

LA NARRATIVA NEGROAFRICANA POSTCOLONIAL EN LENGUAS EUROPEAS Y SU CRÍTICA

Monique Nomo Ngamba

(Escuela Normal Superior. Universidad de Yaoundé I. Camerún)

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 por 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 bueno y de lo malo, 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 existirán 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.

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 órdenes de los mayores, sino también en escuchar y poner en práctica sus recomendaciones, consejos, todo ello con un espíritu de humildad y respeto. La arrogancia, la insubordinación y la falta de respeto hacia

los mayores eran vistas 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. Preocupación que, por otra parte, llevaba el artista a focalizar su atención más en los personajes que en la historia. La mayoría de las novelas negroafricanas eran y siguen siendo novelas históricas, es decir, novelas cuyas intrigas están centradas en el pasado del continente. Desde la trata de 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. En cuanto a la presencia constante de canciones tradicionales y proverbios en los relatos actuales, denotan también 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.

Por otra parte, de entre los temas que ha desarrollado la literatura escrita en el África negra desde su nacimiento y en su posterior evolución, destaca el de la conciencia nacional. 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 Sedar Senghor, 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.

Es importante distinguir, a este respecto, entre conciencia social y conciencia nacional. Mientras que la conciencia nacional suele estar acompañada de un sentimiento de rebeldía hacia las antiguas colonias, como es el caso del discurso de la Negritud, desarrollado 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, se plantean tanto los problemas de conciencia nacional como los de 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.

Otra de las características más importantes de la narrativa negroafricana postcolonial de habla inglesa y francesa es la fascinación por el medio urbano. En *Karim*, de Ousmane Socé, aparecida en 1935, o en *People of the City*, de Cyprian Ekwensi, publicado en 1954, la ciudad aparece como un lugar de perdición donde la perversión, el parasitismo, el alcoholismo, el crimen, la delincuencia y la prostitución constituyen el ambiente cotidiano. La ciudad puede también representar, por la vida de depravación que en ella se lleva, una amenaza contra los valores tradicionales. En el caso de *Karim* o de *People of the City*, el espacio urbano o la ciudad, además de un lugar de iniciación a nuevas experiencias, aparece también como el reflejo de las injusticias sociales. También en *Ville cruelle*, de Eza Boto, la ciudad es reflejo de esas injusticias, las cuales se

manifiestan en la misma división de la sociedad entre dos clases opuestas: por una parte, los blancos ricos que viven en el barrio lujoso de "Tanga Nord", y, por otra, el barrio de los negros pobres de "Tanga Sud", hacinados en chabolas y viviendo en condiciones de pobreza y extrema miseria. Respecto a esta estratificación del espacio urbano que se inició con la colonización y que sigue vigente hasta hoy, F. Fanon comenta lo siguiente:

"The settler's town is a strangely built town, all made of stone and steel. It is a brightly-lit town, the streets are covered with asphalt, and the garbage-cans swallow all the leavings, unseen, unknown and hardly thought about.

The town belonging to the colonized people, or at least the native town, the Negro village, the medina, the reservation, is a place of ill fame, peopled by men of evil repute. It is a world without spaciousness; men live there on top of the other. The native town is a hungry town on its knees, a town wallowing in the mire. It is a town of niggers and dirty Arabs".

Benjamin Matip, en *Afrique, nous t'ignorons*, se refería a este espacio urbano en los términos siguientes: "deux mondes juxtaposés et qui se regardent comme à travers les lorgnons". Siempre respecto a este espacio urbano negroafricano, Daniel Severino añadía sarcásticamente que, en las ciudades africanas, excepto el 91% de la población, el resto vive en unas condiciones relativamente cómodas y hasta en la opulencia. A ese resto de la población, que constituye la clase dirigente y que vive en un lujo insolente y grosero, Wole Soyinka les llama los "black Europeans".

En cuanto al estilo, señalemos que la ironía es uno de los recursos más utilizados en la narrativa negroafricana. Sin embargo, esta ironía difiere según se trate de autores anglófonos o francófonos. Mongo Beti (*Ville Cruelle, Le pauvre Christ de Bomba*) y Ferdinand Léopold Oyono (*Une vie de Boy, Le Vieux Nègre et la Médaille*), ambos autores cameruneses, o Wole Soyinka (*The Interpreters*), son realistas en sus escritos cuando reflejan fielmente las realidades vividas en sus respectivos países después de las independencias. Todos recurren también a la ironía. Sin embargo, mientras que Mongo Beti y Ferdinand Léopold Oyono usan la ironía para denunciar y criticar los abusos de la misión evangélica de los católicos y del imperialismo en Camerún durante la época colonial, Wole Soyinka recurre a ella para expresar la desilusión del pueblo nigeriano frente a unos

dirigentes que, en vez de servir a su país, se dedican a perseguir sus propios intereses, sumergiendo a la nueva nación en una atmósfera de corrupción, de crisis económica, de desigualdades sociales, de levantamientos militares, de guerras tribales y de miseria. Refiriéndose a este realismo y a la ironía que caracteriza la narrativa tanto de habla francesa como de habla inglesa, Albert S. Gérard afirma que "Both in English and in French, the critical approach tended to substitute merciless realism for more oblique procedures, straight denunciation for irony and, regrettably, pathos for wit".

En resumidas cuentas, hablar de literatura escrita en África es referirse sobre todo a las literaturas en lenguas europeas y, en especial, en francés y en inglés, aunque existe también una literatura escrita en lenguas vernáculas. Hay literaturas escritas en akan, amharic, hausa, xhosa, yoruba y zùlu, entre otras. Sin embargo, la falta de interés y de soporte económico por parte de los organismos de difusión de las literaturas africanas (organismos que, por otra parte, siguen siendo europeos), hace que estas producciones en lenguas nativas sean muy desconocidas y estén en vías de desaparición. A esta falta de interés hay que añadir la falta de unidad lingüística y de comunicación entre la elite, educada en su mayor parte en las lenguas europeas, y las masas incultas. Por último, si se escribiera literatura africana únicamente en lenguas vernáculas, tan poco difundidas, ésta perdería su carácter internacional.

Por otra parte, la historia de la literatura escrita en el África subsahariana, si se pudiera hablar de una historia de la literatura en el subcontinente, está íntimamente vinculada al movimiento de la Negritud. A este respecto, Lewis Nkosi señala que "No work purporting to introduce the student to african literature can be said to have accomplished its tasks without some explanatory remarks on the theory of Negritude". Y aunque la palabra *Negritud* haya sido y siga siendo objeto de muchas polémicas y controversias, no cabe duda de que este movimiento desempeñó un papel determinante en la eclosión de las letras en el África negra.

Albert Memmi definía la Negritud como algo "Plus ou moins confusément, à la fois l'ensemble des hommes noirs, les valeurs du monde noir et la participation de chaque groupe noir à ce monde et à ces valeurs". En esta definición, la Negritud aparece a la vez como un concepto, una ideología política y una escuela literaria. De hecho, desde sus inicios, el movimiento fue considerado por unos como un movimiento de protesta, de rebelión y de

liberación del pueblo contra la tiranía de la cultura occidental, o como un intento de restauración del orgullo y de la dignidad negra, y, por otros, como la expresión de cierto racismo, un sistema incoherente o una filosofía mística. Aimé Césaire, uno de los fundadores de la Negritud, definía así el movimiento: “la conscience d’être noir, simple reconnaissance d’un fait qui implique acceptation, prise en charge de son destin de noir, de son histoire, de sa culture; elle est affirmation d’une identité, d’une solidarité, d’une fidélité à un ensemble de valeurs noires”. En cuanto a Léopold Sédar Senghor, otro de los fundadores de la Negritud, veía en ella, “objectivement un état, c’est-à-dire l’ensemble des valeurs de civilisation du monde noir, et subjectivement une passion, la manière de vivre cet état, cette situation du nègre dans le monde”.

En un simposium que tuvo lugar en la Universidad de Paris-Norte en 1973, Jean-Pierre Makouta Mboukou definía la Negritud como

“un mouvement littéraire de libération des peuples noirs, dû à une prise de conscience, manifestée entre 1930 et 1940, par réaction contre l’esclavage et le fait colonial. On désigne par extension, par le terme Négritude, les caractères, les manières de penser, de sentir propres à la race noire”.

Queda claro que, para sus iniciadores, la Negritud era ante todo un movimiento literario, aunque, en un momento dado, la mayoría de los teóricos de la Negritud pusieron el acento en el aspecto político del movimiento, así como en las consecuencias históricas que tuvo sobre las literaturas negras en África y en el Nuevo Mundo. De hecho, la única diferencia entre la Negritud de tendencia caribeña y la de tendencia africana residía en el nivel del estilo, ya que la temática, los manifiestos y la praxis eran similares. Tanto la definición del caribeño Aimé Césaire como la del senegalés Léopold Sédar Senghor resaltaban la preocupación por la rehabilitación de la identidad negra en general. A juicio de Sédar Senghor, “Africa’s misfortune has been that our secrets enemies, in defending their values, have made us despise ours”. De lo que se trataba, pues, era demostrar al mundo que los valores africanos no eran ni inferiores ni superiores a los europeos, como pretendían los colonizadores, sino simplemente distintos. Determinación que pudo llevar a algunos excesos, en ocasiones rozando el racismo. A este respecto, Aimé Césaire expresaba su inquietud acerca de una excesiva politización del movimiento, al mismo tiempo que prevenía

contra el riesgo que conllevaban tales actitudes, advirtiendo de que "toute théorie littéraire mise au service d'une politique devient contestable".

Según L. Kesteloot, que sitúa los orígenes de la Negritud en los años 1934-1950, este movimiento se formó alrededor de una elite negroamericana compuesta por Langston Hughes, Claude Mackey, J. Tomer, Countee Cullen y W. E. B. Dubois. Exarcebada por la naturaleza opresiva del sistema blanco y herida por la falta de personalidad de sus hermanos negros, que no hacían otra cosa que imitar los modelos culturales de la civilización blanca, esta elite emprendió una lucha por la rehabilitación de la personalidad negra desprestigiada durante la época colonial. Denunciaban el sistema blanco desde sus fundamentos, y se indignaban ante las contradicciones de la religión cristiana tal y como era practicada por los europeos, pues, mientras que unos predicaban el humanismo y la fraternidad, otros utilizaban esa misma religión como medio para oprimir y avasallar al negro. Denunciaban también el sistema capitalista que marginaba a los negros, al mismo tiempo que los explotaba. En una palabra, la Negritud o Negro-Renacimiento, en su versión negroamericana, tenía como objetivo la afirmación de la identidad cultural negra y la búsqueda de la libertad y de la independencia del continente negroafricano. A este respecto, Lilyan Kesteloot recogía las palabras siguientes de Langston Hughes:

"Nous, créateurs de la nouvelle génération nègre, nous voulons exprimer notre personnalité noire sans honte ni crainte. Si cela plaît aux blancs, nous en sommes heureux. Si cela ne leur plaît pas, peu importe. Nous savons que nous sommes beaux. Et laids aussi. Le tam-tam pleure et le tam-tam rit. Si cela plaît aux gens de couleur, nous en sommes fort heureux. Si cela ne leur plaît pas, peu importe. C'est pour demain que nous construisons nos temples, des temples solides comme nous savons en édifier et nous nous tenons dressés au sommet de la montagne, libres en nous-mêmes".

A esta elite negroamericana se sumó otro grupo compuesto por jóvenes antillanos, mestizos en su mayoría, y negroafricanos, todos estudiantes en París. Unidos por la misma preocupación, o sea, la lucha por la libertad, la defensa y la reivindicación de la identidad cultural negra, estos jóvenes de veinte a veintitrés años se agruparon en torno a figuras tan representativas como Etienne Léro,

René Ménénil, Jules Moneret, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Leon Damas, etc. *Légitime Défense* y *L'Étudiant Noir* eran los dos periódicos a través de los cuales defendían sus intereses y los de sus pueblos. Como se puede notar, el combate común de todos estos negros era la lucha contra la dominación, la explotación, la alienación y la humillación a la que fue sometida su raza. Esta lucha de los negros por la construcción de una nación negra libre, fuerte, digna y auténtica, que tenía sus orígenes en la trata de negros, sigue vigente hasta hoy en día.

Por otra parte, y en relación con la Negritud, algunos exegetas han intentado establecer los confines de la africanidad. Unos creen encontrarla en un sistema vitalista organizado en torno a una jerarquía de fuerzas que gobiernan el universo, y cuyas manifestaciones se reconocen por el estilo específico organizado en torno a la imagen y al ritmo. Para otros, es el criterio etnográfico, de raza y origen geográfico, o la adscripción de un autor a una corriente ideológica marcada por la rebeldía y el compromiso, lo que confiere a una obra el sello de la africanidad. Lo cierto es que la literatura ha sido y sigue siendo para los militantes de la Negritud, como para muchos otros combatientes de la libertad, el arma más eficaz. Primero, la literatura oral, cuyos orígenes, como apuntábamos más arriba, se pierden en la noche de los tiempos, y que se compone de mitos, cuentos, panegíricos y epopeyas, ha sido objeto de muchos trabajos de orientación antropológica o lingüística y más raramente literaria; su importancia se reconoce hoy unánimemente, aunque no sea más que por la función cultural dominante que continúa ejerciendo para el ochenta por ciento de los africanos que están al margen de la alfabetización. Luego, la literatura escrita, todavía mal conocida, pero en gran expansión. El movimiento de la Negritud aparece como la máxima expresión de esa voluntad y esa aspiración del pueblo negro a la libertad y a la dignidad. Es al mismo tiempo una toma de conciencia de los negros frente a los males que padecen, una invitación a reencontrarse consigo mismos y una reafirmación de su identidad cultural, siendo la cultura lo último que le queda al ser humano cuando ha perdido todo. Se suele decir que un pueblo sin cultura es un pueblo sin alma.

Huelga precisar que la política, tal y como la definen los diccionarios ("arte, doctrina u opinión referente al gobierno de los estados; actividad de los que rigen o aspiran a regir los asuntos públicos...") nunca fue la primera preocupación de la Negritud. Su intención fue, como venimos exponiendo, liberar

al hombre negro de los lazos de la colonización y llevarlo a ser maestro de su destino. Se trataba para el negro de conquistar su independencia y su libertad confiscadas por Occidente, al mismo tiempo que de recuperar la dignidad de que había sido despojado. La Negritud era un movimiento de descolonización. El colonizador francés en particular había destruido sistemáticamente la cultura africana, sustituyéndola por la suya propia. Había que acabar con el complejo de considerar a la cultura exterior como la mejor, denigrando y despreciando la cultura negra. Se hacía creer al negro que era un hombre inferior y que todo cuanto provenía de él no tenía valor alguno. Las palabras siguientes de Sédar Senghor lo confirman:

“L’horizon était bouché. Nulle réforme en perspective, et les colonisateurs légitimaient notre dépendance politique et économique par la théorie de la table rase. Nous n’avions, estimaient-ils, rien inventé, rien créé, rien écrit, ni sculpté, ni peint, ni chanté”.

Este llamamiento a la toma de conciencia fue muy bien acogido: muchos autores negroafricanos, como los senegaleses Senghor, Birago Diop y Sembène Ousmane, o los cameruneses Mongo Beti y Ferdinand Léopold Oyono, desarrollaron una literatura basada en la temática que hemos comentado anteriormente: la esclavitud, los trabajos forzados, la explotación bajo todas sus formas, la opresión, el racismo, el traumatismo del mundo negro... Dicha temática expresaba las aspiraciones profundas del pueblo negro a la libertad, a la independencia, a la emancipación y a la dignidad humana. Los frutos no tardaron en llegar. Numerosos países africanos adquirieron su independencia en los años 60. Los gobiernos autóctonos sustituyeron a los gobiernos coloniales. Sin embargo, esta sustitución fue más bien aparente, ya que en realidad los antiguos colonizadores seguían dominando en la sombra, ayudados por los mismos africanos. La mayoría de los que habían luchado por un cambio verdadero, traicionados, se vieron obligados a exiliarse. Algunos se resignaron, sometiéndose a la ley del silencio, mientras que otros escogían entre cerrar ojos y corazones y colaborar con sus opresores, o seguir escribiendo, lo que era igual a suicidarse.

A esta primera generación de escritores sucedió otra: la generación poscolonial. Ellos trataban, entre otros temas, la miseria de los africanos, las

dictaduras y sus represiones, o las injusticias sociales que dieron luz a una estratificación de la sociedad en dos clases: una clase extremadamente rica, compuesta por unos cuantos gobernantes de aquel entonces y de sus aliados, y una clase tremendamente pobre, en la que se integraba la gran mayoría, y explotada y oprimida por la primera. Las obras literarias siguieron también recordando la época colonial, al tiempo que trataban de la poscolonial y de la neocolonial. El elemento más destacado en la literatura de esta época fue el realismo, entendido no como una corriente o movimiento literario, ya que en ningún momento se habló de una escuela literaria consciente de su existencia y de su unidad estética, sino como una consecuencia de la realidad que vivía aquella generación y del deseo de traducir y de expresar su sensibilidad por escrito.

En cuanto a la crítica literaria negroafricana, hay que recordar que, durante mucho tiempo, los estudios literarios negroafricanos se limitaron a unas investigaciones de carácter antropológico, lingüístico e histórico, descuidando así el aspecto propiamente literario. Sin embargo, el interés por el valor literario de las producciones africanas se está haciendo cada vez mayor. La mayoría de los estudiosos de este tema reconocen de manera general que la literatura africana escrita y su crítica empezaron en los años 20 como fruto de la herencia colonial. Esta literatura y crítica eran tributarias de las ideologías de las escuelas occidentales. Sin embargo, 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 criterios 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:

“Los ‘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 charge poétique, qu’en raison de leur signification culturelle”.

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.

En resumidas cuentas, la crítica literaria del África tradicional era 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.

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 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 enseñaban en los colegios hasta hace poco son de autores franceses, mientras que los africanos se quedaban 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.

Como se puede ver, la literatura y la crítica de la literatura escrita en África son muy jóvenes y se enfrentan a dos problemas mayores: el índice muy bajo de alfabetización y la lengua que utilizan los escritores, que es en general una lengua extranjera. Para remediar sus limitaciones, Mateso propone no un regreso a la era de los cuentistas tradicionales, sino una mayor consideración para con los escritores modernos. Mateso apunta al respecto que "La réponse correcte ne consiste pas à préconiser un retour à l'ère des griots. La Littérature moderne existe, et il ne reste plus qu'à considérer les écrivains africains, *mutatis mutandis*, comme les successeurs des griots".

La pregunta que se podría hacer al respecto es la de saber cuáles son las orientaciones de la crítica moderna en el África actual. Las universidades de Zaire y de Camerún parecen haber sido las primeras en llevar a cabo investigaciones sobre la crítica literaria africana. *Mélanges Africains*, *Recherches ouvertes*, *Annales de l'Ecole de Lettres et Sciences Humaines*, *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, y múltiples coloquios como el organizado en Yaundé, Camerún, del 16 al 20 de abril de 1973, sobre el tema *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*; o el congreso constitutivo de la asociación de los críticos literarios africanos reunido en Lubumbashi del 24 al 27 de marzo de 1975, son, entre tantas, buenas pruebas, por si fueran necesarias, de que la crítica literaria africana está avanzando, lenta pero firmemente. Mientras que se espera que sean codificados los elementos teóricos que constituyan unos criterios definitivos de interpretación de las obras africanas, la crítica negroafricana opta por un "pluralismo crítico", que consiste en proponer varias respuestas y soluciones a las aspiraciones del pueblo negroafricano.

Para deshacerse de la metodología alienante heredada de su formación universitaria, los críticos africanos se proponen usar un lenguaje propio y original que consiste en un diálogo con las demás culturas. Esta búsqueda de autenticidad va unida a la búsqueda de instrumentos críticos adecuados, como son las revistas literarias que mencionamos anteriormente. En cuanto al fondo, tiene que ser una crítica comprometida, cuya preocupación no es complacer, sino enseñar las realidades del continente e impulsar la emancipación cultural y política. La preocupación fundamental del crítico es el análisis de las relaciones existentes entre la obra y la sociedad de la que es producto. Este compromiso tiene que ser no solo poético, sino también político.

Los llamados "africanistas", por ejemplo, proponen como principal objeto de interés a la hora de analizar una obra africana la especificidad, la diferencia y la originalidad del hombre negro, mientras que los críticos del movimiento de la Negritud propugnan que la especificidad racial y cultural sea el parámetro del análisis crítico. De todas formas, y de manera general, es evidente que, de momento, en la crítica africana se valora tanto la cualidad del escritor, o sea, del hombre, como su producción literaria, lo que nos recuerda el clásico método histórico. Por otra parte, se aprecia una obra en relación con la cantidad de informaciones que da sobre África más que por su valor literario.

Cabe precisar, pues, que los críticos africanos no constituyen todavía una escuela como tal, razón por la cual en muchos de sus textos aplican tanto los métodos tradicionales de investigación literaria como los de la nueva crítica. Con todo, una característica de esta crítica es la ausencia de una reflexión teórica profunda sobre qué método adoptar. El llamado "pluralismo crítico", que es una combinación de varios modos de análisis textual (el análisis temático, que se interesa por los problemas de creación literaria; la psicocrítica, que va más allá de un inventario biográfico para comprender la personalidad del autor y, en el caso de la literatura negroafricana, constituye un acercamiento a la conciencia colectiva; la sociología, etc.) resulta ser al fin y al cabo lo que prevalece en la crítica literaria negroafricana de hoy.

El camerunés Thomas Melone define así la crítica literaria: "La critique littéraire consiste à saisir la trame d'une existence humaine qui se cache derrière la vie des symboles, à identifier l'expérience intime qui déclenche le mécanisme créateur". Se trata para este crítico de buscar en la biografía del autor, o sea, en el mecanismo de creación, los elementos de explicación y de interpretación de la

obra, lo cual no quiere decir que se descuide su contenido. Por el contrario, el conocimiento de la vida del autor y de sus condiciones de creación tiene como objetivo una mejor comprensión de la obra.

Para resumir, retendremos que de momento la crítica literaria en África es tributaria de las escuelas occidentales, aunque muchos piensan que es necesario y urgente proteger la literatura africana de un universalismo globalizante y alienante que no siempre tiene en cuenta la especificidad de la literatura africana, con la finalidad de mantener un camino propio para África. Este camino contemplaría sobre todo los aspectos lingüísticos y estilísticos de las obras, puesto que la literatura africana es una literatura basada esencialmente en la transmisión oral.

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 un 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”.

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 cuenta tanto la función simbólica del lenguaje como la rítmica.

La postura de Makouta M'Boukou, que se interesa especialmente por la novela negroafricana, es tajante y más radical. Para él, ningún compromiso es posible entre la crítica occidental y la negroafricana. Podemos comprobarlo en la siguiente afirmación:

“Je ne ferai pas appel ici aux grands courants de la critique occidentale. Y recourir serait contraire à la coutume négroafricaine [...]. La littérature négro-africaine est une maison fermée. L'on ne peut inventorier ses richesses que de l'intérieur. [...]. La théorie sera nègre et obéira au concept de vie nègre”.

De hecho, este autor propone una crítica de doble orientación. Una parte que llama “literaria”, y otra que es “lingüística”. La originalidad de Makouta en cuanto al primer aspecto reside en que intenta separar la evolución de la novela africana de la francesa. Para ello, se basa en el realismo, que es una de las características originales de las novelas africanas. En efecto, la novela africana está arraigada en el espacio geográfico y humano, espiritual y religioso de África. Lamentablemente, observa Makouta, la novela negroafricana todavía es una novela individualista en la medida en que el héroe actúa solo y no comparte sus ideas con la masa.

Makouta da mucha importancia al acercamiento lingüístico, porque, en su opinión, 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, porque se trata de expresiones o enunciados estereotipados, como los dichos populares o los proverbios.

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 ling stico (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   la valeur d notative du mot, y compris la poésie symboliste européenne. [...]. Le poète africain voue au mot le culte qu’il aurait reserv  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”.

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 una 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, en la literatura oral tradicional resulta fundamental la unidad de acción, la cual se justifica por un deseo de claridad que sigue vigente en la novela moderna.

Kane opina también que el tiempo y el espacio tienen un tratamiento especial en la novela africana. Mas 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 une 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 de 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”.

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 otra 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 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 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. Jahn 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". El cuentista o el narrador negroafricano es al fin y al cabo la voz de los que no tienen voces, como indican 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".

La novela africana es además sumamente didáctica. Como se puede notar, existe en África una clara continuidad entre la literatura oral tradicional y la literatura moderna, razón por la cual los autores negroafricanos 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.

Por otra parte, hay que resaltar que la crítica feminista está ganando terreno en África. En opinión de Nubukpo, el proyecto feminista en África tiene como objetivo construir la antigua jerarquía patriarcal y enseñar a los hombres una imagen de sí mismos que ellos ignoran. Las feministas africanas piensan, además, que se han dicho muchas cosas, a veces erróneas, sobre la mujer africana, y que es tiempo ya de que ésta reaccione y restablezca la verdad, que denuncie y que exprese ella misma sus sentimientos.

En suma, de estar arraigadas en los métodos y modelos de pensamiento extranjero, la literatura y la crítica negroafricana han pasado a ser una literatura y una crítica pensadas por los africanos y orientadas hacia los intereses del África actual. Se observa en ella intereses políticos e históricos, y sobre todo sociales y culturales. La literatura africana es fruto de las luchas de liberación nacional, y también es fruto de una larga lucha por la supervivencia. Pensamos, por nuestra parte, que esta literatura y su crítica ganarían mucho combinando los métodos heredados de la escuela colonial y las aportaciones de sus florecientes investigaciones, porque como bien señala el nigeriano Abiola Irele: "It is here that the originality and the achievement of our writers resides –to have employed with succes thoses conventions of expression taken from the European tradition and adapted them to their particular needs".