiempo. Esta dominación y manipulación del tiempo traduce simbólicamente la victoria del cuentista o del novelista sobre su propia mortalidad. Según este mismo autor, la experiencia del tiempo difiere según las culturas. Para los occidentales, los africanos no tienen ningún sentido del tiempo, pues África es el sitio de las ciudades perdidas, de las razas perdidas y del tiempo perdido. Muy raras veces la prensa occidental difunde imágenes de África que no sean de sequía, golpes de Estado, guerra, hambre. Parece que África no existe en términos de vida cotidiana con sus disputas y alegrías familiares, decepciones personales, historias de amor o cualquier otra experiencia humana que es parte de la vida en toda sociedad. Esa falta de apreciación de la realidad encuentra tal vez su justificación en la misma ignorancia de la realidad temporal africana[4].

Para Levi-Strauss, las sociedades agrarias tradicionales, como es el caso de la mayoría de las sociedades africanas, sobre todo antes de la colonización, tienen una concepción del tiempo mucho más sincrónica, mientras que en las sociedades industrializadas como los Estados Unidos, el tiempo es diacrónico o lineal[5]. Así se hablara de «mucho» tiempo o «poco» tiempo; de tiempo «largo» y de tiempo «corto»; de «antes» de tiempo o «después» de tiempo o simplemente de «fuera» de tiempo. Se pone énfasis en el progreso y el cambio en vez de en la recurrencia. Lineal también es el progreso. Según el pensamiento marxista, por ejemplo, las sociedades conocen una progresión dialéctica, lineal, que va del capitalismo al socialismo.

Refiriéndose a las diferencias entre el tiempo mítico o cíclico y el tiempo lineal o histórico y su relación con la religión, B. J. Barthold observa que, en el tiempo sagrado de las sociedades tradicionales de África, Dios esta presente o se manifiesta en cada momento, mientras que en el tiempo lineal de las sociedades occidentales, Dios se vuelve trascendente. En el segundo caso, la noción de eternidad se refiere a la plenitud de los tiempos, mientras que en el primero, el tiempo sagrado es distinto del tiempo humano. Los ritos religiosos en el África tradicional tienen precisamente como función abrir una ventana sobre el tiempo sagrado.

Por otra parte, y según apunta Barthold, el tiempo visto por los occidentales es individual y constituye una propiedad privada. Esta relación entre el tiempo y el ser humano se refleja en el lenguaje: «Time is money». Lo cual quiere decir que el que más dinero tiene, también dispone de más tiempo y por consiguiente de más poder. Puede hacer del tiempo lo que quiere, gastarlo, confiscarlo, detenerlo, perderlo, volverlo a encontrar. De la misma manera, los que no tienen tiempo están desposeídos del tiempo, como ocurre con aquellos que tienen que esperar largas horas en los hospitales públicos para ser atendidos, porque no pueden ir a las clínicas privadas donde el servicio es más rápido pero más caro también. En una palabra, la consecuencia de esta fragmentación del tiempo es que un gran número de personas ha sido desposeído del tiempo por falta de dinero y el

color de su piel[6].

A este respecto, J. Baldwin, refiriéndose al negroamericano, piensa que la raza negra tuvo una experiencia del tiempo distinta de la de la raza blanca. Para esta autor, los negros han sido simultáneamente desposeídos y fijados en el tiempo por el color de su piel, lo cual implica la falta tanto de un pasado como de un futuro libremente escogido. El negroamericano es pues un ser cuyo pasado africano le fue denegado, al mismo tiempo que se le niega la participación en el futuro de la sociedad occidental de la que ahora forma parte. Esta paradoja en un eterno presente del que por otra parte no tiene el control. Es más, está separado del tiempo mítico africano sin ser admitido en el tiempo lineal occidental. Así, los negroamericanos son víctimas no solo de la segregación por parte del resto de la comunidad, sino también de la segregación temporal, pues la cultura moderna occidental ha construido una barrera que impide el paso del tiempo mítico al tiempo lineal, o sea, del subdesarrollo al progreso. Además tienen que sufrir las consecuencias de esta ruptura temporal entre el pasado y el futuro, siendo el mismo presente incierto. De ahí el espíritu de rebelión que caracteriza al negroamericano en particular y al negro en general. Se trata de una rebelión en contra de las incertidumbres del tiempo. Baldwin concluye que es posible que, en el nuevo milenio, la situación pueda cambiar, debido a la fuerza de la raza negra dentro y fuera del continente africano, pues la raza negra es conocida por su resistencia y su historia es una historia hecha de luchas y reivindicaciones para salir de la dominación occidental[7].

W. Abraham, por su parte, observa que, en el África tradicional, lo temporal y lo atemporal no eran inconciliables. Él cree que esta continuidad era el resultado de una concepción cíclica del tiempo[8]. En cuanto a J. S. Mbiti, apunta que la concepción lineal del tiempo, con un pasado indefinido, un presente y un futuro infinito, es prácticamente desconocida para la mente africana[9]. Para E. Mircea, la cultura de los grupos tribales tradicionales se caracterizaba por unas creencias religiosas que incluían la regeneración del tiempo y la abolición de la historia[10]. J. Janheinz corrobora todas estas ideas al afirmar que ahora es cuando África sale de la era mítica para entrar en la historia[11].

De hecho, en el África precolonial, la visión cíclica del tiempo era parte de las creencias y prácticas, tales como el nacimiento, el matrimonio y la muerte. Dicha concepción del tiempo contribuyó a poner énfasis sobre la responsabilidad humana y a asentar una religión basada en el optimismo. Metafísicamente, el ser era equivalente a la duración, pues cada momento encarnaba la recurrencia de un momento pasado, al mismo tiempo que implicaba la recurrencia de un futuro potencial hasta que el ciclo se rompiera. Por otra parte, el tiempo era una propiedad de la comunidad y, por consiguiente, la falta de tiempo era un sinsentido.

Esta noción de recurrencia cíclica, según B. J. Barthold, podía conllevar la noción de fatalidad, en la medida en que, por ejemplo, una etapa de mortandad infantil podía ser vista como la encarnación recurrente del mismo espíritu maligno, conocido en varias lenguas vernáculas de la Costa de Guinea como *abiku*, *ogbanje*, *dzikwidzigwi*, o *awomawu*, es decir «nacido-muerto». Tanto lo «natural y bueno» como lo «natural y malo» eran cíclicos[12].

La ruptura del tiempo cíclico suele ocurrir cuando, por una razón u otra, la comunidad ofende a los dioses, como es el caso de *Things Fall Apart* de Chinua Achebe. En dicha novela, inspirada en la cultura Igbo de Nigeria, el héroe, Okonkwo, perteneciente al pueblo de Umofia, pega a su mujer durante la «Semana de la Paz», es decir, la semana antes del comienzo de las siembras. Más tarde, comete un homicidio involuntario al matar accidentalmente a un hombre de su tribu. Al final de la obra, después de un intento fracasado de levantar a su pueblo contra el poder colonial inglés, Okonkwo se suicida. Según explica un miembro de la tribu de Umofia al Comisario del Distrito, es una abominación quitarse la vida, es una ofensa contra la diosa de la tierra. Por consiguiente, Okonkwo tiene que ser expulsado del clan, porque su cuerpo es demoniaco y solo los forasteros pueden verlo. Las consecuencias de esta ofensa contra la diosa de la tierra son unas malas cosechas que suponen también el fracaso de la comunidad. Para reparar el daño, controlar el ciclo de las estaciones y restablecer la continuidad cíclica, la comunidad tiene que hacer sacrificios. El sacrificio permite a la comunidad volverse dueña del tiempo y manipular así al mundo espiritual, al mismo

tiempo que garantiza la armonía entre la comunidad humana y el universo. De hecho, al final de *Things Fall Apart*, los ancianos, para limpiar el pueblo del suicidio de Okonkwo, ofrecen sacrificios a la diosa de la tierra. El objeto del sacrificio podía ser un licor que se echaba al suelo, una porción de la cosecha apartada para la diosa, una gallina, una cabra e, incluso un ser humano, dependiendo de la gravedad de la trasgresión.

Respecto a esta responsabilidad de la comunidad en el restablecimiento de la continuidad temporal y a la ideología que puede vincular, B. Davidson opina lo siguiente:

«for generally (it) taught the supremacy of man in controlling or influencing his own present or future. Far from imposing a grim subjection to the 'blind forces' of nature, it held to a shrewd realism. *Onipa ne asem* say the Akan: it is mankind that matters- meaning in this context, that any man can always be responsible for himself»[\[13\]](#).

Maxwell resume estas diferencias entre las dos visiones del tiempo en las siguientes palabras:

«All men experience both change and periodicity, and they may emphasize either change, which lends culture a historical orientation, or periodicity, leading to systems of clasification... Whole cultures can be characterized by their preference for one over the other»[\[14\]](#).

En relación con la continuidad cíclica en las sociedades del África tradicional, hay que añadir que la comunidad también tenía la responsabilidad de venerar a los muertos. Se creía que los espíritus de los ancestros actuaban de intermediarios entre el mundo material y el espiritual, al mismo tiempo que les protegía de las desgracias presentes y futuras. La falta de veneración a los espíritus de los antepasados, o la ruptura entre el mundo de los vivos y el de los muertos, llevaba al caos espiritual, cuyas manifestaciones podían ser las malas cosechas que hemos mencionado anteriormente, la impotencia sexual, la esterilidad o, en el peor de los casos, la muerte.

En el mismo orden de ideas, el nacimiento marcaba el paso del mundo espiritual al mundo material, mientras que la muerte, considerada como otra forma de nacimiento, era el regreso al mundo espiritual. Los niños, en particular, representaban la continuidad cíclica, por lo que la esterilidad era considerada como la peor maldición que podía ocurrir a una familia. En cuanto al matrimonio, era sagrado y servía para la procreación, razón por la cual era muy importante observar escrupulosamente todos los ritos relativos al nacimiento, al matrimonio y a la muerte. Y si así no fuera, los resultados podían ser desastrosos: el ciclo se rompería, dejando a su suerte tanto los espíritus de los muertos como los de los todavía no-nacidos.

En lo político, el jefe de la tribu era también el jefe espiritual. Este cura-jefe no era el poseedor del tiempo, sino su guardián. Su responsabilidad, que era tanto político como espiritual, frente a la comunidad, el verdadero poseedor del tiempo, era cuidar de la continuidad cíclica.

Para resumir, el tiempo constituye uno de los temas centrales en la narrativa negra, ya sea de África, de América o del Caribe. Este tiempo se expresa, la mayoría de las veces, en términos de caos, que es sentido como el reflejo de la realidad histórica que une aquellos pueblos negros. Sin embargo, la noción del tiempo ha sufrido muchos cambios desde la entrada de África en la era moderna. El tiempo se ha acelerado de manera muy rápida. El resultado de esta aceleración es una evolución del tiempo mítico hacia un tiempo cada vez más lineal. Lo cual no resulta fácil, pues el intervalo entre el tiempo mítico y el tiempo lineal implica un caos, una desposesión temporal. Esta situación, que, por otra parte, vive la mayoría de la raza negra en general, se refleja también en su ficción. En muchas novelas africanas, el héroe sale de su tierra natal y emprende un viaje iniciático hacia Europa, donde aprende los modos de vida occidental. Cuando regresa, intenta aplicar las maneras adquiridas en Occidente, pero la realidad es otra; los tiempos han cambiado. Al final, el héroe se encuentra en una especie de «No Man's Land», es decir ni en el tiempo cíclico, ni en el

tiempo lineal. Esta fragmentación del tiempo suele acarrear unas consecuencias espirituales muy graves, pues el héroe no acaba de integrarse en su sociedad de origen y tampoco puede siempre volver a Europa. Es un callejón sin salida. Respecto a este «No Man's Land», Barthold afirma lo siguiente:

«In sum, No Man's Land is a place of chaos, in which time may explode at any moment, where one is constantly threatened with dispossession from time; a landscape that is nevertheless not to be escaped. For many characters in black fiction, it is their permanent dwelling place» [15].

Otra consecuencia de esta conflictiva dualidad temporal es la crisis de identidad que suele sufrir el héroe de las novelas africanas. La doble experiencia del tiempo hace del héroe un ser que ya no sabe con qué sociedad identificarse. La solución que se suele proponer, como es el caso en *Rebeldía* de Inongo Vi Makomè, es una inmersión de esta doble identidad en la verdadera y única, que es la de origen, o sea, un retorno al ser original, a lo que uno era antes de irse al extranjero. De ahí también que, en dichas novelas, se suele hacer la apología de los valores tradicionales frente a los valores occidentales importados.

Como se puede notar, la realidad histórica del tiempo africano, marcada por una lucha constante entre el mito y la historia, influye mucho en la estructura narrativa. B. J. Barthold resume lo que diferencia la narrativa africana en particular y la negra en general de la narrativa occidental, sobre todo en lo referente al tratamiento del tiempo, en los términos siguientes:

« For the character in Western fiction, the rejection of history, like the celebration of myth, implies the attempt to escape time and thereby achieve salvation. In black fiction, the rejection of history is not an escape but a confrontation, an attempt to demolish the prison itself rather than to flee it» [16].

Desde su aparición en el siglo XX, la literatura escrita en el África negra siempre ha llevado y sigue llevando la marca de la tradición oral de la que deriva. Esta influencia más notable en los autores de las primeras generaciones se caracteriza por una tendencia hacia los temas de índole moral y social. La joven literatura escrita moderna, además de retomar los temas de la literatura oral, se preocupa también de los problemas políticos y culturales. Por otra parte, la adopción de nuevas técnicas narrativas no impide a los autores modernos permanecer fieles a la ética social desarrollada por sus antecesores, los cuentistas de la literatura oral. Esta ética social, basada en la dicotomía del bien y del mal, se refleja en la elección de los personajes entre unos personajes buenos, considerados como unos héroes y recompensados por sus buenas acciones, porque con ellas contribuyen al bienestar de la sociedad y al reforzamiento de la ética social, y unos personajes malos a los que se castiga porque no presentan ninguna ventaja para la sociedad. Esta yuxtaposición de lo malo y de lo bueno, además de traducir cierto realismo social, puede también transmitir un mensaje de esperanza: frente a las dificultades, y aun cuando todos los miembros de una sociedad pueden parecer corruptos, siempre habrá unos héroes para salvarla.

Albert S. Gérard, que relaciona este tema del bien y del mal con el de la obediencia, opina que tanto el cuentista como el narrador de la literatura moderna recompensan la obediencia con el éxito del personaje que la encarna, mientras que el desobediente está llamado al fracaso. Cuanto más respeto y afecto tiene un personaje hacia los valores sociales, más será la admiración del autor hacia él [17]. De hecho, en las sociedades tradicionales de África, el respeto y la obediencia hacia las personas mayores estaba recompensada con la protección de los menores y el afecto hacia ellos. Esta obediencia consistía no solo en cumplir todos los deseos y ordenes de los mayores, sino también en escuchar y poner en práctica sus recomendaciones y consejos, todo ello con un espíritu de humildad y respeto. La arrogancia, la insubordinación y la falta de respeto hacia los mayores estaba vista como una maldición. La función principal del cuentista en las sociedades tradicionales consistía, pues, en promover la incuestionable ética social. Para ello, usaba todas las técnicas que

tenía a su disposición: desde la burla y la amenaza cuando se dirigía a los malos, hasta la alabanza y la admiración cuando se trataba de los buenos. Según esta misma lógica, los buenos, por ser tan buenos, no se limitaban a representar a la sociedad entera, sino que podían llegar a sacrificarse por ella. En cuanto a los malos, se les aislaba porque eran peligrosos para la comunidad. Estas ideas se traducen en la misma presentación física de los personajes: se pintaba a los malos con unos rasgos muy negativos, mientras que los buenos siempre eran guapos, sanos y fuertes. En otras palabras, en las sociedades tradicionales, la preocupación del artista era la preservación de la ética social. Y esa preocupación, por otra parte, llevaba el artista a focalizar su atención más en los personajes que en la historia. La mayoría de las novelas negroafricanas era y siguen siendo novelas históricas, es decir, novelas cuyas intrigas están centradas en el pasado del continente. Desde la trata de los negros al neocolonialismo, pasando por la colonización, el novelista negroafricano siempre ha pagado tributo a la sociedad y a su historia. De ahí el carácter fabuloso de dicha narrativa. En cuanto a los nombres atribuidos a los distintos personajes, eran también muy significativos, cuando no tenían un valor simbólico y denotativo.

Sin embargo, es preciso notar que desde la llegada de los blancos, la situación sociopolítica y económica ha cambiado considerablemente. La introducción de nuevos modelos políticos y socioeconómicos como la democracia, el individualismo, la competencia..., constituyen una amenaza constante contra los equilibrios sociales. De ahí la obsesión que manifiestan algunos escritores con los problemas de autoridad y desobediencia. El escritor se identifica cada vez más con el héroe rebelde y el dilema que éste vive constantemente ante la dificultad de elegir entre cumplir ciegamente con el orden establecido, o seguir sus propias inclinaciones. El compromiso suele ser difícil, a veces imposible. Las consecuencias de este dilema pueden llegar a ser desastrosas, hasta fatales.

Entre los varios temas desarrollados por la literatura escrita en el África negra destaca también el de la conciencia nacional. De hecho, la fragmentación arbitraria del continente en diferentes países, cuyos habitantes no tenían en común ni el idioma ni la cultura, planteó y sigue planteando serios problemas de cohabitación que desembocan, en la mayoría de los casos, en conflictos tribales o étnicos. La llamada «literatura nacionalista» aparece como una panacea o un instrumento al servicio de la unidad nacional. A este respecto, algunos autores como Cheikh Anta Diop o Léopold Sédar Sengor, cada uno en lo que le concierne, encuentran en la cultura precolonial que comparten casi todos los pueblos africanos, ya sean egipcios o bantúes, una garantía de la unidad y de la identidad africana[18].

Es importante distinguir, a este respecto, entre conciencia social y conciencia nacional. Mientras que la conciencia nacional suele ir acompañada de un sentimiento de rebeldía hacia las antiguas colonias, como en el caso del discurso de la Negritud, desarrollada sobre todo en la narrativa del África francófona, la conciencia social, preocupación mayor de los escritores anglófonos, está marcada por la desilusión y la indignación moral. Así, la denuncia de la corrupción en *A man of the People*, una novela del nigeriano Chinua Achebe, es un ejemplo de conciencia social, mientras que en *Things Fall Apart* o en *Arrow of God*, del mismo autor, Chinua Achebe plantea los problemas de conciencia nacional como la identidad cultural. La reticencia manifestada por Ezequiel Mphahlele y Wole Soyinka, autores nigeriano y sudafricano, respectivamente, acerca del discurso de la Negritud, es el reflejo de dicha divergencia de puntos de vista entre la conciencia social y la conciencia nacional.

En cuanto a la literatura producida en Guinea Ecuatorial, único país africano de habla española, las preocupaciones de los escritores guineanos gravitan en torno a temas inmediatos, como la opresión del negro por el negro tras la independencia, que no supuso la liberación; la miseria actual, que impide un desarrollo armonioso del país; los conflictos que subyacen entre la tradición y la modernidad; las señas de identidad del pueblo guineano; la recuperación de su memoria colectiva; el retrato del colonizado como sustrato de la personalidad guineana actual. En una palabra, se trata de realizar una reflexión sobre los fines de la independencia de Guinea Ecuatorial. Es también una narrativa que trata de los problemas del exilio, como el racismo y el

aislamiento de que es víctima el negro inmerso en la sociedad blanca. El exilio como experiencia precaria y traumática ocupa un lugar destacado en la formulación del discurso alternativo desarrollado sobre todo por la diáspora guineana. Desde el exilio español en la mayoría de los casos, los creadores guineanos lloraron la tierra violentada y perdida. Junto al desarraigo, la melancolía y la nostalgia, la relación del escritor con el entorno lejano de Guinea se traducía por la presencia excesiva del paisaje guineano. La orfandad de la tierra simbolizaba así al mismo tiempo la perennidad de la naturaleza, que constituía lo único que quedaba al guineano, mientras que su cuerpo iba desapareciendo, víctima de la violencia indiscriminada e irracional.

El exilio supone una desterritorialización física y social en el tiempo y en el espacio. Significa también desplazamiento cultural, moral y espiritual. Significa por fin desplazamiento lingüístico, ideológico y económico del individuo. El exilio es no solo un tema recurrente en la narrativa hispanoaficana, sino también una vivencia cotidiana. Esta presencia obsesiva del exilio expresa, además, la angustia del desarraigo, la falta de comunicación interpersonal y la crisis de identidad. El exilio representa también la espera, la esperanza y la búsqueda de la identidad propia dentro de un espacio exiguo. Además de persecución de un espacio prohibido y lejano, la tierra natal, el exilio es, en última instancia, un espacio de tensión, de experiencias solitarias, dolorosas y trágicas.

En cuanto a las técnicas narrativas y en conformidad con la opinión de Locha Mateso, siempre existieron una literatura y una crítica oral en las sociedades tradicionales negroafricanas. Esta crítica, que difiere de la crítica occidental, tenía como elementos de apreciación los elementos lingüísticos y lúdicos, y una función didáctica. Una de las características exigidas al artista tradicional era el dominio de la palabra. Cuanto más dominio de la palabra tuviera un anciano, más respetado era, pues la palabra es objeto de culto en las sociedades basadas en la transmisión oral de la cultura. Además, la sabiduría de un cuentista dependía de la belleza de su lenguaje. Era importante también la teatralidad del cuentista: sus gestos y su mímica completaban y animaban la narración. Al lado de estos elementos paralingüísticos, existían otros procedimientos, como la búsqueda de sonoridades expresivas (aliteraciones, asonancias), las repeticiones, el ritmo, el empleo de imágenes y de expresiones enigmáticas y de alusión, todo ello destinado a dotar al lenguaje de mayor expresividad y retener así la atención del público. L. Mateso aduce al respecto el siguiente ejemplo de los poetas Nzakara:

«Les 'poètes' nzakara par exemple excellent dans ces 'façons de parler inconnues du vulgaire' qui, au dire de Dampierre, font le charme de leur langage. Les catachrèses, les métalepses, les ellipses, les antiphrases etc., donnent à ce langage un relent d'archaïsme que les initiés et les vieux savent savourer. Le recours au calembour et à la contrepèterie y est fréquent. Les Nzakara s'expriment en général par des allusions. [...]. Le jeu, les devinettes, les énigmes et certaines formes figées cultivent ces 'façons tortueuses' de parler que l'on apprécie, moins pour leur charme poétique, qu'en raison de leur signification culturelle» [19].

Sin embargo, estos aspectos lingüísticos y estilísticos no tendrían las mismas orientaciones que en las literaturas europeas. Mateso, que recoge las propuestas de Zadi Zaourou, uno de los autores que más se ha interesado por esa ruptura epistemológica, parte del hecho de que la concepción del lenguaje poético europea es distinta de la africana. Admite que, contrariamente al hombre europeo, para quien la palabra carece de fundamento mítico, el negroafricano considera que esta misma palabra es sagrada y tiene poder mágico. Por lo tanto, la función poética difiere de una civilización a otra. Mateso resume así la dicotomía de la función poética entre Europa y África:

«Pour le poète européen, les mots suscitent la pensée, ou plus précisément, ils 'produisent une sorte de continu formel dont émane peu à peu une densité intellectuelle ou sentimentale, impossible sans eux'. Dans ces conditions la parole poétique se révèle être 'une parole terrible et inhumaine, constituée de 'mots-objets' parés de toute la violence de leur éclatement dont la vibration métallique causera justement le mouvement des autres mots de

la chaîne avant de s'éteindre aussitôt' [...].

Rien de tel en Afrique où le contenu idéologique de la parole est valorisé. Le mot renvoie ici à la réalité concrète et expressive d'un dynamisme interne. La parole poétique est sous-tendue par un mode de pensée privilégiant l'unité des contraires et réduisant les contradictions entre le signifié et le signifiant dans l'ordre verbal, entre le contenu et la forme sur le plan de la parole littéraire, entre la création solitaire et l'enracinement au niveau de la société» [20].

En cuanto a la lingüística africana, se asocia a la metafísica. La palabra en la cultura africana es esencialmente divina. El lenguaje tiene carácter religioso. La originalidad del crítico africano consistiría pues en describir estas especificidades apoyándose en la poesía tradicional. Una estilística auténticamente africana deberá tener en cuanto tanto la función simbólica del lenguaje como la rítmica. A este respecto, Makouta, que da mucha importancia al acercamiento lingüístico, opina que la lengua es determinante a la hora de comprender el mensaje del escritor. Subraya al respecto los fenómenos de diglosia o bilingüismo, consecuencia del impacto que la lengua materna ejerce sobre la extranjera. Por ejemplo, en una novela escrita en francés por un escritor africano, se notarán varias estructuras lingüísticas procedentes del idioma materno. Ello puede desembocar en tres tipos de situaciones: el escritor transcribe en su lengua materna expresiones o enunciados que no logra traducir en francés; el escritor recurre a su lengua materna por traducción (es el caso en el que se da la palabra a un personaje presuntamente analfabeto y que por tanto se expresa exclusivamente en su lengua materna); o el escritor se contenta simplemente con traducir en francés (re-création) la idea o el sentimiento contenido en los casos en que la traducción es imposible, como los dichos populares o los proverbios [21].

Al final, lo que preconiza Makouta es abordar una obra literaria como un signo y un mensaje. Se trata, en otras palabras, de demostrar mediante el análisis del lenguaje que el sistema de signos ha sido correctamente utilizado y que es capaz de desvelar el mensaje del autor. Para ello, el crítico tiene que dominar todos los contextos de la obra que pretende analizar: el contexto lingüístico (toda novela africana esta escrita por lo menos en dos lenguas), el contexto geográfico y sociológico (lugar donde se desarrolla el relato, las tradiciones que vincula...), el contexto ecológico, histórico y espiritual... En una palabra, es un saber enciclopédico el que se exige al crítico de la literatura africana, pues tiene que poseer grandes conocimientos, tanto antropológicos como culturales, sobre el continente.

Para Makhily Gassama, el dilema del escritor negroafricano está en poder expresar de manera fiel sus pensamientos y su sensibilidad en una lengua que le es extranjera. El crítico debe llamar la atención del lector sobre las modalidades de la adecuación entre la expresión y la idea. Este dilema es tanto más grande cuanto que no encuentra en la lengua extranjera expresiones que puedan reflejar sus modos de pensar, su concepción de la vida, el estado profundo de su alma negra. Gassama también opina que el culto a la palabra es el rasgo distintivo de la poesía africana. Mateso traduce así el pensamiento de Gassama:

«Ce 'culte du mot' est selon Gassama le trait distinctif de la poésie africaine; la poésie occidentale est, elle, plus attentive à la valeur dénotative du mot, y compris la poésie symboliste européenne. [...]. Le poète africain voue au mot le culte qu'il aurait réservé à l'objet lui-même. La poésie a partie liée avec le monde invisible, le monde du sacré. La parole a ainsi en Afrique une signification religieuse» [22].

En la cultura africana, y precisamente en la tradición oral, es donde el crítico de la literatura africana debe buscar los modelos teóricos para la comprensión de la poética africana moderna. Las propiedades formales, el valor expresivo de la palabra y sus soportes lingüísticos (el timbre, el tono, el ritmo, la imagen) son recursos que le deben servir de guía.

Por la presencia de las tradiciones orales en la novela africana se interesa también

Mohamadou Kane, quien lamenta la escasez de trabajos consagrados a la teoría de la narrativa africana. Propone como objeto de búsqueda las formas y significaciones originales de la novela africana. Llama la atención sobre la peculiaridad de la literatura africana moderna, a saber, la marca indeleble de la tradición en el novelista moderno. La tarea del crítico consiste pues en resaltar la continuidad relativa del discurso tradicional en el discurso escrito, y en examinar la supervivencia de la tradición en un contexto de modernización. La literatura oral es el fundamento del modelo teórico de este autor, pues permite preservar la perennidad cultural en el escritor moderno a través de las formas tradicionales. Para Kane, la novela africana se caracteriza por la simplicidad de su intriga. Esta simplicidad, que no es una falta de dominio de las técnicas narrativas, encuentra su explicación en la literatura tradicional. De hecho, la unidad de acción es fundamental en la literatura oral tradicional, unidad de acción que se justifica por un deseo de claridad y que sigue vigente en la novela moderna. Kane opina también que el tiempo y el espacio tienen un tratamiento especial en la novela africana. Más bien que un tiempo o un espacio único, el tiempo y el espacio de la novela africana se adaptan al itinerario del héroe formando una estructura triádica. Kane retrata en estos términos el itinerario clásico del héroe africano:

«D'abord le héros évolue en harmonie avec la tradition dans la pureté et l'innocence. Il est campé dans son village d'origine, village ou ville de type africain. Mais cette harmonie paradisiaque ne tarde pas à être perturbée en raison de l'intrusion de 'l'autre', l'étranger, l'Europe ou la civilisation occidentale. Le déséquilibre correspond au départ du héros pour la ville européenne en Afrique ou pour l'Europe. Ici le héros subit un choc traumatisant du fait du conflit des valeurs. L'équilibre revient dans un troisième temps, avec le retour du héros dans son pays d'origine ou son village natal. Le héros essaye de concilier des valeurs antagonistes. L'action se termine le plus souvent par le triomphe, réel ou symbolique, des valeurs authentiques» [23].

Según Kane, este viaje iniciático en la novela africana simboliza el drama en el que se encuentra África, presa entre la tradición y la modernidad. El viaje implica pues la necesidad de una acción única, lineal, organizada en tres episodios, estructura heredada de la tradición oral.

Por otro parte, en la literatura africana no hay sitio para el lirismo o la exaltación personal. El artista representa a la comunidad. La literatura tradicional se interesa más por los valores comunitarios susceptibles de reforzar la cohesión del grupo, y repugna acciones individuales que considera egoístas. El escritor africano cumple a la vez el papel de un mago, un profeta y un visionario que sirve de guía a su pueblo y que expresa sus aspiraciones más profundas. El negroafricano no se atrevería a escribir sobre sus problemas individuales (sus terrores personales, sus fantasmas, sus sentimientos...); le acusarían de dimisionario. El negroafricano existe solo en cuanto representa a un grupo. Quizás sea por eso por lo que está obligado muchas veces a recurrir a la autobiografía, que le permite sentirse menos prisionero de la colectividad.

Otra característica heredada de la literatura oral es su estructura dialógica. De hecho, la relación autor-narrador/lector es la que ya existía entre el cuentista y su auditorio en la literatura tradicional. El narrador de la novela negroafricana no se contenta con dar explicaciones a su lector. Le provoca, llama constantemente su atención. El narrador y el cuentista se sitúan en el primer plano y gozan de una autoridad incontestada sobre su público y sus personajes. Su voz es dominante, omnisciente y polivalente. Invade el relato y se impone a sus personajes. Esta actitud se justifica según Kane por el deseo del narrador de dar a conocer a las sociedades africanas el compromiso del escritor con la lucha anticolonialista.

La novela africana es también una mezcla de géneros. Integra textos pertenecientes a la literatura oral, como los cuentos, los cantos y las leyendas, cuya función didáctica es la transmisión de la sabiduría ancestral. De hecho, el cuentista de la tradición oral era considerado como un mensajero de la divinidad, ya que poseía el arte más importante, o sea, el don de la palabra. A propósito de la importancia de la palabra en las sociedades africanas, J. Janheinz afirmaba lo

siguiente: «En Afrique, la parole explique la force vitale ou *Nommo*, eau, feu, sang et sperme, puissance charnelle et spirituelle qui meut toute la vie et agit sur les choses. Elle en est la forme» [24]. El cuentista o el narrador negroafricano es al fin y al cabo la voz de los que no tienen voces, como lo prueban las palabras siguientes de Aimé Césaire: «Ma bouche sera la bouche des malheureux / qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté / de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir» [25].

En cuanto a la función didáctica del cuentista, cabe señalar que se basaba en la impunidad que le confería su estatuto y en el poder que le permitía atacar a los grandes de este mundo sin tener por qué preocuparse. Su palabra tenía una función didáctica y moral. De ahí que la literatura oral fuera a su manera una literatura comprometida. El placer estético que procuraba no reducía la lección moral que vinculaba. La presencia constante de canciones tradicionales y proverbios en los relatos actuales denota la influencia de la literatura oral en la literatura moderna en África. Esta técnica tiene como objetivo no solo transmitir la sabiduría africana a través de los dichos y proverbios populares, sino también mantener a la audiencia o al público vivo y atento. La crítica literaria del África tradicional era, pues, una actividad multifacética. Era una práctica política, una participación en el trabajo de producción y un control colectivo sobre la obra, ya que el productor, en este caso el cuentista, tenía que contar con un público que le juzgaba y le apreciaba. Esta crítica tenía sus criterios de apreciación que correspondían a la finalidad asignada a una obra por un grupo social determinado.

En vista de lo que precede, podemos afirmar que la originalidad y la particularidad de la literatura africana postcolonial en lenguas europeas radica en la conjugación de dos elementos: por un lado, el carácter oral; y por otro, el uso de las lenguas europeas como lenguas oficiales y como vínculos de expresión cultural escrita. Asimismo, participa de dos tradiciones literarias: una marcada por la escritura con todas sus exigencias formales, estilísticas y técnicas; y otra de carácter oral, con unas reglas más pragmáticas y flexibles. Como se puede notar, existe en África una clara continuidad entre la literatura oral tradicional y la literatura moderna, razón por la cual todos estos autores insisten en el referente cultural de la obra literaria, y en particular sobre el valor de la palabra tradicional, que se perpetúa de generación en generación.

No obstante, con la entrada de África en la era moderna, tanto la vida política como la económica y cultural del continente han cambiado considerablemente. La función y el estatuto del arte y de la literatura ya no son los mismos. Este cambio, derivado de la colonización, afecta también a la crítica literaria. La escuela en general y la «escuela literaria» en particular, tal y como funciona en el África francófona, por ejemplo, es una copia de la escuela francesa, con la cual comparte tanto las cualidades como las insuficiencias. Los productos y agentes culturales de África son propios de este sistema francés. El cuentista de la literatura tradicional es sustituido por el escritor moderno, fruto de la literatura escrita. Estos cambios no solo afectan a la forma de la obra literaria, sino también al fondo. La cultura occidental invade y suplanta, a través de la escuela, a la cultura tradicional africana. Ello tiene como consecuencia una mayor asimilación de la cultura extranjera por parte de los alumnos, en detrimento de la suya propia. De hecho, la mayoría de los textos literarios que se enseñaba en los colegios hasta hace poco son de autores franceses, mientras que los africanos se quedan en el olvido. Esta tendencia ha ido cambiando desde 1965 con la integración progresiva de textos de autores africanos, debido en parte a la gran labor llevada a cabo por editoriales como *Istra-Hachette*, *Bordas*, *Nathan-Afrique*, *Les Nouvelles Editions Africaines*, etc. Desde la conferencia de los ministros de Educación nacional de los Estados africanos francófonos en 1972, se ha reconocido el derecho a enseñar en las escuelas y universidades africanas de habla francesa una literatura africana distinta de la literatura francesa.

[1] Cfr. A. Martín Jiménez, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.

[2] Cfr. J. Ziegler, *Congrès International des Africanistes*, 061 (6), *Contribution à l'étude de la notion du*

temps dans certaines sociétés d'Afrique centrale, 1967, pp. 257-281.

[3] *Ibid.*, p.269.

[4] Cfr. B. J. Barthold, *Black Time: Fiction of Africa, the Caribbean, and the United States*, New Haven and London, Yale University Press, 1981.

[5] Cfr. Levi-Strauss, *The savage Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.

[6] Cfr. B. J. Barthold, *Black Time: Fiction of Africa, the Caribbean, and the United States*, cit., pp. 14-15.

[7] Cfr. J. Baldwin y M. Mead, *A Rap on Race*, Philadelphia, pp. 18-19.

[8] Cfr. W. Abraham, *The Mind of Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 1962, p. 52.

[9] Cfr. J. S. Mbiti, *African Religions and Philosophy*, New York, Doubleday, 1970, p.22.

[10] Cfr. M. Mircea, *The Myth of the Eternal Return of Cosmos and History*, Trans Williard R. Trask. Princeton University Press, 1971, pp. 52-53.

[11] Cfr. J; Janheinz, *Muntu*, Paris, Seuil, 1961.

[12] Cfr. B.J. Barthold, *Black Time: Fiction of Africa*, cit, p.10.

[13] Cfr. D. Davidson, *The African Genius: An Introduction to African Social and Cultural History*, Boston, Little, Brown, 1969, pp. 146-147.

[14] *Apud* B. J. Barthold, *Black Time: Fiction of Africa, The Caribbean, and the United States*, cit., p.6.

[15] B.J. Barthold, *Black Time: Fiction of Africa, the Caribbean, and the United States*, cit., p.43.

[16] Cfr. *ibid.* p. 78.

[17] Cfr. A.S. Gerard, *European Language writing in Sub-Saharan Africa*, cit., p. 1024.

[18] Cfr. C.A. Diop, *Nations nègres et culture*, Paris, Présence Africaine, 1965 y L.S. Senghor, *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964.

[19] L. Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986, p.46.

[20] *Ibid.*, p. 310.

[21] *Apud* L. Mateso, *op. cit.*, p. 341.

[22] *Apud* L. Mateso, *op. cit.*, p. 342.

[23] Cfr. M. Kane, *apud* L. Mateso, *ibid.*

[24] Cfr. J. Janheinz, *Muntu*, cit.

[25] Cfr. A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1971, p. 60.