

palabras

Revista de la cultura
y de las ideas / Fundación España Guinea Ecuatorial

Noviembre 2009

Juan Aranzadi

Isabela de Aranzadi

Julián Bibang Oyee

Justo Bolekia Boleká

Jacint Creus

Marta Sofía López Rodríguez

Mbare Ngom

Joseph-Désiré Otabela

Guillermo Pié Jahn

Elisa Rizo

Cecilia Sáenz-Roby

Marta Sierra Delage

01



Fundación
España Guinea Ecuatorial

Índice

Palabras es una publicación periódica de la Fundación España Guinea Ecuatorial
C/ Cruz del Sur, 30
28007 Madrid
ISSN 1989-7464-2009

- 01** **Juan Aranzadi**
Bubis o Bochoboche
- 11** **Isabela de Aranzadi**
Música y palabra
- 21** **Julián Bibang Oyee**
Características del español guineano
- 43** **Justo Bolekia Boleká**
Rasgos esenciales de la poesía guineoecuatorial
- 61** **Jacint Creus**
Oralidad y literatura en Guinea Ecuatorial
- 73** **Marta Sofía López Rodríguez**
Escritoras guineanas
- 97** **Mbare Ngom**
Memoria y exilio en la literatura africana hispana
- 111** **Joseph-Désiré Otabela**
La literatura de Guinea Ecuatorial
- 139** **Guillermo Pié Jahn**
Guinea Ecuatorial: al filo de la hispanidad
- 147** **Elisa Rizo**
La tradición en el teatro ecuatoguineano
- 155** **Cecilia Sáenz-Roby**
La mujer africana: entre hibridez y exilio
- 165** **Marta Sierra Delage**
Estética fang

EDITOR

Juan José Laborda Martín

DIRECTOR

Donato Ndongo Bidyogo

COORDINADOR

Fernando Laborda Martínez

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tomás Fernández García, Rodolfo Martín Villa, Alberto Ruiz Thiery, Jaime Montalvo Correa, Fernando Ledesma, Araceli Mangas Martín, Jesús Romero Trillo, Miguel Ángel Moratino Cuyaube, Enriqueta Chicano Jávega, Francisco Javier Doz Orrit, Fernando Ledesma Ibáñez, Jesús Rafael Argumosa Pila, Rosa Delia Blanco Terán, Jesús Quijano González, José María Echevarría Orizola, Carlos Emilio Rodríguez-Quiroga Menéndez, Joan Rigol Roig, Alejandro Crasny Zyman.

CONSEJO ASESOR

Víctor García de la Concha, Isabela de Aranzadi, Juan José Solozabal, Andrés de Blas Guerrero, Alicia Campos Serrano, José María Ruiz Soroa, Max Liniger Goumaz, Tutú Alicante, Antonio Núñez y García-Saúco, Luis Alcaide de la Rosa, Benjamín Calvo Pérez, Alfonso Maldonado Zamora, Pedro V. García, Patxo Unzueta, José Miguel Larraya, Ana Ruiz Tagle, Andrés Sanz Mulas.

Bubis o Bochoboche

Juan Aranzadi

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España

“Mucho se ha discutido sobre el origen del nombre *Bubi*, con que denominamos a los indígenas de Fernando Poo”, escribe el misionero claretiano R. P. Antonio Aymemí al comienzo del capítulo VIII de *Los Bubis en Fernando Póo* (Madrid, 1942)¹.

Según Aymemí, “El llamar a los indígenas de Fernando Poo con el nombre *bubis* es propio de los españoles, porque los demás *bapotós* [“extranjeros” en lengua indígena], sean blancos o morenos, danles el nombre de *bubes*”.

Para Aymemí esa pequeña diferencia vocálica (“el cambio de la *i* en *e*”) es importante porque le lleva a descartar que el término *bubi* derive “de la voz inglesa *booby*” y le permite concluir –tras una prolija argumentación lingüística sobre la que volveremos– que “siendo tan frecuente el uso [en lengua *bubi*] de las palabras *Boobe* y *Moome* es ridículo buscar el origen de las voces *bubi* o *bube* en lenguas extranjeras”.

Hay algo paradójico en esta argumentación fonética de Aymemí, pues si aceptamos que el origen de la denominación española *bubi* no es “la voz inglesa *booby*” [pronunciada *bubi*, como la palabra española] sino la voz indígena *boobe* (las cosas se complican aún más con *moome*) sólo caben tres hipótesis: 1. Que los “extranjeros” de lengua inglesa (“los demás *bapotós*, blancos o morenos”, en expresión de Aymemí, es decir ingleses o “fernandinos”) efectuaron un primer cambio vocálico, de la *oo* en *u*, al convertir la voz indígena *boobe* en *bube*, y los españoles añadieron más tarde un segundo cambio vocálico, de la *e* en *i*, al convetir *bube* en *bubi*; 2. Que fueron los españoles los que empezaron por hacer dos cambios vocálicos (de *oo* en *u* y de *e* en *i*) al que los angloparlantes o bien añadieron un tercer cambio partiendo de la voz española (nuevamente de *i* en *e*) o bien redujeron a uno solo partiendo de la voz indígena (de *oo* en *u*); 3. Que tanto los angloparlantes como los españoles convirtieron, de forma simultánea e independiente, la voz indígena *boobe* en *bube* y *bubi* respectivamente.

¹ Antonio Aymemí llegó a la que entonces era Guinea Española en 1894 y permaneció en Fernando Poo como misionero durante cuarenta y cinco años consecutivos, durante los cuales elaboró una Gramática de la lengua *bubi*, un Diccionario *Bubi-Español* y una larga serie de artículos, publicados en la revista *La Guinea Española*, cuya recopilación constituye el libro *Los Bubis en Fernando Poo* (Madrid, 1942) editado por la Dirección General de Marruecos y Colonias y dedicado por su autor, que murió un año antes de esa edición, “al Excelentísimo Señor Don Francisco Franco Bahamonde, Jefe del Estado Español, Restaurador de las Tradiciones Patrias y del sentimiento colonial”. La obra de Aymemí sigue siendo, pese a su indisimulado paternalismo colonialista, sus sesgadas “traducciones” y sus ...>

...> etnocéntricas interpretaciones, la primera y la mejor fuente de información etnológica sobre la cultura de los pueblos a los que los europeos llamaron *Bubis* durante las primeras décadas del siglo XX. El capítulo VIII de ese libro lleva por título "De donde viene el nombre *Bubi*".

² Editado por el Instituto de Estudios Africanos y Bernardino Sahagún de Antropología y Etnología ocho años después del libro de Aymemí y un año después de la primera "Expedición Científica" a Guinea organizada por dicho Instituto, el libro de Crespo Gil-Delgado recoge su Tesis para la obtención del grado de Doctor en Ciencias Naturales. Además de un Apéndice lingüístico, el libro tiene dos partes: la primera y principal, basada en mediciones realizadas a "seiscientos individuos adultos del sexo masculino" durante su estancia de "algunos años" en Guinea, está dedicada a la Antropología Física; la segunda parte, dedicada a la Etnología, se basa casi exclusivamente en fuentes literarias y son muchos los pasajes que repiten literalmente el libro de Aymemí. La dedicatoria no es ya al Generalísimo Franco sino "A los propios *Bubis*".

³ Sorela, Luis; *Les possessions espagnoles du Golfe de Guinée. Leur présent et leur avenir*. Impr. Lahure, Paris, 1884, p.8 y ss. (46 págs.)

Carlos Crespo Gil-Delgado, conde de Castillo-Fiel, en *Notas para un estudio antropológico y etnológico del Bubi de Fernando Poo* (Madrid, 1949)² aporta una información que parece favorable a la anterioridad cronológica de la designación inglesa: "Según el marino español Sr. Sorela³, el primero que empleó en escritos científicos la palabra *bubi* para designar a estos indígenas, fue el capitán de la Marina Real Inglesa, Mr. Kelly, que en 1882 desembarcó en la bahía de San Carlos, permaneciendo bastante tiempo entre los indígenas, cuyas costumbres estudió detenidamente".

Pese a que fueron los portugueses los primeros *europeos* en "descubrir" la isla (los *africanos* que en ella vivían al llegar aquéllos ya la habían descubierto hacia siglos) y pese a que desde el siglo XVIII estuvo bajo la formal soberanía de la Corona Española, la colonización efectiva de lo que hoy llamamos isla de Bioko la iniciaron, con anterioridad a los españoles, los ingleses y los africanos angloparlantes de distinta procedencia –entre ellos, los esclavos libertos– que se establecieron en la isla desde comienzos del siglo XIX, los llamados "fernandinos", de quienes procede la lengua que, junto al castellano, más se habla actualmente en Bioko: el *pidgin* .

Es decir, para los indígenas de la isla, los primeros *bapotó* o "extranjeros" que ocuparon y explotaron sus tierras fueron "gente de fuera" que hablaba inglés y se hace por tanto muy plausible que, recíprocamente, fueran estos *bapotó* angloparlantes los que acuñaran un término, origen de la actual voz *Bubi* , para designar de forma unitaria a la totalidad de la población nativa de la Isla (con independencia de que los antepasados de esos nativos fueran a su vez nativos, nacidos en la Isla, o hubieran llegado a ella "desde fuera", desde otros lugares de África).

En el supuesto de que ése fuera el caso, de que fueran colonos angloparlantes –" *bapotós* blancos o morenos" que hablaban inglés– los primeros en utilizar la voz *Bubi* o *Bube* para designar globalmente a la población indígena, tiene poco sentido la argumentación de Aymemí en contra de que dicho término derive "de la voz inglesa *booby* , que se pronuncia *bubí* , y cuyo significado es necio, zote, tonto, etc."

Escribe Aymemí: "Pretender que *Bubi* se deriva de *booby* arguye ignorancia del idioma de los indígenas y de su verdadero y peculiar carácter. Cuantos les han tratado con alguna intimidad están contestes en que es harto difícil engañarlos; y que si una vez se les puede sorprender o abusar de su buena fe, jamás se llega a conseguirlo dos veces. Esta cualidad no arguye ciertamente necedad, tontería o falta de entendimiento, sino todo lo contrario: mucha suspicacia, mucha prudencia, un entendimiento claro y ojos muy despiertos. El *bubí* , cuando trata por vez primera con un extraño o desconocido, máxime si no pertenece a su tribu, se muestra en general suspicaz, receloso y reservado hasta la exageración; mas con el trato frecuente, y sobre todo si observa buena fe, se manifiesta franco y hasta cariñoso. De donde se deduce

que aquel que se atreve a afirmar semejante dislate da claras muestras de desconocer la tribu bubí”.

El nervio de la argumentación de Aymemí –los indígenas *no son tontos* y, por lo tanto, nadie que les conozca puede llamarles *booby*– olvida que quienes denominaron *bubis* a los indígenas fueron los extranjeros angloparlantes e hispanohablantes que les colonizaron, les dominaron y ocuparon y explotaron sus tierras, olvida interesadamente que los colonizadores –incluidos los misioneros– no suelen tener muy buena opinión de los colonizados y suelen describirles con calificativos muy poco amables: en otros pasajes de la obra del propio Aymemí, defensor en el texto citado de la inteligencia y prudencia de los nativos, pueden encontrarse otros calificativos (“salvajes”, “supersticiosos”, “irracionales”, “cruelles”, “vagos”) no menos despectivos que *booby* y los escritos posteriores de los administradores coloniales abundan en expresiones bastante más crudas, sobre todo ante la resistencia de los nativos al duro trabajo en las fincas coloniales de cacao. En realidad, si los colonizadores –especialmente los misioneros– no hubieran tenido una pobre opinión de los colonizados no se entendería el motivo de desplegar tanto celo para cristianizarles y civilizarles, para redimirles y salvarles de su triste y oscura condición.

No obstante, el hecho de que sea muy plausible que los colonizadores consideraran necios a los nativos y les denominaran *booby* no es necesariamente un argumento a favor de que sea ése el origen del término *bubí* ni quita un ápice de su peso a las razones que Aymemí aporta a favor de su origen en la voz nativa *boobe*.

Al margen de lo que se piense sobre ese origen, lo importante es que todos los autores que se han ocupado de este problema, con independencia de cual sea la tesis que defienden, están de acuerdo en que los nativos de la Isla no se daban a sí mismos antiguamente el nombre de *bubis* y en que –en palabras de Aymemí– “si ahora [1894–1940] se lo dan, llamándose *mobube* y *babube*, es porque oyen a los extranjeros, que los llaman con este nombre; y además, con el fin de distinguirse de los extranjeros de la isla, denominados por los bubis *bapotó*”.

Sentado ésto, merece la pena reflexionar sobre el modo en que la práctica totalidad de los historiadores y antropólogos que se han ocupado de este asunto, desde Aymemí hasta hoy, formula la tesis que en el párrafo anterior hemos expuesto en negrita (y ello a pesar de que acepten el tardío origen extranjero del término *bubí* y que su significación se define por la oposición *Babube* vs. *Bapotó*, “nativo” vs. “extranjero”): “los *bubis*, entre sí, no se daban antiguamente este nombre”, escribe tranquilamente Aymemí.

**Los nativos de la Isla
no se daban a sí mismos
antiguamente el nombre
de bubis**

La formulación de Aymemí, seguida con ligeras variantes por todos los autores posteriores, presupone que la realidad de "los bubis" existía antes que su nombre; presupone que había "bubis" antes de que nadie (primero los "extranjeros", luego ellos mismos) les denominara así; presupone que la identidad de un pueblo innominado ("los bubis" antes de ser llamados y llamarse *bubis*) es previa e independiente de su hetero-denominación y su auto-denominación; presupone que la identidad y perduración unitaria de un colectivo humano ("los bubis") es previa e independiente de su relación con otros colectivos humanos, previa e independiente de su mutua categorización, concepción y designación; presupone que los antepasados del agregado humano al que a finales del siglo XIX denominaron *bubis* los extranjeros (es decir, los antepasados de aquellos que, desde la perspectiva de los recién llegados, sólo tenían en común haber nacido en la Isla) constituían ya y desde siempre, antes de su relación con ningún "otro" agregado humano, un colectivo unitario dotado de auto-conciencia e identidad separada; presupone que la identidad de los pueblos (de "los bubis" en este caso) es algo así como una esencia eternamente igual a sí misma que atraviesa los tiempos sin cambio sustancial alguno pese a cambiar de nombre y de características accidentales; presupone, en definitiva, una concepción esencialista de los pueblos y los grupos étnicos que ignora o rechaza que *las identidades (personales y colectivas) son relacionales*, que la etnicidad no es una sustancia sino una relación y que un grupo étnico sólo se constituye y se define por oposición a otro.

Liberada de esas presuposiciones esencialistas, la pregunta que a continuación se hace Aymemí en el capítulo IX de su libro, titulado "Qué nombre se daban a sí mismos los bubis", la reformula correctamente el propio autor cuando se pregunta: "¿cuál es el nombre propio que a sí mismos se daban los indígenas de Fernando Poo?". Merece la pena recoger la respuesta en toda su extensión:

"Ellos daban a la isla, según los diversos distritos, los nombres de *Oche*, N.; *Otcho*, E.; *Oiso*, NE.; *Oricho*, S.; *Oncho* y *Aboncho*, SO. Estas palabras pueden traducirse: vida, país, mundo y naturaleza; de ellas proceden *Bocho*, plural *Becho*, N.; Boso, pl. Beso, Baney; Mocho, plural Bacho, S., y Mencho, plural Bancho, Batete; cuyo significado es persona o viviente racional: *a pu'olo oche*, N.; *a pur'ol'oricho*, S.; *a pur'ono boncho*, Batete: que aún está en el mundo de los vivientes, para distinguirlos de los que existen en el país de los muertos, denominado *Bommó*, N.; *Boribó*, E., y *Borimó*, S.; *Alo Bommó* o *Borimó*: Murió ya o está ya entre los muertos o en la región de los manes. *Mmó* o *Morimó* no quiere decir diablo, como comúnmente se cree, sino alma humana separada de su cuerpo. *Bojula* o *Modula*, es espíritu puro. *Bajula bèbè*, espíritus buenos o ángeles. *Mmó* o *Morimó*, pl. *Bammó* o *Barimó*, son los manes de los antepasados, a los cuales veneran y dan culto, consultan y ofrecen sacrificios los *bubis*. Así pues, los indígenas de la isla, para distinguirse de los que no lo son, a los que llaman *Bapotó*, se denominaban *Bochoboche*, pl. *Bechoboche*, N.; *Bosoboiso*, pl. *Besoboiso*, NE.; *Boschosboricho*, pl. *Bachosboricho*, E.; *Mochomorischo*, pl. *Bachoboricho*, S.; y *Mencho-*

moboncho, pl. *Bandiobaboncho*, SO.; cuya traducción literal es gente originaria del país o indígena"

El cuadro que dibuja Aymemí resulta sin duda coherente: cuando, en la segunda mitad del siglo XIX, comienza la colonización "extranjera" de la Isla a la que se oponen desde el principio los nativos, resistiendo de distintas maneras -desde la rebelión violenta hasta, finalmente, la negativa al trabajo servil en las fincas coloniales de cacao (lo cual obliga a los colonos a importar mano de obra del continente)- esa *nueva oposición social y cultural* que irrumpe violentamente en sus vidas con la llegada de extranjeros colonizadores la categorizan los indígenas como **oposición entre *Bapotó* ("gente de fuera") y *Bochoboche-Bosoboiso-Boschosboricho-Mochomoricho-Menchomoboncho* ("gente originaria del país")** [en adelante nos limitaremos a analizar esta oposición semántica en los términos fonológicos en que se formula en la lengua nativa del Norte, *Bapotó* vs. *Bochoboche*, en el sobreentendido de que lo que de ella digamos es igualmente válido de su formulación en las lenguas indígenas del Noroeste, Este, Sur y Suroeste]

Con la particularidad adicional y muy significativa de que las connotaciones semánticas de las dos palabras que componen *Bochoboche* -es decir, *Bocho* y *Oche*- muestran que esa oposición no es sólo descriptiva sino también valorativa, jerarquizadora, y que en esa jerarquía el lugar más alto lo ocupan los nativos. *Oche* no es sólo el país, el territorio de la isla en un sentido neutro, geográfico, meramente físico, sino también y sobre todo -en concordancia con la imagen de "tierra de promisión" con que se presenta la isla en las leyendas sobre la emigración desde el continente- "vida, mundo y naturaleza", el *cosmos* u orden físico y metafísico. Y *Bocho* (plural *Becho*) no es sólo la gente en un sentido neutro, empírico, equivalente a la gente "de fuera" (*bapotó*) sino la persona humana por antonomasia, el ser viviente y pensante, racional e íntegro del que, a la muerte, se desprenderá el *Mmó* o *Morimó* que pasará a incorporarse a la comunidad de *Bammó* o *Barimó*, los manes de los antepasados a los que los vivos, *Becho*, rinden culto, consultan y ofrecen sacrificios.

No está claro que los "extranjeros" despreciaran a los nativos denominándoles *booby*, (necios, tontos, zopencos) pero sí lo está que, al llamarse a sí mismos *Bochoboche*, los indígenas invertían esa hipotética escala jerárquica y se situaban muy por encima de la "gente de fuera". Lo que ya resulta bastante más enigmático es el motivo por el que los nativos, la "gente del país", dejaron más tarde de llamarse orgullosamente a sí mismos *Bochoboche* para pasar a auto-denominarse con el término utilizado por los extranjeros, es decir *mobube* y *babube: bubis*.

En el doble supuesto de que *bubi* derivara de *booby* y de que los nativos supieran, como es razonable pensar, que en boca de los extranjeros éste era un término despectivo que significaba "necio", nada parece más improbable y misterioso que la voluntaria sus-

Un grupo étnico sólo se constituye y se define por oposición a otro

titución, para designarse a sí mismos, de un término nativo auto-exaltador como *Bocho-boche* por un término extranjero denigratorio como *booby*. En contra de la argumentación de Aymemí, es perfectamente plausible que los extranjeros denominaran *booby* a los nativos, pero el hecho posterior de que éstos asumieran el término *bubi* para designarse a sí mismos en sustitución del término *bocho-boche* sí que es una poderosa razón en contra de que su origen sea la voz inglesa *booby*, una poderosa razón a favor de que, como Aymemí defiende, su origen sea el término nativo *boobe*, que significa "hombre".

Escribe Aymemí: "El origen de llamarse los indígenas de la isla *bubis* o *bubes* procede de la forma de saludarse generalmente entre desconocidos, diciendo: "A *boobe, oipodi*" (N.), y "A *moome oibori*" (S.), y el saludado corresponde con la palabra: "Ehee" (N.S.), y "Ehelé", S.O. La A es enfática, de la cual prescinden frecuentemente; verbigracia, "Boobe, oipodi", N.; "Moome o Moamecho, oibori", S. Esta frase significa lo mismo que 'Buenos días', 'Buenas tardes', 'Buenas noches', y literalmente quiere decir: "Hombre, ¿te has levantado ya?". Y el otro contesta: "Sí". También se suele contestar: "Ehee, Potohó", N., "Ehele Potoó", S. "Sí, gracias". Al despedirse dicen: "Obaue, boobe", N.; "Omaue Moome", S. "Adiós, hombre"...De lo dicho síguese que siendo tan frecuente el uso de las palabras *Boobe* y *Moome* es ridículo buscar el origen de las voces *bubi* o *bube* en lenguas extranjeras, como queda dicho".

Fuera o no ése el origen y motivo de que los extranjeros angloparlantes y/o hispanohablantes designaran a los nativos con el nombre de *bubis*, lo que parece claro es que si fue así como ocurrieron las cosas, éstos –los indígenas que se designaban a sí mismos como *bocho-boche*– no debieron poner dificultad u objeción alguna a dejarse llamar *bubis* y a llamarse a sí mismos *mobube*, "los hombres". Son innumerables los pueblos de la Tierra cuyo etnónimo significa exactamente éso, "los hombres", muestra inequívoca de que confunden los límites de la humanidad con los límites del propio grupo.

En cierto modo, para los nativos de la isla de Fernando Poo las palabras *boobe-moome-bubi-mobube-babube* por una parte, y *bocho-boche-bosoboiso-boschosboricho-mochomoricho-menchomoboncho* por otra, eran prácticamente sinónimas: sólo los nativos, la "gente del país", los "seres vivos de la isla", los *becho-boche*, eran "hombres", plena e indiscutiblemente humanos, *mobube, bubis*; en contraposición, la "humanidad" de los extranjeros o *bapotó* sería problemática, discutible y sometida a prueba. Aymemí relata varias historias que muestran su aceptación por los nativos y que siempre terminan con una fórmula de reconocimiento y aprobación, "Bue a *mobube moète*", que él traduce como "Usted es un verdadero *bubi*" pero que quizá podría igualmente glosar como "Usted es un verdadero hombre".

No parece por tanto descabellado pensar que durante una época más o menos prolongada la oposición étnico-semántica *Bocho-boche* vs. *Bapotó* coexistió con la opo-

sición equivalente *Mobube* vs. *Bapotó* para dejar finalmente como designación única, fruto quizá de la intensificación de la aculturación colonial, la oposición entre *Bubis* o "nativos de la isla" y *Bapotó* o extranjeros, "gentes venidas de fuera".

Así formulada, esa oposición étnica sólo cristaliza como efecto de la colonización española de la isla y sólo adquiere sentido y contenido *en esa época* (finales del siglo XIX y principio del XX) entendida como contraposición entre "los que *en esa época* ya habitaban la isla" y "los que *en esa época* empiezan a llegar de fuera", pues como los propios mitos de origen de los *mobube* les muestran, también "ellos" –sus antepasados– llegaron a la isla desde fuera un día más o menos lejano, también "ellos", o al menos algunos de ellos, fueron un día "gentes de fuera" para quienes llegaron a la isla antes que ellos.

En cuanto al polo de los "extranjeros", su contenido concreto varía a lo largo del tiempo desde finales del s. XIX sin que ello altere lo sustancial, la presencia de la oposición étnica entre *bubis* y *bapotós*. Inicialmente, los colonos extranjeros que se oponen a los nativos y, probablemente, les designan como *bubis* y les constituyen como grupo étnico unitario, son los "fernandinos" o africanos angloparlantes, muy pronto seguidos en el tiempo y sobrepasados en importancia y protagonismo colonizador por los españoles. La identidad étnica *bubi* coagula definitivamente en la primera mitad del siglo XX en contraposición, principalmente, con los *bapotó* españoles, pero también, secundariamente, en oposición a los africanos provenientes del continente (fang "guineanos", ibos "nigerianos", krumanes) que llegan a la isla para hacerse cargo de los trabajos serviles que los *bubis* rechazan, al tiempo que se va difuminando la inicial oposición étnica con los "fernandinos".

El proceso descolonizador permitió y provocó la primera expresión política de la autoconciencia étnica *bubi*: el partido político denominado "Unión Bubi". Esa expresión política no estaba exenta de ambigüedad en la oscilante relación –dependiente de la variable y difícil posibilidad de obtener el grado máximo de autonomía o independencia política para el territorio de la isla– entre los *bubis* por una parte y los distintos tipos de *bapotó*: los españoles, los "fernandinos" y los fang.

Los *bubis* se habían constituido y definido étnicamente por oposición a los españoles, pero sólo los españoles podían garantizarles una independen-

**Las palabras boobe-
moome-bubi-mobube-
babube por una parte, y
bochoboche-bosoboiso-
boschosboricho-
mochomorischo-
menchomoboncho por otra,
eran prácticamente
sinónimas**

cia política de la isla separada del continente guineano mayoritariamente poblado por fang. Los *bubis* se habían configurado inicialmente como grupo étnico por oposición a los "fernandinos", pero su más radical oposición posterior a los españoles por una parte y a los fang por otra había difuminado en gran medida esa frontera étnica inicial: al fin y al cabo, *bubis* y "fernandinos" eran isleños más antiguos, más "nativos", que españoles y fang, llegados más tarde. Los *bubis* consideraban a los fang venidos de la región continental de Guinea Española, pueblos ambos de lengua bantú, como los más extranjeros de los africanos llegados para trabajar en las fincas coloniales de cacao, pero una vez comprobada la dificultad política de obtener de los españoles la independencia separada de la isla, cualquier posibilidad de autonomía pasaba por la alianza con uno u otro de los Partidos de los mayoritarios fang del continente.

A mero título de ejemplo de esa ambigüedad de la política *bubi* en la época de las primeras elecciones presidenciales (1968), recogemos a continuación la descripción,

sin duda sesgada e interesada pero muy reveladora, que hace de la misma Agustín Nze Nfumu, político fang nacido en la provincia de Wele Nzás, en su libro *Macías, verdugo o víctima* (Madrid, 2004): "En la isla de Fernando Poo, actual Bioko, Edmundo Bosió Dioko estaba haciendo una campaña fría y sectaria, apoyada únicamente en la Unión Buby. Una Unión Buby que se había derrumbado desde el momento

Para los fernandinos la cuestión estuvo clara: no cederle el poder a los bubys

en que alguien, muy radical, pretendió que la misma comprendiese únicamente a los netamente bubys, lo cual ocasionó la escisión del grupo fernandino. Los fernandinos (o criós) son los guineoecuatorianos nacidos en la Isla de Bioko (antigua Fernando Poo) de padres sierra leoneses, ghaneses, nigerianos o antiguos esclavos libertos. Desde la famosa reunión de Baney (un pueblo del Este de la isla de Bioko, muy rebelde al régimen de Macías que fue muy cruelmente perseguido) en que se le negó la entrada, por no ser netamente bubys, los fernandinos decidieron su juego: se vengaron de la bofetada recibida de los bubys, uniéndose a los fang. Muchos de ellos, por despecho, postularon en contra de las tesis separatistas de Bosió, Torao y Grange Molay, apoyaron a los fang en su petición de la independencia unida, dándole la espalda al grupo de donde procedían sus padres, madres y esposas. Desde entonces, para los fernandinos la cuestión estuvo clara: no cederle el poder a los bubys, porque al contrario que los fang, que siempre los habían aceptado bien (aunque ellos no), el buby les había demostrado hostilidad abierta, luego temieron que fuera peor si el poder fuera a caer en sus manos. Por eso, en la campaña electoral, mientras unos fernandinos se habían ido con Macías (Dougan, Grange...) y otros con Atanasio (Balboa, Watson...) Bosió se debatía casi solo en Malabo, con una Unión Buby que, incluso dentro, arrastraba secuelas de diferencias familiares y regionales".

La posterior dictadura sanguinaria de Macías Nguema (1968-1979), la expulsión por Macías de los colonos españoles y de los trabajadores nigerianos, la "democratura" de Obiang Nguema desde el golpe de 1979 hasta hoy, el aumento de la población fang en la isla de Bioko y la difuminación de la frontera étnica entre *bubis* y "fernandinos", ha ido produciendo en las últimas cuatro décadas que la oposición étnica entre *Bubis* y *Bapotós* configurada a finales del siglo XIX asuma hoy, predominantemente, la forma de oposición étnico-política entre *Bubis* y *Fang*.

Si desde finales del s. XIX volvemos ahora la vista atrás, hacia épocas anteriores a la colonización europea de la isla, se hace inevitable afrontar un complejo problema antropológico: si la identidad étnica *bubi* nace por oposición a la presencia de los extranjeros colonizadores y la unidad del pueblo *bubi* se constituye y se define como una imagen que se refleja en el espejo de la mirada de los *bapotó*, ¿qué cabe inferir acerca de la identidad y auto-conciencia étnica de la población nativa de la isla *antes* de que esas "gentes de fuera" le ofrecieran un espejo que le permitió elaborar una imagen unitaria de sí misma como "gentes del país"? ¿hay motivos para hablar de **un solo pueblo**, con mayor o menor grado de auto-conciencia étnica diferencial (de "los bubis" antes de llamarse *bubis*) o resulta más adecuado hablar de **varios pueblos distintos**, lingüística y culturalmente diferenciados, socialmente separados e incluso bélicamente enfrentados, carentes de cualquier referencia común a ninguna instancia cultural o social unificadora y unitaria?, ¿tenían los distintos grupos humanos de la población de la isla antes del siglo XIX algo más en común que el hecho desnudo de vivir y haber nacido en ella?, ¿cómo se denominaban a sí mismos esos grupos sociales indígenas antes de que se superpusiera sobre esas denominaciones pre-coloniales la oposición étnico-semántica entre *bochoboche* y *bapotó*, entre *bubis* y extranjeros?

Aquí sólo podemos esbozar una respuesta, para terminar este artículo, a la última de estas preguntas, con la esperanza quizá vana de que arroje alguna luz al *modo de enfocar* las varias dimensiones (política, social, simbólica, cultural, lingüística) de los distintos problemas y pseudo-problemas concretos involucrados en las respuestas a las otras y prolijamente tratados en la literatura histórica y antropológica sobre "los bubis": los orígenes del pueblo "bubi"; la historia de los procesos de emigración de "los bubis" a la isla; la unidad y variedad dialectal de la(s) lengua(s) "bubi(s)"; su relación con otras lenguas del tronco bantú; la unidad y diversidad de la(s) cultura(s) "bubi(s)" pre-colonial(es); la realidad o ficción social de las "jefaturas" y la "monarquía" "bubi"; los enfrentamientos bélicos pre-coloniales y los procesos de unificación política en la isla; etc. etc.

Un primer hecho significativo se revela ya en el paso de la variable auto-designación nativa como *Bochoboche* (N)-*Bosoboiso* (NE)-*Boschosboricho* (E)-*Mochomorischo* (S)-*Menchomoboncho* (SO) a la aceptación de su hetero-designación por los extranjeros con un único término: *Bubis*. Aunque el significado ("gente del país") y el referente (los nativos de la isla) de las distintas auto-designaciones nativas sean los mis-

mos, los significantes varían en concordancia con la diversidad lingüística de los distintos grupos indígenas asentados en el Norte, Noroeste, Este, Sur y Suroeste de la isla. Esa diversidad lingüística de los grupos que se auto-designan con distinto significante se difumina y disimula, dando origen a una imagen unitaria, cuando todos esos grupos pasan a aceptar la denominación común y única de *Bubis*.

La aceptación de ese etnónimo único, *Bubis*, para la totalidad de la población nativa con independencia de su diversidad lingüística, histórica, cultural y social, genera como inmediato efecto ideológico la imagen de *una lengua* también *única*, denominada asimismo lengua *bubi*, y la consiguiente concepción de la diversidad lingüística de los distintos grupos indígenas como variedades dialectales de una misma lengua, *la lengua bubi*.

Y ello con independencia del grado de diversidad lingüística que se encuentre. Crespo Gil-Delgado, por ejemplo, escribe en 1949: "*La lengua bubi* pertenece a la rama de las bantú... Existen *cuatro dialectos principales* y otros varios secundarios, tan distintos entre sí que *los pertenecientes a tribus que hablan dialectos distintos no se entienden entre ellos hablando en bubi* y tienen que acudir al idioma español o al inglés de la costa, conocidos por todos. Los dialectos principales son: el del Norte, el del Nordeste en la zona de Baney-laka, el de Ureka al Sur y el de la zona Sudoeste en Batete y Balachá, aunque también hay diferencias locales variadas pero de poca importancia. El que difiere más de los otros es el que se habla al Sudoeste en la zona de Batete y Balachá, viniendo a reafirmar nuestra teoría sobre las emigraciones [de las distintas tribus en distintas épocas] por la *gran diversidad de lenguas*".

A su vez, la imagen de una única lengua bubi troncal con distintas ramas dialectales habladas por distintas tribus genera fácilmente la imagen paralela de un único pueblo bubi dividido en distintos grupos o tribus: los *biabba*, *baloketo*, *basakato*, *baney*, *basuala*, *baho*, *bakake*, *bariaobe*, *babiaoma*, *balachá*, *bareka*, *batetes*, *bokokos*, *batoikoppo*, *baloeri*, *basapo*, *basupú*, *banapá*, *basilé*, *bariarebola*, etc.

Sin embargo, estos etnónimos o auto-denominaciones "tribales" eran, con toda probabilidad, socio-culturalmente más importantes para los nativos y, en cualquier caso, anteriores en el tiempo al surgimiento y generalización de los términos *bochoboché* y *bubi* para designar a la totalidad de esos grupos: es muy improbable que, antes del siglo XIX, antes de que el espejo colonial produjera el nombre y la imagen unitaria de "los bubis", los nativos de la isla que se auto-designaban con esos nombres "tribales" llevaran su sentido de pertenencia grupal y de identidad colectiva más allá de los límites de la "tribu" así denominada.

No sabemos, ni tenemos ya medio alguno para averiguarlo, si un indígena de la isla acostumbraba antiguamente definir y proclamar su identidad colectiva diciendo: "soy un *batete*" o "soy un *bokoko*". Pero sí podemos asegurar que, antes del siglo XIX, no podía pensar ni decir: "soy un *bubi*" ■

Música y palabra

Isabela
de Aranzadi

Antropóloga,
historiadora, músico

Música y palabra. Conceptos unidos en todas las sociedades tradicionales. Si hay algo importante en la música africana, es la concepción de la vida social como contexto y sustrato en el que ésta tiene lugar. No hay escenario para el arte sino la vida misma. Eje de la comunicación, la vida en comunidad lo es también de la música, refuerzo de la palabra. Esta función de la música como elemento de cohesión determina el uso de ciertos instrumentos que se crean para acompañar la voz, como el *eleke* (entre los *kombes*), *ukum-bi* (entre los *bengas*), *tama-tama* (entre los *fang*), lamelanófonos designados por los etnólogos como "sanzas" y que congregan a reunión con su tañer ligado a la tradición, así como el *'mvét* de los *fang* y el *ngiang* de los bisio o el pluriarco *fang*, llamado antiguamente *akadankama* (*ndonga*).

Cuando el *'mbòm 'mvét* o trovador de *'mvét* descansa en su tañer, dejando de pulsar las cuerdas y solamente habla, no realiza únicamente una comunicación verbal, ya que como soporte de sus palabras, escuchamos el ritmo, el batir constante de instrumentos que se pulsan para marcar el tiempo siempre fijo, inmutable. Los que escuchan también acompañan. Se percibe el timbre vegetal, opaco y seco de las cañas *bikpéré*, completamente adherido, empastado, hecho uno, con la sonoridad metálica y brillante del cascabel *àngòng*, como sustrato sonoro surgido o creado desde la repetición que no cesa. En ese momento la palabra se transforma en reina, acompañada y sostenida por su séquito de instrumentos. En ese instante en el que todos se re-únen en sentido literal, en el *àbáá* o casa de la palabra, el poder de la música se hace presente.

El rap es un fenómeno de la negritud americana como tantos otros en la música. Negritud necesitada de recuperar lo auténticamente africano en sus modos de hacer, en un continente nuevo donde el sincretismo no llega a poder ocultar la esencia de la cultura musical traída en los siglos de la trata. El nacimiento del be-bop en el jazz también lo fue; los boppers crearon un lenguaje encriptado, al que los blancos difi-

cilmente podían acceder y el bepop supuso una reacción contra la masificación de la auténtica música negra, cuando ésta se comercializó a través de las bandas de músicos blancos en los años treinta, época del swing. El rap sería el primer paso por el que la palabra se hace música. Sólo está el tiempo que se marca indefinidamente, o el ritmo más sencillo y repetitivo, y sobre él, la palabra. El trovador es el primero. Antes de los neoyorquinos callejeros, él ya lo interpretó. Ese fenómeno sonoro que le acompaña, es un mar sobre el que flota majestuosamente lo que él pronuncia.

* * *

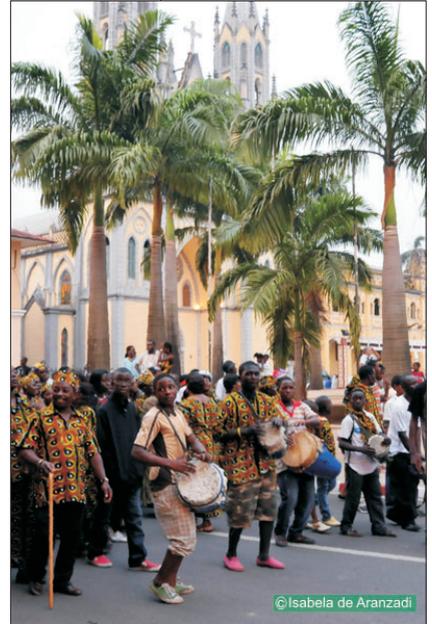
Comunicación o fenómeno de dar-se a otros, de identificarse con otros, de trasladarse hasta otros, de aplacar a otros, de comunicar a otros, de contar a otros, de compartir con otros, de reír o llorar con otros, de celebrar con otros, de sentirse uno con otros.

Comunicación, vida social y comunidad de todos los que pertenecen o pertenecieron a un mismo entorno consanguíneo, ya sea éste más o menos cercano. Comunidad de vivos y de ancestros. Los hindúes tienen varios lugares (en sánscrito *loka*). Los *loka* son espacios compartidos por las almas con vivencias similares. Existe un *loka* de los antepasados. En los diferentes pueblos de Guinea Ecuatorial, como en otros lugares de África, los vivos y los difuntos forman parte de la misma comunidad, y es a través de la música como se reúnen en el mundo intermedio, en ese espacio en el que pueden hacerse entender, ayudados por sonoridades que abren puertas, ese plano en el que el efecto multiplicador de lo sonoro refuerza la palabra que se transmuta para hacerse oír desde el más allá.

La comunicación de la palabra a través de la música está presente en los funerales, en las danzas rituales como '*ndòng 'mbàà*, danza fang en la que el bailarín habla con el difunto y hace de intermediario entre los que le despiden y éste. Para ello se sirve también del *mbang-akom* o mirlitón, instrumento en forma de pequeño tubo con una membrana en un extremo (antiguamente de huevos de araña), que modifica la voz humana dándole una sonoridad especial, considerada muchas veces como la voz del espíritu. El rito *ndowe* de *ivanga*, tiene su punto culminante cuando se invoca a los seres *maganga*, espíritus que vienen a reencontrarse con las gentes del poblado y ese estado se alcanza a través de los cánticos. Parte importante de la música en esta danza es el vibrar de las fajas *ekopi* con cascabeles *mayogo* ensartados en su tejido, que llevan las bailarinas en las nalgas. La vibración incesante provocada por el ágil movimiento de las caderas, produce un sonido ensordecedor, que recuerda a los grillos en celo, cuando tiembla la tierra por el rapidísimo vibrar de sus alas. Espacio intermedio entre vivos y muertos a los que hay que atender, espíritus a los que hay que aplacar con la palabra cantada, como en el caso de los criollos a las puertas del cementerio en el rito del *bònkó*, espíritus a los que hay que recordar con el bastón del mismo tamaño que el

difunto como acompañan los funerales los annoboneses en el baile del *dadji*. Cantaba Eyí Moan Ndong, el gran trovador de 'mvét, en su epopeya *Ákómà Mbàà ante el tribunal de Dios*, que "los cuentos de 'mvét no se inventan, sino que se traen del mundo de los muertos" (1997:56). Y es mediante la palabra cantada sustentada por el ritmo o por la música, como llegan al oyente-partícipe. Espacio intermedio en el que se invoca a los espíritus para pedir protección, o para curar. Curación que requiere del sonido de la voz acompañada por instrumentos sacuditivos como el *tyoké* de los ndowe o el *ekatyákatyá* de los bubis, fruto seco de leguminosa cuyas semillas suenan y sirve para llamar al espíritu antes de iniciar cualquier ceremonia (Martín del Molino 1989:271, 323). El '*nlàk-ngit sin mèkòrà* de los fang, es un cuerno utilizado en las noches de luna llena en las que el brujo recorre el poblado con cascabeles *mèkòrà* en los tobillos para alejar de esta manera a los malos espíritus (Nsué 2007 {1985}:78).

Palabra que en África une a los grupos de edad o de sexo. Los ritos de iniciación son compartidos por muchachos entre los fang, los cuales, en su aislamiento obligado en el bosque, avisan de su presencia con el xilófono *mèndzàng*, comunicando a los niños y a las mujeres que deben evitarles. Palabra que emite el tronco vaciado '*nkúú*, pronunciando su nuevo nombre o *ndóán-'nkúú* recibido durante la iniciación. Palabra que canta como propia cada *dadji* o grupo de edad mixto annobonés, identificándose frente a los otros *dadji* con las canciones creadas por ellos. John Clarke describe en 1845 los *buallá*, sociedades político-guerreras que reúnen a una generación, y compiten con otros *buallá* de otras comarcas, con sus juegos, su música y su poder militar (Martín del Molino 1993:222). Comunicación entre miembros de una misma edad o también de un mismo sexo como las mujeres que cantan los hechos sucedidos, en las canciones de pesca *mèlók* (plural de *àlók*) o pesca de dique, o en las canciones de huerto o en las de baño vespertinas, cuando las mujeres fang, en el río, se acompañan golpeando, percutiendo el agua (*mokuru mèndzim*) o como dice el fang, percutiendo la piel del agua que misteriosamente vuelve a su ser (Aranzadi 1962 b: 53, Adivinanza nº 52).



* * *

Palabra y música para la comunicación a través de los bosques practicada por los pueblos de Guinea Ecuatorial en el continente y en la isla. Instrumentos parlantes que cantan o hablan, empleando los cinco tonos que tienen algunas lenguas africanas. Llamando, anunciando, pregonando, comunicando con palabras en fang, en bubí, en ndowe.

Palabras que adoptan sonoridades apagadas, cálidas, dulces, secas o brillantes, dependiendo del instrumento que las pronuncia. En la isla, los bubis de Moka utilizan incluso metáforas para anunciar un hecho esperado, mediante la calabaza *bötuttú*. El instrumentista pronuncia la frase "el pájaro está en el nido" (*oh möseba ë ö Rubòò*), y todos acuden sabiendo que lo que esperaban (noticia o persona), ya ha llegado. Se emplea en especial en defunciones de personas importantes o nacimiento de gemelos. En este último caso, se va tocando el *sikèkè* por las calles principales del poblado y el progenitor, mientras camina, se ve inundado de flores que le colocan por el cuerpo todos los vecinos, ante la alegría de la noticia.

Los *buallá* eran también convocados a reunión por el *tyakkí* o *bötuttú*. Según cuenta Guillemar de Aragón en su viaje a Fernando Poo, "el jefe de Banapá tenía un hombre que transmitía sus órdenes, por medio de una calabaza como la de los peregrinos, en la que se habían practicado tres agujeros y cuyo sonido representaba la frase que indicaba el mando. De este modo, cuando estaban en guerra daban sus órdenes sin que el enemigo pudiera interceptárselas" (1852: 75).

La trompeta *umbanda* ndowe, el cuerno *tông-'mvùù* de los fang o la trompeta *mpotótutu* de los bubis con un poderoso sonido, sirven para llamar a reunión, con motivo del anuncio de un acontecimiento importante. Dice la tradición ndowe que la trompeta gigante de madera, *hebá*, anunciaba la llegada de un grupo migratorio a un nuevo lugar. El *tông-'mvùù*, según cuenta la leyenda de la migración fang hacia el mar, se tocó para convocar a todos los hijos de Àfiri Kára y que pudieran pasar uno a uno, a través del agujero horadado en el árbol del *adzàp* (símbolo de los bosques tras su paso por la sabana), desapareciendo todos ante la vista de sus enemigos, sin que éstos se apercibieran de ello. Los sabios fang habían ordenado a todos pintarse la cara de blanco con *fém* (color que representa la comunicación con el más allá y los antepasados) y así poder distinguirlos del enemigo, antes de pasar a través del árbol del *adzàp* (Bibang 2002:57). Egipto constituye en las leyendas de migración un lugar común a muchas etnias africanas. Al contemplar una bailarina egipcia en la actualidad, haciendo sonar en sus tobillos las sonajas y entre sus dedos los pequeños platillos o címbalos que trajo de oriente, vemos la similitud que existe con la bailarina en la danza fang *mèkòm*, llevando las castañas africanas *mèkóra* en los tobillos y el cascabel *àngòng* (lámina de hierro plegada sobre sí misma), entre los dedos.

Comunicación que incluso en medio de la danza, se realiza percutiendo el '*nkúú*, para indicar a las bailarinas que deben parar o que no están llevando bien los movimientos.

En África especialmente, el canto es comunicador y requiere fórmulas de pregunta-respuesta en las que toda la comunidad se reafirma. El canto responsorial es una de

En África especialmente, el canto es comunicador

las características de la música africana. Cualquier expresión individual realizada ante los otros, requiere de una aprobación por parte del ser colectivo, que transforma el "yo digo" en "nosotros decimos". Mediante una inflexión de la voz, melodía descendente de dos notas con la vocal "a", se asiente, se pronuncia el "eso es", porque nosotros, la comunidad, la familia, el linaje o el clan, lo hemos hecho "ser". Del mismo modo que en el lenguaje hablado, sucede en el canto, en el que solista y coro forman una alternancia de melodías. A veces en el canto estas frases se superponen, formando un entrecruce de las voces. La comunidad necesita comentar los acontecimientos que van sucediendo y dar una respuesta crítica o de alabanza a los hechos que cantan o narran, constituyendo las canciones un nexo entre sus miembros para que aquella pueda definirse, tomar postura, ante lo que sucede.



La transmisión oral de la tradición a través de las canciones, es una tarea de toda la comunidad. Los niños reciben las canciones y las aprenden, dejando de esta manera reposar en su memoria todo aquello que debe seguir vivo a través del único registro posible, la voz. El canto en las tradiciones orales es parte de la memoria colectiva. La melodía suena en la mente ayudando a la palabra que se quiere conservar. Es y ha sido un recurso para el aprendizaje empleado por muchos maestros en diversas partes del mundo. En Guinea cantan sus genealogías reafirmando su identidad a través de su propia historia oral.

En toda la oralidad está implícita la lírica, la épica y el teatro, que forman parte del arte del *'mvét fang* o *ngiang* bisio, así como de las romanzas bubis. En la propia lengua bubi la palabra poesía es la misma que canción (*löberi*), saeta o canto (*siallo*) o declamación (*rëppi*) y las dos formas inseparables de la creación poética lo constituyen el canto y la música con una escasa presencia de la recitación dentro de la poesía (Bolekia 2007: 23 y 37).

La música forma parte de la memoria de los pueblos de Guinea Ecuatorial. Memoria que recupera el pasado mediante la palabra. Memoria que devuelve la identidad, que rescata el tesoro de "lo nuestro" y lo hace perdurar a través de la palabra cantada. Memoria que requiere su conservación a través de la entrega continuada de los que están, hacia los que por la edad o mediante ritos iniciáticos, se van incorporando a la comunidad. Memoria como recurso, como fuente viva a la que hay que acudir para sentirse uno mismo, alimentado por la experiencia de generaciones como la raíz se alimenta de la tierra. Memoria frágil cuando el contacto con otros pueblos y otras lenguas interrumpe un vínculo mantenido entre generaciones, durante siglos.

El patrimonio que se conserva a través de la oralidad, pervive en los cuentos, en las fábulas, en las adivinanzas, en las epopeyas, en el canto. La música es, pues, parte indispensable de esa oralidad. En la palabra cantada se reflejan los mitos acerca de la

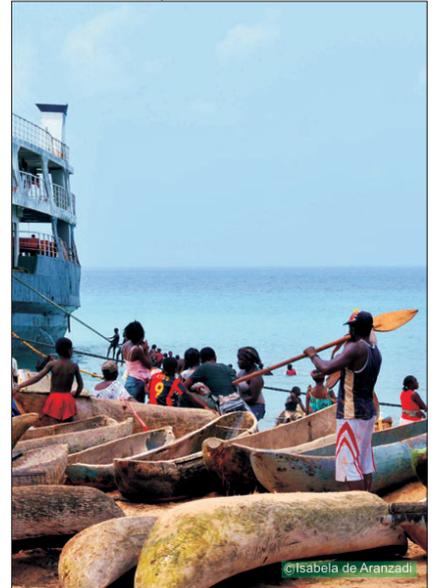
creación del mundo, su concepción de la naturaleza generadora de seres "vivos", cuyos espíritus constituyen fuerzas, con las que hay que mantener una relación de armonía. En ella aflora su propia filosofía, sus ideales y su ética. La voz del clan se canta en epopeyas en las que los héroes representan a los antepasados primigenios, en leyendas cantadas que relatan la tradición de una etnia durante cientos de años, como es el caso de las grandes migraciones entre los fang o los ndowe. En toda la oralidad (adivanzas, refranes, cuentos...), reflejan su singular percepción de los elementos de la naturaleza, su sentir en relación con la tierra, el cielo, el sol, la luna, las estrellas. Se canta al mar, al río, al arco iris, a la lluvia, a las cascadas como distintas manifestaciones del agua. De los elementos naturales extraen modelos de conocimiento, enseñanzas o arquetipos, derivados de sus cualidades más significativas, y los transmiten de generación en generación, adquiriendo algunos elementos características singulares propiamente africanas, como es el caso de la tortuga.



El viaje de la palabra a través del Atlántico, tras el desarraigo producido por la esclavitud, dispersó vocablos en los que se intuyen raíces africanas. Y la música viaja con la palabra. El *cumbé*, tambor cuadrado con patas de los annoboneses, es un término que en Jamaica se designa con el nombre de *gumbé*, empleado por los cimarrones para comunicarse con los ancestros (Bilby (2008:390) y en otros países caribeños o africanos se denomina *gumbay*, *goombeh*, *kumbe*, *gome*, etc. Palabras que viajan dos veces, pues tras la abolición de la esclavitud, fueron "devueltos" muchos esclavos a sus lugares de origen. En un primer viaje, el ritmo africano se transforma en afroamericano recibiendo influencias europeas, y en un segundo viaje, cuando de nuevo vuelve a África, sirve como soporte a lenguas criollas que se han formado por la mixtura del habla de colonizadores y colonizados. Así, el *cumbé* se canta en *fa d'ámbö*, lengua de los annoboneses, criollo de base portuguesa. Ciudades y países se fundan y se nombran a partir del concepto de "liberar" a los esclavos (Freetown, Liberia), lugares que reciben palabras que vienen de América, como el *koonking*, danza practicada en Sierra Leona por los colonos negros que procedían del sur de Estados Unidos, liberados por los ingleses tras la Guerra de la Independencia por haber luchado en el lado británico. Ellos, junto a los cimarrones jamaicanos llegados a Freetown y a los esclavos recapturados en los barcos, por la prohibición de la esclavitud, formaron la cultura krio de Sierra Leona, que se expandió por África Occidental. La danza *koonking* es descrita por el viajero Rankin en 1830 en Freetown, como danza de muchachas en círculo, acompañada con un tambor tocado entre las rodillas. Palabra que llevaron los primeros sierraleonas a Clarence (actual Malabo) en 1827, año de la fundación de esta ciudad, y danza que bailaron los criollos fernandinos hasta 1970-1975 (cuando existían tres

asociaciones de mujeres de la danza fernandina *kunkí*, llamadas "Balancé", "Isabelina" y "Badjumo", y bailaban vestidas con un traje largo de un solo color). El *koonking* (escrito en colonia anglosajona) o *kunkí* (escrito en colonia española), es una palabra que a su vez parece estar emparentada con el término *coon* (Harrev 1998 {1987}: 3), con el que se designó a finales del siglo XIX a los negros que desde el sur de Estados Unidos, al ser liberados, intentarían integrarse en medios urbanos como Nueva York. En esta ciudad cantaban las "coon songs", en las que se reflejaba la precaria situación de los negros (Sacks 2006: 49). Los bubis del norte de la isla que recibieron influencias de la ciudad de Clarence, núcleo de los fernandinos, llamarán al tambor cuadrado *kunké*, y los fernandinos lo utilizaron como *kunkí*. Éstos usaron el pidgin en Fernando Poo, cantando canciones que se formaron en Sierra Leona o que se trajeron de América, cuyos temas, en el *koonking* que se celebraba en Freetown, eran de sátira (muchas veces contra el hombre blanco), de alusiones personales, de amor y de lamento (Rankin 1843:288). El pidgin sirve como soporte verbal para expresar el júbilo, la crítica o la tristeza, como en las canciones del *bönko* (Morgades 2008) y cuando los africanos vienen de América, esta lengua se expande por África. De Sierra Leona a otros países africanos y también desde Fernando Poo a Ghana, cuando el pidgin lo llevan a Accra los trabajadores ghaneses, en canciones que aprendieron de los trabajadores de Sierra Leona que había en Santa Isabel (Hampton 1979:5), canciones que llevaron junto con el gran tambor cuadrado con patas, que llamaron *gome* y que, actualmente, se sigue empleando en Ghana, al igual que el *cumbé* en Annobón.

Por su parte, los cubanos llevan y traen culturas, instrumentos, palabras y ritmos. Cuando viajan a América como esclavos, llevan desde África fórmulas de canto y ritmos de los efik, y allí en Cuba, los conservan gracias a los cabildos que en La Habana permiten estar juntos a los negros de un mismo origen. Forman la sociedad secreta *Abakuá*, heredera de la sociedad *Ekpe* de Nigeria/Camerún cuando no existían fronteras. Y más tarde, entre 1860 y 1900, viajan de nuevo a África, esta vez a Fernando Poo como deportados, hacinados en barcos, como ñañigos o miembros de dicha sociedad secreta, llevando de vuelta los ritmos, los instrumentos y algunos cantos. La fórmula *dibo* se emplea en los cánticos del *bönkó* que los criollos fernandinos cantan durante el período de Navidad por las calles de Malabo. Palabra de los efik de Nigeria y que en Cuba emplearon los ñañigos de la sociedad *Abakuá*. Con ella se refieren a la voz del espíritu (Miller 2009:211). También es un término empleado para referirse a uno de los grados más altos de la sociedad *Ekpe*, el denominado *Nyamkpe*.



Esta palabra y otras como Abasí, se emplean actualmente en el rito-danza del *bönkó* y tienen relación con la leyenda que dio origen a la sociedad secreta *Ekpe* de Nigeria, de donde procede el *ñánkue* de los fernandinos (también llamado *bönkó*). Esta leyenda relata la historia de la bella princesa Sikán, hija del rey del pueblo efor (pueblo que transmitiría la leyenda a los efik), quien cierto día se acercó al río para buscar agua en su calabaza. Cuando la llenaba, accidentalmente atrapó y dio muerte al pez sagrado Tanze, voz de Abasí (la deidad suprema) y portador del gran misterio (también llamado Uyo). Como castigo por su profanación, Sikán fue sacrificada ritualmente, y con su piel se cubrió el primer tambor sagrado (*Ékué*), que solo podían ver unos pocos escogidos.

La palabra tumba, que en castellano popularmente sirve para designar cualquier tambor en Guinea, (ya que en las lenguas autóctonas, cada tambor tiene su nombre), también ha realizado un viaje de ida y vuelta. Fernando Ortiz, en *Las Tumbas*, monografía extraída de su gran obra *Los instrumentos de la Música Afrocaribena*, sitúa el vocablo como puramente africano, llevado a Cuba con otros muchos, por los miles de esclavos africanos que llegaron a la isla a lo largo de tres siglos. Más tarde, volvió a Fernando Poo (hoy Bioko) en el siglo XIX, y en Guinea se usa para designar cualquier tambor.

Palabra y música o música y palabra. Desde tiempos pasados viajaron juntas. En el tiempo, a través de las generaciones, en el espacio a través de las culturas. Viajes que no finalizan y que siguen vivos, trayendo y llevando melodías, ritmos y palabras, ya que si las culturas enriquecen a los pueblos y no tienen fronteras, la música es la más universal de todas ■

Bibliografía

- ARANZADI, Íñigo de (1962 a): *En el bosque fang*. Plaza & Janés. Barcelona.
- . (1962 b): *La Adivinanza en la zona de los Ntumu. Tradiciones orales del Bosque Fang*. Instituto de Estudios Africanos. C.S.I.C. Madrid.
- . (1998): *Cosas del bosque fang*. Ayuntamiento de Madrid. Junta Municipal de Retiro. Madrid.
- ARANZADI, Isabela de (2009): *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*. Editorial Apadema. Madrid.
- BALMASEDA, Francisco Javier (1869): *Los confinados a Fernando Poo*. Imprenta de la Revolución. Nueva York.
- BARNET, Miguel (1966): *Biografía de un cimarrón*. Academia de Ciencias de Cuba. Instituto de Etnología y Folklore. Año de la Solidaridad. La Habana.
- BIBANG OYEE, Julián-B. (2002): *La migración fang. Dulu Bon Be Afrikara*. Introducción, traducción, reestructuración y notas de Julian Bibang Oyee (Malabo 2005). Textos origi-

- nales en lengua bulú (1954, 1973). Narrativa africana. Editorial Malamba. Ávila.
- BILBY, M., Kenneth (2008): *True-Born Maroons*. University Press of Florida. (Primera edición, 2005).
- BOLEKIA BOLEKÁ, Justo (2007): *Poesía en lengua bubí (antología y estudio)*. Casa de África. Sial Ediciones. Madrid.
- CABRERA, Lydia (2005): *La sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos*. Tercera edición, Miami: Universal. (Primera edición, 1959).
- CASTRO ANTOLÍN, Mariano de (1996): *La población de Santa Isabel en la segunda mitad del siglo XIX*. Asociación Española de Africanistas (A.E.A). Cuadernos monográficos. Madrid.
- COLLINS, John (2007): "Pan african Goombay drum-dance music: its ramifications and development in Ghana", en *Legon Journal of the Humanities*, Vol. XVIII, 2007, pp. 179-200 (eds. Gordon Adika & Kofi Ackah). Published by the Faculty of Arts, University of Ghana.

- DALLAS, Robert Charles (1803): *The History of the Maroons, from their origin...*, in two volumes. Strahan Printers. London. (Edición en castellano *Historia de los cimarrones*, Casa delas Américas, 1980).
- GOLDIE, Hugh (1901): *Calabar and its missions*. A new edition, with additional chapters...Oliphant Anderson & Ferrier, Edimburgh and London.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, Carlos (1956 y 1964): *Estudios guineos* (Vol. I Filología 1956 y Vol. II Etnología 1964). Instituto de Estudios Africanos. C.S.I.C. Madrid.
- GUILLEMAR DE ARAGÓN, Adolfo (1852): *Opúsculo sobre la colonización de Fernando Poo y revista de los principales establecimientos europeos en la costa occidental del África*. Imprenta Nacional. Madrid.
- HAMPTON, Barbara (1979): "A Revised Analytical Approach to Musical Processes in Urban Africa", en *African Urban Music*, ed. Kazadi wa-Mukuna. Special issue of African Urban Studies. East Lansing: Michigan State University, 6 (Winter 1979-1980), 1-16. Paper presented to the 24th Annual Conference of the Society for Ethnomusicology, 12 October, 1979, Montreal, P.Q., Canada.
- HARREV, Flemming (2001): "The Diffusion of Gumbe Assiko and Maringa in West and Central Africa". Paper presented at the Arts Council of the African Studies Association's 12th Triennial Symposium on African Art St. Thomas, U.S. Virgin Islands, April 25 - 29, 2001.
- LEWIN, Olive (2000): *Rock it Come Over: The folk music of Jamaica*. University of the West Indies Press. Barbados, Jamaica, Trinidad and Tobago.
- LYNN, Martin (1984): "Commerce, christianity and the origins of the 'Creóles' of Fernando Po". *Journal of African History*, 25, pp. 257 - 278. Printed in Great Britain. Cambridge.
- MARTÍN DEL MOLINO, Amador--- (1989): *Los Bubis. Ritos y creencias*. Centro Cultural Hispano-Guineano. Malabo.
- (1993): *La ciudad de Clarence. Primeros años de la ciudad de Malabo, capital de Guinea Ecuatorial 1827-1859*. Centro Cultural Hispano-Guineano. Malabo.
- MILLER, Ivor (2005): "Cuban Abakuá Chants: Examining New Linguistic and Historical Evidence for the African Diaspora". En *African Studies Review*, Volume 48. Number 1, April, 2005.
- MILLER, Ivor, BASSEY, E. Bassey (2009) *Voice of the Leopard: African Secret Societies and Cuba*. Universit Press of Mississippi.
- MIRANDA, Manuel M. (1903): *Memorias de un deportado*. Imprenta La Luz, San José.
- MOAN NDONG Eyí (1997): *Akoma Mbá ante el tribunal de Dios. Epopeya de Nvet Oyeng*. Editions Raponda Walker. Libreville (Gabon).
- MORENO MORENO, Jose A. (1948): "El Yangüe fernandino". En *Africa*, noviembre-diciembre, pp. 83-84.
- MORGADES BESARI, Trinidad (2007): "Los criollos (fernandinos-krios) de Guinea Ecuatorial (1ª parte)". En la revista *El árbol del Centro*. Centro Cultural Español de Malabo. Nº 5. 2007. Guinea Ecuatorial.
- (2008): "Los criollos (Fernandinos-Krios) de Guinea Ecuatorial". En *La Gaceta de Guinea Ecuatorial*. No. 134. Año 12. Diciembre 2008. Malabo.
- NSUÉ ANGÜE, María (2008): *Ekomo*. Sial Ediciones. Madrid 2008. (Primera edición, UNED 1985).
- ORTIZ, Fernando (1996): *Los instrumentos de la música afro cubana*. Editorial Música Mundana. 2 Vol. Madrid. (Primera edición, La Habana 1952).
- RANKIN, F. Harrison (1836): *The white man's grave; a visit to Sierra Leone, in 1834*. Vol. I y Vol. II., R. Bentley, London.
- SACKS, Marcy S.: *Before Harlem: The Black Experience in New York City before World War I*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2006.
- SALUVET, B. Juan (1930): *Los Deportados a Fernando Poo en 1869. Memoria escrita por una de las víctimas*. Segunda edición. Imp. De Jorge Lauderman. Habana 1930. (Primera Edición, 1892).
- SIBTHORPE, A.B.C. (1970): *The History of Sierra Leone*. 4th edition. London Routledge (1st edition 1868).
- SIERRA DELAGE, Marta, IKAKA OKO, Adelina: BONDJALE OKO, Marcelino, BONDJALE OKO, Teodoro (1986): "La Danza Ivanga en Guinea Ecuatorial (Manifestación musical de los kombe)". En *Estudios Africanos*. Revista de la Asociación Española de Africanistas (A.E.A.) Vol. II. 1º y 2º semestre de 1986. Números 2-3.
- SOSA RODRIGUEZ, Enrique (1982): *Los Nánigos*. Ediciones Casas de las Américas. La Habana.
- SUNDIATA, Ibrahim Kamal (1972): *The Fernandinos: labor and community in Santa Isabel de Fernando Poo, 1827-1931*. Northwestern University, Ph.D. History Modern.
- (1996): *From Slaving to Neoslavery. The Bight of Biafra and Fernando Poo in the Era of Abolition, 1827-1930*. University of Wisconsin Press, Madison and London.
- TESSMANN, Günther: *Los bubis de Fernando Poo*. Edición de José Ramón Trujillo y Basilio Cañada. Traducción de Erika Reuss. Sial/Casa de África (primera edición, 1923).
- TESSMANN, Günther (2003): *Los Pamues (Los Fang)*. Monografía etnológica de una rama de las tribus negras del África occidental. Traducción de Erika Reuss Galindo. Edición al

- cuidado de Jose Manuel Pedrosa. Universidad de Alcalá. Madrid 2003 (primera edición, 1913).
- VALDÉS INFANTE, Emilio (1898): *Cubanos en Fernando Poo. Horrores de la dominación española en 1897 a 1898*. Imprenta El Fígaro. La Habana.
- ZAMORA LOBOSCH, Miguel (1962): *Noticia de Annobón. Geografía, Historia y Costumbres*. Publicaciones de la Diputación Provincial de Fernando Poo. Santa Isabel 1962.

Comunicaciones verbales

- BITÓMAN, Epifanio: comunicación personal sobre campanas bubis *bilëbbó*.
- BONDJALE, Marcelino: comunicación personal sobre los instrumentos, ritos y danzas ndowe.
- BORIKÓ, Gabriel: comunicación personal sobre el *bõtuttú* (silbato tonal de calabaza).
- BORUBÚ, Juan María: comunicación personal sobre la construcción del tambor *kunké* en Basakato.
- BULÁ, Ricardo: comunicación personal sobre la construcción de la pequeña campana *silëbbó* y la trompeta tonal *mpotótutu*.
- CERVERA LISO, Desiderio: comunicación personal sobre instrumentos, costumbres, ritos y danzas de Annobón.
- EKUALA, Eladio: comunicación personal sobre ritos, instrumentos y danzas ndowe.
- ESSUÉ, Escolástica: comunicación personal sobre objetos del rito '*ndòng-mbàà* de los fang.
- KINSON, Diego: información sobre el *bonkó* y el *kunkí* de los criollos fernandinos.
- KINSON, Teobaldo: comunicación personal sobre el *bonkó* y el *kunkí* de los criollos fernandinos.
- KUO, Antonio: comunicación personal sobre instrumentos bisío y danza *ndzanga*.
- MALABO, Nieves: comunicación personal sobre antiguas costumbres bubis.
- MENZ UKULE, Eustaquio: comunicación personal sobre distintos tipos de ritmos y denominaciones en los tambores ndowe *ngomo*.
- MOLIKO, Nieves: comunicación personal sobre los objetos y fases de la danza *ivanga*.
- MORGADES, Trinidad: información sobre la historia, las costumbres, la música y los instrumentos de los criollos fernandinos.
- MUATETEMA MUELACHUÁ, Donato: comunicación verbal sobre la música bubí.
- MURCIA, Juan: comunicación personal sobre el *cumbé* annobonés.
- NCHAMA, Esperanza: comunicación personal sobre la danza fang *àkòmà mbàà*.
- NDONGO, Constantina: comunicación personal sobre instrumentos y danzas bisío.
- NSOGO, Mariano: comunicación personal sobre la danza *ngòàn 'ntángán* de los fang.
- NSUÉ, Luis: comunicación personal sobre construcción y ritmos de instrumentos de los fang.
- NVE ASSUMU, Rafael: comunicación personal sobre *mèndzáng mé yè kábàn* de los fang.
- PANADÉS, Cipriano: comunicación personal sobre instrumentos y danzas de Annobón.
- SANGALE Rondo, Crispín Jaime: comunicación verbal sobre los instrumentos bisío.
- SANTOS TOMÉ (Pecua): comunicación personal sobre la danza y el rito *a mamahé* en Annobón.
- SESE WANG, Deogracias: comunicación personal sobre los instrumentos bisío.
- VIVOUR LOLIN, Bankole: comunicación personal sobre los instrumentos y danzas de los criollos fernandinos.

Características del español guineano

Julián
Bibang Oyee

Universidad Nacional
de Guinea Ecuatorial
(UNGE)

Resumir en unos cuantos folios las características del español hablado y escrito por los guineoecuatorianos, o ecuatoguineanos –como prefieren llamarnos otros–, no es una tarea fácil por la complejidad del tema y por su extensión... Trataremos pues de reseñar en este artículo sus rasgos más importantes y comunes de tipo fónico, morfo-sintáctico y léxico-semántico con los dialectos de otras zonas de habla hispana.

A este respecto, es preciso aclarar que, aun cuando por interferencia de la lengua materna, o/y por desconocimiento, o por el mal conocimiento de la lengua española de nuestro interlocutor, o sea por otras razones, a veces tengamos la impresión de encontrarnos ante un fenómeno exótico, el español guineano presenta, en líneas generales, las mismas características que cualquier otro dialecto español hispanoamericano o de España.

Tenemos que reconocer, no obstante, que los cambios que se producen últimamente en nuestro país en unos ámbitos no han llegado aún al del lenguaje. Sobre todo llama la atención el trato que recibe la lengua española en los medios audiovisuales públicos y privados (radio, televisión, publicidad, etc.), o gráficos (revistas, periódicos, libros, publicidad, etc.), y en la administración pública y privada. Lo cual, como es lógico, no contribuye a mejorar su calidad, ni mucho menos facilita la ardua labor de los maestros y profesores en las aulas.

Hablando de los eslóganes publicitarios en su artículo, "*El lenguaje publicitario en Guinea Ecuatorial*"¹, A. García dice lo siguiente: "la mayoría hace caso omiso a las normas de corrección lingüística que prevalecen o han de prevalecer en todo mensaje –oral o escrito– dirigido al público. Este comportamiento se va ensanchando cada vez más –y es de consecuencias graves– por eso conviene dar coto al fenómeno...

La mayoría hace caso omiso a las normas de corrección lingüística

¹ In: "El Árbol del Centro", núm. 2, noviembre de 2005, p. 54.

Fonética y Fonología

En el nivel fónico, se registran fenómenos de gran extensión, como la inestabilidad vocálica: 'enteresar' por interesar, 'antesipo' por anticipo, 'hinchido' henchido, 'trisillo' tresillo, 'molato' mulato, 'prosupuesto' presupuesto, etc.; de pérdida de vocales: 'allí riba' por allí arriba, 'aropuerto' aeropuerto, 'ventiséis' veintiséis, etc.; y de adición: 'arrascar' por rascar, 'buen aprovecho' buen provecho; y una tendencia antihiática: 'línia' por línea, etc. Pueden aparecer asimismo palabras con diptongo o sin él, por analogía: 'juegar' por jugar, 'muerder' por morder. A veces la solución es una vocal intermedia entre las realizaciones de las dos que forman diptongo; por ejemplo: 'omentar' aumentar.

Las consonantes presentan, entre otros, los siguientes fenómenos:

la sonorización de los fonemas oclusivos sordos: 'carbintero' por carpintero, 'sampa' por Sampaka, etc.; o su pérdida: 'praticar' por practicar, 'fúrbol' fútbol, 'ausiliar' auxiliar. A estos casos hay que añadir los de inestabilidad ortográfica: 'secta' por secta.

La distinción *b/v*.

La realización del fonema *d* como una vibrante simple o fricativa en interior de palabra: 'caráver' por cadáver, 'nara' por nada. O su realización en posición final como *t* o *l*: 'libertat' por libertad, 'ataúl' por ataúd.

La desaparición de las oclusivas sonoras en posición intervocálica: 'aua' agua, 'seún' según, 'pare' padre, 'venao' venado, etc.

La pronunciación de *f* por *z*: 'fienfia' ciencia; y viceversa, esto es, de *z* por *f*: 'blacemia' blasfemia. Y la consiguiente confusión de la grafía 'Ceverino' por Ceferino.

El fonema *s* presenta bastante polimorfismo en el español guineano. Se conserva y se pierde en posición implosiva. La pérdida de la *-s* final es una cuestión morfológica y morfofonológica.

El fonema linguointerdental sordo *z* alterna en sus realizaciones con *s*: 'rosar' por rozar, o 'tocer' por toser. Esta inestabilidad se manifiesta también en la lengua escrita, donde son muy frecuentes los casos de confusión: 'conosimientos' por conocimientos, 'grasias' por gracias, 'tazas' por tasas, etc. Y como señalaba más arriba, algunos compatriotas lo realizan como *f*; así oímos 'canfión' por canción, 'felestino' por Celestino, o 'finta' por cinta.

El seseo es la no distinción *z/s*: 'sanko' por cinco...

El fonema *y* y sonido *j* es muy polimórfico. A veces se pierde: 'dibuo' dibujo, 'osé' José, 'trabao' trabajo (entre los combes y los bubis); o se articula como oclusivo sordo: 'kosé' José, 'kesús' Jesús (entre los fang), o como oclusivo sonoro o fricativo: 'guimnasia' por gimnasia, 'nigueriano' por nigeriano, 'higo' por hijo (particularmente entre los

combes). Por la inestabilidad de su articulación, también se da el fenómeno contrario, esto es, que *g* se pronuncia como *j*: 'jolpe' por golpe, 'barrija' por barriga.

Como ocurre con otros fonemas, el africado sordo español *ch* también es polimórfico, a pesar de tener uno homologable en las lenguas autóctonas: 'otsenta', 'odzen-ta' por ochenta.

La nasal *n* se pierde a veces entre vocales y en posición final. La pérdida de la *-n* final es importante porque tiene repercusiones morfológicas. Es frecuente la epéntesis de nasales (entre los hablantes fang), como: 'mbueno' bueno, 'moinsés' Moisés, 'andonde' adonde, 'inregular' irregular, etc.

La *r* del español guineano tiene la misma distribución que en español general. Presenta las siguientes particularidades: a) se pierde en interior como en final de palabra: 'cobata' corbata, 'amario' armario; b) es frecuente y bastante extenso su pronunciación como velar entre los bubis; y c) muy raramente como *l*: 'somial' somier, 'alegrar' arreglar. Existen casos de metátesis: 'preseguir' perseguir, 'framansia' farmacia, etc.

La *rr* no existe en las lenguas locales. Por ello se presenta más frecuentemente como *r* en cualquier posición. El reflejo de esta pronunciación se encuentra en la lengua escrita.

La *l* coincide la de las lenguas autóctonas. Se realiza con cierta frecuencia como *r* en el español de los annoboneses: 'escarera' por escalera, 'gorpe' golpe, etc. Se palataliza por lo general: 'familiya', 'familya' por familia, llegándose a pronunciar como una verdadera consonante palatal: 'natalla' por Natalia, 'familia' familia, etc. A veces se pierde cuando se encuentra en contacto con una vocal palatal: 'famía' familia, 'domisío' domicilio. Puede desaparecer también tanto en posición medial prenuclear como en posición postnuclear interior o final de palabra; 'itaiano' italiano, 'españó' español, etc.

La *ll* no existe en las lenguas locales. Presenta los siguientes fenómenos: a) se mantiene como tal por influencia escolar: calle, silla; b) se pronuncia como *li* o *liy*, es decir, palatalizada: 'horquilia' horquilla, 'lievo' llevo, 'liegar' llegar, etc. y c) se pronuncia como *l*: 'polito' pollito, 'alí' allí, 'luvia' luvia. La pérdida de consonantes palatales es generalizado en contacto con la vocal *i*: 'gainero' gallinero, 'pían' pillan, 'capía' capilla, 'botea' botella. Tenemos el fenómeno contrario por ultra corrección: 'sequilla' por sequía, 'allí' por ahí, etc.

La realización con o sin distinción de *ll* e *y*; es decir, que la *ll* se pronuncia con el mismo sonido palatal que representa la consonante *y* (*yeísmo*). A veces se confunde: callado y cayado, pollo y poyo, halla y haya, etc. También se observa el fenómeno contrario, o "*lleísmo*": decalleron' por decayeron, etc.

Como en el español general, a veces se interpola una consonante (consonante epentética) para reforzar el límite silábico de una secuencia silábica, como en 'riyos' ríos,

'oyir' oír, 'cayer' caer, 'quedré' querré, 'endrique' Enrique, etc. Se refleja en la lengua escrita.

Los casos de fono-sintaxis que se producen en el español hablado por los guineanos son los corrientes del español general.

El acento, los tonos y la entonación

En el español guineano se producen cambios acentuales como en cualquier dialecto español, aunque no son muy frecuentes. Los fenómenos encontrados pueden agruparse del siguiente modo:

- Cambio de una estructura acentual en otra; por ejemplo: 'tuneles' por túneles, 'video' por vídeo, 'abánico' por abanico, etc.
- Cambio de una estructura acentual por una tendencia antihiática: 'reuma' por reúma, 'pulmonia' por pulmonía, etc. Puede darse el fenómeno contrario: 'ceremonía' por ceremonia, 'hidaúlico' hidráulico.
- Alternancia: 'Camerun' y Camerún, 'carácteres' y caracteres, 'chofer' y chófer.

Existen muchos problemas en la lengua escrita. Unos, por desconocimiento de las reglas de acentuación ortográfica y otros, por influencia del sistema tonal de las lenguas maternas. Así tenemos: 'queria' por quería, 'hóstil' por hostil, 'Nestor' por Néstor, 'islamico' por islámico, etc. A veces la ortografía refleja innecesariamente el acento fónico: 'ciudad' ciudad, 'nó' no, 'bién' bien, etc. Los adverbios terminados en -mente pueden aparecer acentuados en su componente adjetivo: 'inmediátamente' inmediatamente, 'sólamente' solamente.

La estructura tonal de las lenguas maternas aflora siempre que el ecuato-guineano habla español, o sea, infiere en su entonación un comportamiento melódico especial.

Morfosintaxis

Entre los fenómenos morfosintácticos, podemos destacar los siguientes:

- Es muy frecuente la supresión del artículo determinado: 'Vete a lavar manos' por Vete a lavar las manos, 'Estudio en politécnico' por Estudio en el politécnico, 'Guiñar ojo' por Guiñar el ojo. También se omite el artículo contracto: 'Té de país' Té del país, 'Los miembros de gobierno' por Los miembros del gobierno, etc. La omisión del artículo indeterminado es menos frecuente: 'Tienes desgracia en tu familia' por Tienes una desgracia en tu familia.
- El artículo determinado suele utilizarse ante los nombres de determinadas materias: 'Quiero estudiar las económicas' por Quiero estudiar eco-

nómicas. Y los pronombres ordinales de los cursos académicos: 'Cuando yo hacía el segundo' Cuando hacía segundo.

- Ante los nombres de profesiones utilizan el artículo indeterminado: 'Soy un docente' por Soy docente, 'Quiero ser un abogado' por Quiero ser abogado. Ante los gentilicios: 'Mi madre es una combe' Mi madre es combe, 'Soy un fang' Soy fang. O redundante: 'Mi padre ya es un mayor' Mi padre es ya mayor.

Solecismos de concordancia

Los nombres terminados en -a se consideran femeninos por analogía: 'la tema' por el tema, 'la mapa' el mapa, 'una lema' un lema; a veces estos masculinos pueden cambiar su morfema por -o: 'otro problemito' por otro problemita, etc. Se produce mucha vacilación en el género del determinante de los sustantivos femeninos con á- o ha- tónica inicial: 'Este aula está vacío' por Esta aula está vacía, 'Este agua' Esta agua, 'Nuestro habla vernáculo' Nuestra habla vernácula.

- Presentan mayor vacilación genérica los nombres o adjetivos terminados en -o. Los femeninos toman -a por analogía, incluso los pronombres *conmigo, contigo, consigo*: 'contiga', 'conmiga', 'La hermana mayor' por La hermana mayor, etc. Los masculinos se consideran femeninos: 'la balón' el balón, 'la ñame' el ñame, 'la cuchillo' el cuchillo, 'la zapato' el zapato. Los femeninos son usados como masculinos: 'Tengo un pendiente' por Tengo una [signatura] pendiente, 'Muchos tribus' Muchas tribus, etc. Algunos nombres propios de mujer cambian el morfema por -a: 'Rosaria' por Rosario en 'la hermana Rosaria'.
- Los casos de pérdida de -s final afectan a cualquier parte de la oración: "Nosotro(s) somos", "cinco kilo(s)", "Hay bastante(s) niños", etc. La pérdida de la -n final, además de afectar a la concordancia, puede dar lugar a ambigüedades: "La lengua es la forma que posee(n) en común todos los residentes de un país", "Sale(n) hojas".
- Como ocurre en el español general, un problema difícil de resolver es el plural de ciertos vocablos latinos (como *requiem*, *déficit*, etc.) y los extranjerismos acabados en consonante (como *club*, *estándar*, etc.).
- Se observa una tendencia a la adición del morfema de plural en los numerales superiores a la unidad, que no terminan en -s: 'Cuatro años' por Cuatro años, y también el fenómeno contrario; o sea, que pierda la -s el numeral que la tenía: 'Dociento años' por Doscientos años.
- Otras peculiaridades del número: a) tendencia a utilizar algunas palabras en plural: 'Paseo por las calles' = "por la calle", 'las sarnas' = "la sarna", 'las tiñas' = "la tiña", etc. b) las palabras terminadas en consonante, a las

que hay añadir (e)s, pueden permanecer invariables; por ejemplo: 'Dos huésped' por Dos huéspedes, etc. c) Se usan indistintamente: calcetín y calcetines, braga y bragas, calzoncillo/s, alicate/s, etc. d) cuando se debe expresar en una sola palabra la referencia a dos seres de distinto género, aparecen a veces los dos sustantivos: 'Juró que vengará a su padre y a su madre' por " a sus padres", etc.

En el español guineano, la formación del comparativo se realiza por medio de 'tan ... que' por tan ... como, 'tanto, -a ... que' por tanto, -a ... como o 'igual ... como por igual ... que: 'Igual como su padre' Igual que su padre.

El superlativo absoluto se expresa añadiendo el sufijo -ísimo a otros adjetivos que no lo llevan normalmente e incluso a adverbios. Por ejemplo: 'La carretera está fatalísima', 'Vio la mismísima cosa'. Mediante adverbios con significado de muy: 'El machete estaba bien afilado' El machete estaba muy afilado. O por la repetición del adjetivo o del adverbio: 'Tenía unas orejas grandes, grandes'.

Para enfatizar el superlativo utilizan muchos recursos: 1) Positivo más la misma palabra en forma superlativa: 'Estoy contento, contentísimo'; 2) El adverbio muy + adverbio o adjetivo terminados en -ísimo: 'La sopa de cacahuete es muy riquísima'; 3) La repetición del superlativo: 'Caía finísimo, finísimo', 'Los gorilas son muy, muy grandes'; 4) La repetición del positivo más su superlativo: 'Hay muchos, muchos animales, muchísimos'; 5) Repetición de distintas formas de superlativo: 'El dueño es muy amable, amabilísimo'.

Las formas comparativas sintéticas, de origen latino, peor, mayor, menor, inferior, superior, suelen reforzarse con más, menos o muy; por ejemplo: 'Tu primo es más mayor que tú', 'Esta carretera es más peor'. Lo mismo ocurre con los superlativos pésimo, óptimo, máximo, mínimo, ínfimo: 'No te costará el más mínimo esfuerzo' por No te costará el menor esfuerzo, 'Es un negocio muy óptimo' Es un negocio óptimo.

El cambio de categoría del adjetivo se produce de una forma casi general:

- La sustantivación del adjetivo que expresa cantidades monetarias. (Este fenómeno, además de producirse por la elisión del sustantivo "billete", se ve favorecido por la influencia del "pichi"): 'Dame un mil' por Dame mil [francos], 'Un veinticinco' Veinticinco [francos]. (Está tan arraigado que se extiende, incluso, a cantidades que no tienen equivalencia en papel moneda): 'Tengo un tres mil' por Tengo tres mil [francos], 'Un cien mil' Cien mil francos.
- La sustantivación del adjetivo *mayor*: 'Mi tío padre es ya un mayor', 'Un mayor del pueblo le ha hecho mala cosa'.

- La sustantivación del adverbio *ant año*: 'En los ant años, íbamos a Moka'.
- Otras sustantivaciones: 'Este es un perdido' [un niño que se había perdido], 'Llegan los íntimos', etc.
- La adverbialización de adjetivos: 'Tomar a malo' por Tomar a mal.
- Posesivos con determinante: 'Este hace mi hermano', 'Elaborar estas mis letras'.
- El indefinido *poco*, en la construcción *un poco*, puede funcionar como:
 - Una locución adverbial modificadora del verbo: 'Voy a jugar un poco al fútbol'.
 - Adyacente de un adverbio: 'Estoy un poco bien', o de una locución adverbial: 'La memoria me falla un poco más'.
 - Sustantivo con el significado de "una pequeña cantidad": 'Tomo un poco de siesta', etc.

Tanto a se usa con el significado de "muchos" sin correlativo explícito o implícito: 'No tengo tantas cosas que decir' por No tengo muchas cosas que decir.

Es frecuente el uso pleonástico de *mismo*, *-a* con pronombre, adverbio o sustantivo: 'Yo mismo ya no juego' por Yo ya no juego, 'Llegaron en un coche negro y bajaron del mismo' Llegaron en un coche negro y bajaron de él.

La redundancia del pronombre personal sujeto o complementario afecta a todas las personas: 'Yo no puedo hablar porque yo estoy enfermo'. El uso redundante de pronombres complementarios da a la frase un falso valor reflexivo, o son innecesarios: 'Por las tardes tengo que estudiarme normalmente' por Tengo que estudiar normalmente, 'Bájate' Baja, 'Aquí no se ha llovido nada' Aquí no ha llovido nada, etc. Es frecuente la tendencia a suprimir el pronombre complementario: 'Yo no puedo casar con una mujer' por Yo no puedo casarme con una mujer. En la lengua hablada, es frecuente el uso de unos pronombres complementarios por otros: 'Me agradezco' por Le agradezco o Me alegra, 'Despido contigo' Me despido de ti, 'Voy consigo', 'Voy con usted', 'Me puso fuera de sí' Me puso fuera de mí.

En las formas de tratamiento aparecen algunos casos de confusión entre tú y usted: 'Usted mandas' por Usted manda. La confusión se extiende a otras expresiones donde alternan las formas equivalentes al tú y al usted...

Predomina el *léismo* en función de complemento directo de persona, masculina: 'Yo le conozco (al profesor)'. También existen casos de alternancia lo/le: 'Lo llevaron / le llevaron (al niño)'. Si el complemento directo es de persona, femenina, predomina el uso normativo, aunque también se dan casos incorrectos: 'Solo le bañan (a la novia)'. Cuando funciona como CD de cosa o de animal es correcto en la mayoría de los casos. También existen

usos incorrectos: a) Empleo de *le* por *lo* o por *la*: 'Le llevan en merma' por Lo llevan [al cacao] en merma. b) Empleo de *lo* por *la*: 'Cogen la caña, lo trocean' Cogen la caña, la trocean. En función de complemento indirecto de persona o cosa del género masculino, el más utilizado es *le*; también aparecen casos de *loísmo*: 'El primogénito reunió a sus hermanos y los contó todo' por "les contó todo", 'A los primos los enviaron unos regalos' "les enviaron". Cuando funciona como complemento de persona o cosa del género femenino, son frecuentes los casos que se apartan de la norma (*laísmo*): 'La construyeron una casa' por Le construyeron una casa, 'El chico las dijo de que...' por El chico les dijo que..., etc.

Sustitución del posesivo por la secuencia de + pronombre personal: 'Hemos visto al compañero de usted' por Hemos visto a su compañero.

Uso del pronombre posesivo en lugar del pronombre personal. Las principales incorrecciones se producen en el uso de las locuciones prepositivas delante de, detrás de, enfrente de, encima de, debajo de, (construcciones prepositivas que rigen la presencia de un pronombre personal): 'Delante de mío' por Delante de mí, 'Detrás de ti' por Detrás de ti.

La utilización, en las lenguas autóctonas, de la deixis pronominal se manifiesta también en el español guineano: 'El curandero ese sabe que...', Entonces la vieja esa le dijo'...

Son frecuentes los casos en los que la vocal temática aparece sin dip-tongar por analogía con el infinitivo: 'tosta' por tuesta, 'quebra' quiebra, 'apreta' aprieta. También se observa el fenómeno contrario: 'aprietar' por apretar, 'dijieron' dijeron, etc. Los errores que se producen al usar el pretérito perfecto simple: 'cabió, cabieron' por cupo, cupieron, 'detenió' detuvo, etc. también se añade una -s por analogía con las segundas personas de la conjugación: 'vistes' por viste, 'dijistes' dijiste, etc. El más llamativo es el vulgarismo fonético 'hablemos' por hablamos, 'trabajemos' trabajamos. Con el sufijo -ar, aparecen nuevas formas: 'aperturar' por abrir, inaugurar, 'mandatar', 'espectar'. Con el sufijo -ear, 'dotear' por dotar, 'balear' tirar balas, etc.

La vacilación en el uso de modos verbales puede resumirse del modo siguiente:

- uso del infinitivo por el subjuntivo o por el imperativo: 'Decirme de construir una casa' (= galicismo, vulgarismo) por Decirme que construya una casa. El uso del infinitivo por el imperativo es tan habitual como en el español general: '¡Volved aquí!' por Volved, 'Callaros' Callaos. La utilización del infinitivo como verbo principal: 'Informarles que el encuentro tuvo lugar...' por Debo informarles que...
- en lo que respecta al empleo del indicativo por el subjuntivo, las alteraciones pueden afectar al modo o al modo y al tiempo: 'Para que encuentras a un hombre' por Para que encuentres a un hombre, 'El día que me muero' El día que me muera, 'Le veremos cuando pasaremos' Le veremos

cuando pasemos, 'Si haya suerte, quiero ser un poeta' Si hay suerte quiero ser poeta, etc.

- el gerundio es otra de las formas verbales cuyo empleo origina muchos errores: 'Solemos ir allí jugando, haciendo otras cosas' por Solemos ir allí a jugar, a hacer otras cosas, 'Llegó encontrando que se había muerto' por Llegó y encontró que... o Llegó cuando se había muerto, 'El juez dictó sentencia condenando al acusado' El juez dictó sentencia que condenaba al acusado, etc.

Los casos de vacilación en el uso de los tiempos verbales afectan a todos ellos: 'Hasta ahora no viene' por Hasta ahora no ha venido, 'El chico estuvo ya dormido' El chico estaba ya dormido, etc.

En el español de los guineanos, es frecuente el uso de unas personas gramaticales por otras: 'El chico vi la mismísima cosa' por El chico vio la mismísima cosa, 'Yo salí en continente' Yo salí del continente, 'Ponga' Pon, etc.

A la complejidad del uso de los verbos *ser* y *estar* en español, añádase las confusiones por la incidencia de las lenguas locales; así tenemos: 'Soy soltero' por Estoy soltero, 'Estás guapa como tu madre' Eres guapa como tu madre, 'Ya no está como antes' Ya no es como antes, etc. El verbo *hacer* tiene, a veces, el significado de *ser*: a) Por la combinación de un proceso fono-sintáctico y el seseo: 'aser' a ser / hacer (con la elisión o no de la preposición): 'Este hace mi hermano' por Este es mi hermano, 'La otra que quiere hacer monja' La otra que quiere ser monja, etc. b) O por influencia de las lenguas autóctonas (el fang, por ejemplo). El verbo *llevar* tiene el de *tener*: '¿Qué edad llevas?' por ¿Qué edad tienes? El empleo del verbo *venir* por *ir*, y viceversa: 'Cuando vengo en Malabo' por Cuando voy a Malabo, 'Espere, que le vengo a abrir' Espere, que le voy a abrir. La confusión entre *oír*, *entender*, *escuchar*, *enterarse* es muy frecuente. *Oír* con significado de "entender", "comprender": 'Oigo bubi', '¿Me oyes?' Con el significado de "sentir, tener": 'Oigo hambre', etc. El uso del verbo *nacer* con el significado de "dar a luz", (como transitivo): 'Me nacieron en Malabo'. Con el mismo significado también hay usos como intransitivo. 'Yo nazco, la niña se muere' por Yo di a luz y la niña se murió. Son frecuentes expresiones como: 'Cuando llueve la lluvia' por Cuando llueve, 'Vais a ver la lluvia lloviendo' Vais a ver llover.

Un error muy frecuente en el español general consiste en usar verbos intransitivos como transitivos; por ejemplo: 'Han cesado a Mimí' por Han destituido a Mimí, 'Ha profundizado sus conocimientos' Ha profundizado en sus conocimientos, etc.

Perífrasis verbales. Perífrasis de infinitivo (usos no normativos): 'El chico tuvo que hacer lo que hizo' por El chico hizo lo que quiso, 'Cualquiera que iba conseguir devolverla a su padre' Cualquiera que consiguiera devolverla..., 'No he ultimado a verte' No acabo de verte, 'Deben haber muchas brujas' Deben de haber, 'Todos juntos debemos de mantener en el futuro', 'Debemos mantener', 'En mi casa solíamos comer' En mi casa

comemos o solemos comer, etc. Las perífrasis de gerundio suelen emplearse para expresar distintos tiempos. Por ejemplo: 'Estuve haciendo allí el primero' por Hice allí primero, 'Anduvo mucho tiempo pensando eso' Lo pensó mucho tiempo. El empleo de un verbo + complemento en lugar de verbo es muy frecuente en el español guineano: 'Hacer abuso' por Abusar, 'Hacer alusión' Aludir, 'Quédate tranquilo' Tranquilízate, 'Tener miedo' Temer, 'Coger embarazo' Embarazarse, Quedar embarazada, etc.

El empleo de un verbo + un sintagma preposicional (introducido por la preposición en): 'Estamos en vida' por Vivimos, 'El chico se quedó en pensativo' Se quedó pensando, etc.

El uso incorrecto de *haber* y *hacer* (impersonales): 'Habían árboles' por Había, 'Hacen muchos años' Hace años. (El verbo impersonal exige siempre un complemento directo.) También es frecuente la forma pasiva impersonal no normativa: 'Se debe tener unos conceptos claros' por Se deben, 'Se quema las hojas' Se queman, etc.

También es frecuente la elisión de verbos en el español guineano. El que más se elide es el verbo *ser*: 'No, pasa que' por No, lo que pasa es que, etc. El verbo *ver* en las perífrasis con *querer*, y con otros casos: 'Hasta más' por Hasta más ver.

En los adverbios, como más corrientes, podemos señalar los siguientes casos:

- la expresión de la negación es muy compleja y puede agruparse en los siguientes puntos: a) Cuando el enunciado es negativo, es frecuente confirmar esta negación mediante sí, en la respuesta: [¿No quiere venir?]
- –Sí, es decir, "Sí, no quiere venir" por No, no quiere venir. b) No se utilizan los indefinidos *nadie*, *ninguno* con adverbios de negación, o con nexos de función negativa: 'Ya puede cerrar, no hay alguien en el patio' por No hay nadie en el patio. c) Uso de una doble negación debida a la presencia de un no redundante: 'Ningún día no he hecho una cosa igual'. d) Respuestas negativas en las que se omite el adverbio no: 'Todavía' por Todavía no o no, 'Hasta ahora' Hasta ahora, no. e) El adverbio negativo *nada* se utiliza en lugar de *no* (por interferencia): [¿Sois los únicos que hacéis pan?] –Nada, hay otros dos por No, hay otros dos, [¿Ha venido el profesor?] –Nada, etc.
- El esquema de los enunciados afirmativos es el siguiente: a) Que se responda a un enunciado interrogativo afirmativo con la locución ¡Cómo que no! (normal en preguntas negativas), b) Se recurre al adverbio no para confirmar un enunciado declarativo, exclamativo o no, con juntura final ascendente (= ¿Sí? en el español general): ¡Ha venido ya! –¿No? c) Otra estructura afirmativa es la formada por el adverbio no, o por un nexo de relación negativo, más una categoría gramatical que expresa lo contrario de lo que se quiere decir; por ejemplo: 'No hacía poco tiempo

que vino a Malabo' por Hacía mucho tiempo, etc. d) Para afirmar, también se emite unos sonidos articulados, con muchas variaciones.

- Los adverbios terminados en *-mente* se usan con mucha frecuencia (de una forma correcta o incorrecta): 'Le sirven nocturnamente, sin que la gente se den cuenta' por "de" o "por la noche", 'Se puede comer crudamente' Se puede comer crudo, 'Hace escasamente por lo menos, dos semanas', 'idénticamente' = "como, igual que, del mismo modo", etc. Pueden incluso sufrir un cambio de significado: normalmente = "naturalmente" o "sí", buenamente = "bien", fuertemente = "mucho", etc.
- Con respecto al uso y significado de los adverbios podemos destacar los casos siguientes: a) Cambios de categoría; por ejemplo: 'Nuestra capilla se encuentra en un estado muy mal' por "un estado muy malo", 'No tiene dónde comer, "qué comer", 'Cuando estoy dentro de los amigos' "entre amigos" o "con amigos", etc. b) Cambios de significado: allá = allí, bien = muy, más = "mucho, muy, mejor", más más = "sobre todo", tan = "muy", tanto = "mucho", '[¿Vas de vacaciones a tu pueblo?]' -Sí, a veces, no tanto', '[¿Es muy grande?]' -Tanto, tanto, no. c) Uso de *donde* con valor de "a, en, de... casa de": 'Voy donde mi tío' por Voy a casa de mi tío, 'Yo estoy donde mi madre' En casa de mi madre, etc. d) El empleo de los adverbios de lugar con función deíctica: 'Vio un resto de caña ahí', 'Vivo más abajo, allí, en la presidencia', etc. e) Empleo redundante del adverbio. Los adverbios *ya, casi, sí*, se utilizan aquí en expresiones donde en español normalmente no es necesario: 'Hoy ya me han robado el libro', 'Están casi cerca', 'En nuestros bosques hay toda clase de bichos, pero cocodrilos sí que he visto', etc. El adverbio *poco* se emplea en los saludos junto a otro adverbio sin modificar su significado: '[¿Cómo estás?]' -Un poco bien por "bien". Otro adverbio redundante es *también*: 'La niña no pudo vivir, también ella falleció por "falleció".
- La elipsis más frecuente se produce con el adverbio no (y menos con el resto): 'Hago que estudiar' por No hago más que estudiar. En las locuciones casi siempre se suele omitir el segundo elemento: 'Sé codificar las palabras españolas que en mi lengua materna' por Sé codificar mejor las palabras... que...
- Algunas locuciones adverbiales sufren alternancias en su forma o en su significado en el español guineano. Por ejemplo: 'A decir verdad' = "la verdad", "lo cierto", 'al frente' = "delante", 'a lo mejor' = "quizá", "talvez", 'a veces' = "en ocasiones", 'de suyo' = "por sí mismo", 'de tú a tú' = "personalmente", 'en verdad' = "verdaderamente", etc. Otras locuciones: a) Modifican su significado o adquieren uno nuevo; b) Difieren de las del

español general en algunos de sus elementos; c) Pueden emplearse en contextos que no son los usuales en español, aun siendo correctas formalmente, o d) Son formas adverbiales nuevas. Por ejemplo: 'Algunos tiempos' = "a veces", 'cada vez' = "siempre", 'cada vez cuando' = "cada vez que", "siempre que", 'de veces' = "a vece", "hasta aquí" = "hasta ahora", 'hasta ahora' (en frase de sentido negativo): 'Hasta ahora no viene el profesor', 'más mejor' = "muy bien", 'más bien' = "mejor", etc.

Casos más frecuentes que se dan en el empleo de la preposición

- Emplear unas preposiciones por otras; por ejemplo: 'Murió desde Camerún' por Murió en Camerún, 'Bajo su criterio' Según su criterio, 'Diez minutos sobre las cinco' Las cinco y diez, 'Vive en el mismo techo' Bajo el mismo techo, 'Llegó la noticia ante el jefe' Llegó la noticia al jefe, 'Salen en otra parte' Salen por otra parte, 'De eso me dedico' A eso me dedico, 'Al extremo de' Hasta el extremo de, etc. Hay que destacar el uso de en por a con los verbos de movimiento (y otros verbos): 'Voy en clase' por Voy a clase, 'Si llego en Bata' = "a Bata", 'Vengo en mi casa' = "de mi casa", 'La traen en la sala' = "a la sala" o "de la sala", 'Estar en favor de' = "a favor de", 'Invitar en la recepción' = "a la recepción", etc.
- La tendencia a omitir la preposición puede verse en los siguientes ejemplos: A, en tres contextos: 1) en las perífrasis de infinitivo: 'No le voy engañar' por No le voy a engañar; 2) en el régimen preposicional: 'Llegué un poblado' por Llegué a un poblado; 3) ante objeto directo de persona: 'Visitó los parientes' por Visitó a los parientes, 'Entonces ese hijo le pusieron como nombre Andrés' A ese hijo le pusieron..., etc. Ante: 'La traen en la sala, la ponen en el tribunal' por La traen a la sala, la ponen ante el tribunal. Con: 'Estoy hablando con mis padres y el resto de mis familiares' Con mis padres y con el resto, 'Los chicos me dijeron que solo seguir eso, puedo llegar' Con solo seguir. De: 'Salimos aquí a las cinco' por Salimos de aquí, 'El avión salía fuego' Del avión salía. En: 'Solo el tiempo de las vacaciones' por Solo en el tiempo de. Para: 'Aprovecho también estudiar' por Aprovecho también para estudiar. Por: 'Optamos mejor ir a estudiar' por Optamos mejor por ir a estudiar.
- La otra tendencia es la de introducir preposiciones en contextos donde no deben aparecer. Así tenemos: 'A Juan le gusta a burlar', 'Tengo que atender al bar', 'Intentó de llegar a tiempo', 'Voy al cine en los domingos', 'Salimos por de noche a la pesca', 'No ocurrió de eso', etc.

- La construcción *hasta* + un complemento de tiempo, en la que se ha omitido el adverbio, no significa, generalmente, "sólo, no antes de"; pero, puede interpretarse de forma contraria. Por ejemplo: 'Abren hasta las dos' = "abren a las dos" o bien "cierran a las dos", 'Los niños de la escuela salen hasta las seis' = "no salen hasta las seis", etc.
- El *dequeísmo* es muy frecuente con verbos que significan decir ('Juan dice de que mandes'), saber ('Sabes de que está bien'), conocer ('Conoci de que venías'), pensar ('Pienso de que vendrá'), etc. También aparece el fenómeno contrario, el *queísmo* (consiste en suprimir la preposición *de* en la secuencia de + que (*alegrarse de, acordarse de, tratar de, hablar de*, etc.): 'Va siendo hora [de] que el médico se conciencie'.
- Locuciones prepositivas: 'Amén de que' = "a parte de": 'Amén de que construyan la biblioteca' por "aparte de que construyan la biblioteca"; 'A nivel de' = "en", "por", "con", "como", etc.: 'A nivel de Bata informamos' por "En Bata informamos", 'A nivel de persona' Como persona, 'El asunto será tratado a nivel de ministros' El asunto será tratado por los ministros; 'A través de' = "por medio de" o "en": 'Los españoles hablaban con ellos a través de gestos' = "por medio de"; 'Para con' = "con": 'Deben tener paciencia para con nosotros', 'De cara a' = "para": 'De cara a las próximas elecciones'; 'En orden a' = "para": 'Se han reunido en orden a mejorar las cosas'; 'En otro orden de cosas' = "además", "por otra parte"; 'Del orden de' = "alrededor de"; 'A base de bien' = "muy bien": 'Me lo pasé a base de bien', 'En base a' = "basándose en", "según": 'En base a los resultados', etc.

Usos de algunas conjunciones y locuciones conjuntivas

Aunque = "incluso": 'Aunque él puede dar clase' por Aunque sea él puede dar clase. Como = preposición: 'Le puso como nombre Antonio' por Le puso de nombre Antonio, 'Algo parecido como esto' Algo parecido a esto. Cuando = "si", "es que": [Tienes que comprarte un cuaderno] '-¿Y cuando no tengo dinero?' por ¿Y si no tengo dinero? (Es que no tengo dinero). Hasta tanto = Hasta tanto que: 'No se puede hacer nada hasta tanto no cambien las cosas'. Siempre y cuando que = Siempre que: Las conjunciones *y*, *o* se mantienen como tales aunque precedan a una palabra que comience por *o*, *i*: 'Siete o ocho días' por Siete u ocho días, 'Los flujos y influjos económicos' Flujos e influjos económicos, etc. También se observa la omisión de conjunciones: 'Cojo a mis hermanitos nos vamos al cine' por Cojo a mis hermanitos y nos vamos al cine.

En la narración, la lengua se sirve por lo general de dos procedimientos, para reproducir lo que ha dicho alguien: el estilo directo y el indirecto.

- Empleamos el estilo directo, cuando reproducimos al pie de la letra lo dicho o pensado: Su padre le dijo: "Quédate tranquilo, mi hijo".
- Pero, cuando reproducimos lo dicho o pensado con nuestras propias palabras, nos servimos del estilo indirecto: Su padre le dijo que se quedara tranquilo.
- Existe un tercer tipo, que resulta de la combinación de los dos estilos, denominado estilo indirecto libre: 'Dijo esta mujer que: "Yo quiero conocer dónde vives"'.

En cuanto a la formación de las palabras, hay que mencionar los fenómenos relacionados con la sufijación, la prefijación y la formación del diminutivo y el aumentativo, etcétera.

- Aparte de los normativos, los sufijos más empleados son los siguientes: -ación (acción): constipación = "constipado", destinación = "destino", diversión = "diversión"; -al, -ar (conjunto de cosas): bananal, cañaveral, platanar; (relativo a): distrital, pueblo natal; -ancia (cualidad): observancia = "observación"; -encia (cualidad): repitencia = "repetición"; -ero (relativo a/con): borrachero, cayuquero, medicinero; (lugar): aparcadero = "aparcamiento", secadero = "lugar donde se seca...", mosquitero, cocotero, cacaotero, etc.; -ico (relativo a): torácico = "del tórax", clánico = "del clan"; -ismo (cualidad o relativo con): absentismo = "absentismo", dialectismos = "dialectalismos"; -ista (persona relacionada con): estajista = "destajista", pedegista = "militante del PDGE; -ivo (calidad de): insultativas = "insultantes"; -or (agente): afilador = "persona que afila", interrumpidor = "que interrumpe, etc.; -ucho, -acho (despectivo): populacho, delgaducho, flacucho; -udo (despectivo): cabezudo = cabezota, tozudo, etc. Otros: malabeño = "de Malabo", baneyno = "de Baney", mitemelemitano = "de Mitemelete", etc.
- En cuanto a la prefijación, podemos señalar los siguientes casos: a-: arremangarse y remangarse (alternan); con-: concentro = centro; des-, de-: desbotonar = "desabotonar", descomunicado = "incomunicado", desaprobar = "no aprobar"; estajo = "destajo", volver = "devolver"; en-: trampar = "entrampar", mascarado = "enmascarado", peine = "empeine", encoger = sobrecojer", etc.; re-: reincorporar = "incorporar", rellenar = "llenar", etc.; sobre-: sobrepasar = "pasar"; tele-: teledirigido (es muy frecuente).
- En la formación del diminutivo predomina la forma -ito y, a veces, -illo o -ín. Hay formas lexicalizadas como *hermanito*: 'Es mi hermanito' =

"hermano de sangre", "individuo de la misma tribu". Encontramos aumentativos con -azo, -aza, -on, -ona, -ote, -ota, -acho, -achón: hombrón = "hombre grande"; zapatón, mujerona, etc.

- Se rigen por las directrices del español general en la formación de los compuestos.
- En la formación de los gentilicios, por medio del sintagma hombre + adjetivo: 'El hombre fang'. O mediante el sustantivo gente + nombre de lugar: 'La gente de Guinea' = "los guineoecuatorianos" o "ecuatoguineanos". También existen gentilicios sintéticos: mitemelemitano, baneyno, batense, etc.

Las faltas de concordancia son relativamente frecuentes y afectan, en su mayoría, al género y número:

- En el sintagma nominal: 'Las demás lengua' por Las demás lenguas, 'Va lo siguiente mensaje' Van los siguientes mensajes, 'Peluquería mixto' Peluquería mixta, 'Toda mi vida lo he pasado en Bata' Toda mi vida la he pasado en Bata.
- Entre el sujeto y el atributo: 'Esta toalla está sucio' por Esta toalla está sucia, 'Las ardillas son muy perseguidos' Las ardillas son muy perseguidas.
- Entre el sujeto y el verbo: 'Las vacaciones es un tiempo libre' por Las vacaciones son un tiempo libre, 'La gente morían como moscas' La gente moría como moscas.
- Entre el sustantivo y el adjetivo: 'Ten presente mis palabras' por Ten presentes mis palabras.
- El adverbio no concuerda: 'Mis hermanos son medios tontos' por Mis hermanos son medio tontos, 'Mi hermana es media tonta' por Mi hermana es medio tonta, 'Las oraciones son bastantes largas' Las oraciones son bastante largas.
- La concordancia *ad sensum* (o silepsis): 'Su Señoría es justo' por Su Señoría es justa, 'Juan es uno de los que estudia más' Juan es uno de los que estudian más, 'La mitad se equivocaron' La mitad se equivocó, etc.

El orden de palabras no es el que se utiliza en el español general. Los casos que se registran son los siguientes:

- Tendencia a anteponer el adjetivo calificativo al sustantivo: 'El pasado año estuve aquí' = "el año pasado"
- Tendencia a posponer el posesivo: 'Los bosques nuestros son impenetrables' = "nuestros bosques son".
- Ordenación de los numerales de mayor a menor: 'Una carta puede tardar tres o dos días' = "dos o tres días".

- Anteposición de la primera persona gramatical a las demás: 'Yo y tú comíamos mi comida' = "tú y yo". (La norma dice que, en las enumeraciones en que aparezcan dos o tres personas gramaticales, la primera figurará siempre en último lugar; y la segunda, por cortesía, debe figurar en primer lugar: 'Iremos Antonio, tú y yo' = "iremos tú, Antonio y yo".)
- Posposición del verbo: 'Hay días que calculan' = "calculan los días".
- La colocación del adverbio es muy variable: 'El chico estuvo ya ahí dormido' por 'Ya estaba el chico dormido ahí', 'Pero donde yo vengo allá' 'Allá de donde yo vengo, etc.
- Posposición del sujeto: 'Buenísimo era esto'.
- Anteposición del complemento: 'El polígamo cada mujer tiene una cocina' = "Cada mujer del polígamo tiene una cocina".
- La colocación de *más* en secuencias con pronombre o con adverbio es correcta: *nunca más, nadie más, ninguno más*, etc.

En el enunciado del español guineano, se utilizan determinados registros que se repiten con cierta frecuencia. Entre ellos, destacan los procedimientos expresivos, la estructura de las respuestas, los elementos con función expletiva, la reiteración, la precisión temporal o espacial, las fórmulas de cortesía y las frases estereotipadas del lenguaje administrativo.

- Para dar énfasis al enunciado o poner de relieve algo, se usa una serie de recursos, tanto gramaticales, como fonéticos.
- En las respuestas es frecuente que se empleen los procedimientos siguientes:
 - Respuesta con el mismo verbo de la pregunta: [¿Te gusta el cine?] –Me gusta, por "sí"/"no".
 - Respuestas con función fática: [¿Qué haces mañana?] –¿Mañana?
 - Respuestas enfáticas: '¡Claro!', '¡Claro que sí!', '¡Cómo no!', '¡Hombre sí!', 'Normalmente' por Naturalmente, '¡Por supuesto que sí!', '¡Por qué no?', '¿Eh?', '¡Por favor!', etc.
- Las formas expletivas aparecen en posición inicial, medial y final del enunciado; por ejemplo: así, bueno, claro, ¿eh?, en fin, entonces, eso, más o menos, ¿no?, o sea, pues, mira, (a) saber, y tal. También tienen función expletiva los introductores de un enunciado, cuando se comienza una narración (érase una vez...) y las frases estereotipadas, con las que acaban los cuentos orales, y la conjunción *que*, en el diálogo. Con función fática, en la lengua hablada, tenemos: 'A ver si me entiende', '¿Cómo qué?', 'Te digo' o 'Le digo', '¿Me oyes?', '¿Qué pasa?', 'Y, ¿qué pasa?', etc.

- Es muy frecuente que se repita alguna parte de la oración. Por ejemplo: 'El chico empezó a ir, ir, ir, pero días y días en el camino', 'Entonces, ya de regreso, pasó todo bien, bien, bien, etc.
- También "es muy frecuente encontrar adverbios, adjetivos, sintagmas y frases hechas que matizan, corroboran o precisan lo que se está diciendo, dando lugar a descripciones muy minuciosas y, en ocasiones, innecesarias". Esta peculiaridad del enunciado se refleja especialmente en la expresión del tiempo, de la cantidad y del espacio.
- El viejo recurso de la paronomasia o *levis immutatio* de la retórica tradicional, según A. Quilis, también se utiliza en la lengua escrita, sobre todo en los artículos periodísticos: "Una política cultural bien definida y defendida".
- En la lengua hablada, aparecen fórmulas de saludo o de cortesía, con un profundo sabor arcaico a veces. Por ejemplo, para saber el nombre de una persona, se puede oír la pregunta *¿Cuál es su gracia?* Y como respuesta a la frase *Muchas gracias*, se responde: *De nada, No hay de qué, No hay por qué darlas*, etc. Las fórmulas de cortesía son mucho más frecuentes en el género epistolar. Algunas se utilizan o se han utilizado en el español general.
- El léxico y las frases estereotipadas del lenguaje administrativo también se emplean en nuestro país, tanto en los escritos oficiales, como en los simples comunicados, e incluso en cartas particulares.

Léxico

Con respecto al léxico del español guineano, hay que señalar varios aspectos. Por un lado, los relacionados con los parónimos, las voces mal escritas, la utilización de vocablos con significados que no les corresponden y la invención de palabras; y por otro, los guineismos, americanismos, galicismos, anglicismos, latinismos y palabras de otras procedencias.

- Parónimas son palabras que poseen una forma similar, pero un significado distinto; por ejemplo: actitud/aptitud, acerbo/acervo, desternillar/destornillar, especia/especie, espirar/expirar, perjuicio/prejuicio, ras-car/raspar, salobre /salubre, etc.
- Voces que presentan problemas a la hora escribirlas o de pronunciarlas: 'compartimento' por compartimiento, 'disgresión' digresión, 'ideosincracia' idiosincrasia, 'inflacción' infracción, 'telesférico' teleférico, etc.
- Es muy frecuente en el español guineano el uso de ciertas palabras con significados que no les corresponden, como en el español general. Por

ejemplo: adolecer = "carecer" en lugar de "tener un vicio o un defecto", álgido = "momento culminante" por "muy frío", o "frío intenso", balazo = "tiro" o "disparo" por "el golpe de bala disparada con arma de fuego" o "la herida causada por una bala", dilema = "duda" por "disyuntiva", cuando alguien tiene que decidir entre dos soluciones, ambas negativas", periplo = "viaje largo" por "circunnavegación", etc.

- Palabras nuevas. El error suele consistir en que el hablante añade un afijo (sufijo, prefijo) impropio a una palabra. Por ejemplo: 'agudizamiento' por agudización, 'nerviosidad' por nerviosismo, 'esclavización' esclavitud, 'concretizar' concretar, etc.
- Los guineanismos -o palabras empleadas sólo en Guinea- pueden agruparse de la siguiente manera:
 - Palabras españolas arcaicas con una especialización en su significado: castizar = "hablar bien el español", abecedario = "alfabeto", apear = "andar", "caminar", auricular = "dedo meñique", etc.
 - Palabras españolas con una determinada derivación: aperturar = "abrir", "inaugurar", dotear = "entregar la dote a los padres de la novia", atender = "llamar la atención", cayuquero = "persona que maneja un cayuco", brujo, -a = "bujó, -a", o una determinada formación: cuerpospín = "puercoespín", etc.
 - Palabras españolas que han adoptado una nueva acepción o tomado otro significado. Por ejemplo: aguantar = "coger", alistarse = "inscribirse", "matricularse", antaño = "hace mucho tiempo", colonia = "país colonizador", exógeno = "extranjero", internado, -a = "(alumno, -a) interno, -a, libro = "asignatura", limitar = "acabar", lois = "pantalón vaquero", asistir = "ir a clase", ultimar = "acabar", "terminar", falta de hospitalidad = "falta de atención médica", 'Sé que gente de oídos finos entenderán' = A buen entendedor con pocas palabras, etc.
 - Sintagmas estereotipados: 'comida de país' por plato típico, té de país (de country tea), medicina de país, etc.
 - Palabras derivadas de términos autóctonos: bilolá, balele, kai-kai, kombe, bubi, bisió, djangué, djombá, lokó, malamba, melongo, mininga, modika, morimó, ñanga-ñanga, okume, oveng, popó, sagua-sagua, salión, timiní, topé, etc.
- En el español guineano aparecen, con bastante frecuencia, americanismos: De Hispanoamérica (procedentes directamente de allí o a través de España), como: aguacate, aguacatero, banana (y sus derivados), batata,

boniato, borrachero, cacahuete, cacao, cayuco, ceiba, chapear, chupaflor, colibrí, comjén, enagua, enojarse, guagua, guanábano, guayaba, huracán, iguana, jején, lagarto, maíz, milpiés, nigua, ñame, papaya, pararse, pelucarse, petate, pinchar, rancho, recién, sacar, tabaco, tirafondo, tití, tocar, volador, yuca, zancudo, etc. Y palabras de otras zonas. De Filipinas tenemos: abacá, colonial, nipa, pantalán, salacof o salacot, etc.; y de otros países: bambú, criollo, harmatán, hausa, macaco, mango, mangüeña, pangolín, etc.

- Los galicismos son pocos y poco frecuentes. Entre otros, señalamos los siguientes: casete, chándal, concretizar (= concretar), gendarmería, haricot (escrito "aricó"), jugar (= tocar), lavage (= lavado), mandar, palomero, peage (= peaje), remarcar (advertir, observar, notar, señalar), valable (= válido, bueno, -a), etc.
- No abundan los anglicismos, pero sí son frecuentes. Han penetrado a través del "pichi": barmán, batamán, boy, clote, computador/a, contrítí, cra-fis, estok, gastar, gol, implementar, masa, mirar la televisión, misis, moni, motoboy, muf, palabra, pepe-sup, picú, pichinglis, potopoto, rembur/t, sentir dulce, etc.
- Como en el español general, son numerosas las expresiones latinas que se utilizan en el español guineano, y que no se emplean adecuadamente; por ejemplo: 'A grosso modo' por Grosso modo, 'Curriculum vite' Curriculum vitae (Currículo vital), 'Mutatis mutandi' Mutatis mutandis, 'Statu quo' Statu quo, 'Urbi et orbe' Urbi et orbi, etc.

Como colofón de lo que hemos apuntado más arriba, vean estos textos²:

"Cuenta el mito tras el Evangelio del día para instruir, formar o dar énfasis al Evangelio; o sea, son métodos que convencen o permiten fácil entendimiento y buena asimilación de parte de los creyentes cristianos católicos. Tras dicho acto nos fuimos a casa. Le hice algunas preguntas y casi no me dijo gran cosa porque confundía, o sea estaba confuso por valorar mis preguntas como burlas del nieto al abuelo, y vino a disculparlo cuando ya me faltaban pocos días para bajar. Así me presentó [el] libro de nuestra generación y [la] biografía de los destacados. Me explicó que lo recibió en mano de un tío suyo, nuestro primer escritor traductor de historias orales, y le llamaban Marcos Ebana.

² Vid. VVAA, *De pobres a ricos: relatos orales de Guinea Ecuatorial*, Ceiba, 2005, pp. 23-24 y 55-56; "La Gaceta de G. E.", núms. 138, abril de 2009, pág. 56 y 137, marzo de 2009, pág. 14.

Ahora bien: mi idea es impulsar cuentos, adivinanzas, en fin, literatura guineana, respetando [las] reglas internacionales. Me presento traduciendo un mito de este catequista, cuyo título es MOLUNGA:

Era un polígamo el cual tenía familia numerosa. Hubo crisis económica en su pueblo, ya no sabía qué hacer para mantener a sus familiares. Le vino la idea de ir en "nvan" (una especie de caza); o sea, decidió abandonar sus casas para vivir en el corazón de una selva virgen, con el propósito de cazar animales que serían vendidos por sus señoras, y con ese dinero compraría artículos de primera necesidad. Dicho i hecho. Ya lo hacían como de costumbre.

Un día, mientras Molunga estaba en la caza, le ausentó [se presentó] un "ebigan" (monstruo o gigante) en su aldea, en el corazón de la selva virgen, y le preguntó a sus señoras. Ellas elucubraron para hacerle desanimar; le dijeron que estaba en la caza, donde pasa a veces noches y otras veces viene demasiado tarde. Ebigan, al contrario, decidió esperarle en su choza central ("aba'a"³).

³ Casa de la palabra.

Llegó Molunga y le informaron [de] la situación. Aunque tuvo miedo decidió despertarle donde roncaba, en el aba'a. Ebigan se sentó. Minutos después le pidió [una] breve explicación sobre su pronóstico, es decir qué le incitó a abandonar sus casas para habitar en [la] selva virgen. El hombre le resumió sus pesadumbres, su crisis. Ebigan le garantizó ayuda económica a cambio de ganar buenas amistades con él. Molunga encargó a sus señoras que le sirvieran tantos cachos [de comida] que los programados para comer. Le sirvieron más de cuarenta ollas de carne, setenta vacas, dos cubos de agua y plato de picante. Ebigan tragó todo esto en menos de cinco minutos. Después volvió a preguntarle el pronóstico y le respondió como la vez primera. [Ebigan] dijo que volvería a visitarles tras siete días. Salió de la choza y se fue. En una pequeña subida que estaba detrás del aba'a, se agachó y defecó; más tarde se fue y no miró atrás.

[...]"

"Érase una vez... un pobrecito hombre que nació en un poblado más lejos y sometido en un bosque. Tenía el nombre de los bisió llamado Manieg-Mayale ("la tierra abunda") para establecer los habitantes, tanto tribu, clan y linajes de este pueblo. Nació un pobrecito de nombre Echugu, [que] significa en castellano "Tortuga". Echugu, creciendo en este pueblo. Los habitantes eran numerosos: tanto hijos, nueras y nietos. La tradición fang es [que] las nueras no llaman a sus suegros [por] los apellidos fang, sólo "papá Tal". Y a Echugu le pusieron el mismo nombre de su abuelo, el padre de dicha generación; luego a Echugu las nueras le denominaron el nombre bisió para llamarle Mua-fuo-kele-badien ("el pollito de todo terreno"): da a entender que [le] puedes

sacar la gallina del país a otro, o sea, sin distinción a los demás. Este sobrenombre pisó el propio nombre del pobrecito Echugu en todo Manieg-Mayale ("la tierra no falta").

Echugu, o Mua-fuo-kele-badien, en lugar de asistir [al trabajo] se dedicó a los bailes típicos y danzas tradicionales; y en sus rituales cantaba y bailaba en sentido burlesco, como el nombre le identificaba: Ecugu o el Pollito cantaba así:

La persona que hace mal, mal, mal le *ultimaré*
y la que hace bien, bien le *ultimaré*
[...]"

"Una mañana del 3 de marzo en el barrio de Mimboman (CAMERÚN, Yaoundé). Un señor se levantó temprano como todas las mañanas para apretarse y irse al trabajo pero antes de que terminara de vestirse, recibió una llamada telefónica de su hermanito de 17 años diciéndole que el vendría a pasar una semana y su hermano aceptó sin problemas, pero le aviso que el estaba viviendo con una chica jovencita. El hermano llamó a su mujer para avisarla que su hermano llegaba para que ella le recibiera sin problemas.

Una mañana alrededor de las 10, la jovencita mujer del hermano sabiendo que el joven estaba dándose una ducha, ella entro y le confesó al hermano que su marido no la complacía bien y que ella necesitaba a otra persona para complacerla, pero que ella no quería buscarse a nadie de fuera para que su marido no sospechara.

El jovencito le preguntó si ella estaba loca y la amenazo diciéndola que a la próxima vez su hermano se iba enterar al escuchar esta frase se largo del servicio.

La misma noche el marido llamó a su mujer para avisarla que el se quedaría de guardia toda la noche y que ella le avisara a su hermanito.

La joven llamó a su cuñadito para avisarle de que su hermano se iba a quedar de guardia, y de paso la chica le envió a un bar que estaba al lado par comprar algo para tomar bebiendo bebiendo, llevo la borrachería, las tonterías, la miradas, bailes sensuales y provocadores y al final el joven no se pudo contener, se acostaron sin las precauciones debidas.

El marido llevo antes de lo previsto y les encontró juntos como dios les trajo al mundo, se sentó esperando a que se levantasen, al levantarse les preguntó, ¿Qué os parece lo que habéis hecho? nadie hablo y les sacó de la casa el mismo día en un tiempo mas avanzado la chica se dio cuenta que estaba embarazada de su cuñado, ella abortó sin decirselo a nadie y le pidió a su marido volver con ella y disculpas, el marido aceptó, pero la única condición que impuso el a su mujer era que ahora ella pasaba a ser la segunda mujer de la casa, ella acepto y el hermanito se fue al pueblo para estudiar."

"Varios son los usos del Nkueñ o cesta tradicional del pueblo Fang. Se empezó a utilizar desde nuestros antepasados como principal utensilio para las mujeres al traer de las fincas la comida en sus múltiples especies y demás productos necesarios para los quehaceres cotidianos y subsistencia familiar.

⁴ La foto no está.

Dn. Ernesto NGUEMA "MONG ESING", de la tribu Esawong, es uno de los conservadores del arte de confección de cestas en el poblado de MICAHOSI, uno de los más poblados en el Distrito de Evinayong, en la foto⁴ le vemos en plena actividad en el abaha (casa de la palabra) junto a sus hermanos de pueblo, los señores Armengol MANSOGO y Feliciano ELA ONDO, ambos de la tribu Esandon.

Entre otras cosas, Nguema Bong Esing, nos recordó que la cesta se hace a base de melongos; y que el trabajo suele durar al menos tres días. Una cesta bien hecha resiste algo más de un año. Así lo manifestaron los tres mayores, y así lo confirman las mujeres que son las únicas portadoras del NKUEÑ que llevan por la espalda sujeta algunas cuerdas al marcharse y al regresar de las fincas.

ELA ONDO nos decía que el hombre por contrario, al irse de trampas en el bosque suele portar el "EBARA", una especie de mochila tradicional también hecha de melongos y que además de otros contenidos, suele albergar comestibles como algún bastón de yuca, alguna fruta, envuelto de cacahuete, de calabaza, de pescado, etc. Para su alimentación durante la jornada.

La descarga del Nkueñ cuando la madre regresa de la finca, constituye un momento de alegría para los niños, se les suele ver de saltones y bailones, pues saben que aparecerán maíces, malangas, cañas de azúcar, tubérculos de yuca, algunas frutas comestibles del bosque salvaje, etc. o un antilope caído en las trampas de papá ■

Rasgos esenciales de la poesía guineoecuatoriana

Justo
Bolekia Boleká

Universidad
de Salamanca

Si tuviéramos en cuenta el significado del gentilicio "guineoecuatoriano" o guineano, que proviene del bereber *iguinauen: negro*, estaríamos hablando de poesía negro-ecuatoriana, y con ello costaría mucho delimitar el ámbito de localización de las producciones literarias que serán objeto de nuestro estudio en las siguientes páginas. Incluso cuando hablamos de poesía guineoecuatoriana, lo hacemos pensando únicamente en las obras producidas desde un momento concreto de nuestra historia reciente, es decir, desde que empezó a hablarse de Guinea Ecuatorial (12 de octubre de 1968), único país negroafricano, y, hasta ahora, Estado artificial que ha sido creado, como tantos otros, por decisión de los entonces colonizadores españoles, presionados por otros países occidentales, que tiene el español como lengua oficial.

Y antes de continuar, no viene de más recordar al lector algunos datos para entender las razones que subyacen en la creación de los poetas guineoecuatorianos, o su *leit motiv*, que son consecuencia de los estímulos que recibidos de su hábitat socio-político, etno-cultural, emocional, etc., o, simplemente, su contexto humano.

Veamos. Las estadísticas elaboradas por los organismos occidentales indican que la esperanza de vida en Guinea Ecuatorial oscila entre los 45 y los 50 años, y que el índice de mortalidad infantil es de 98-105 por cada mil nacimientos. En términos generales, ante estos datos, lo más probable es que ocurran dos cosas. Primero, que Guinea Ecuatorial no supere las estadísticas y se mantenga en su inmovilismo histórico contemporáneo. Segundo, que las supere y avance por el camino del desarrollo integral *per secula seculorum*.

En sus ya más de cuarenta años de edad, ninguno de sus dos presidentes se ha preocupado por diseñar una política educativa que tenga como objetivo, entre tantos otros, la construcción de una identidad cultural consensuada, asumida e inclusiva para todos los guineoecuatorianos. Si hoy hablamos de una identidad guineoecuatoriana lo hacemos basándonos primordialmente en aspectos políticos, económicos y geográficos, ya que no podemos hablar de una identidad cultural guineoecuatoriana desde el mo-

mento en que ninguna de las culturas del país (ámbó, bisió, bubí, fang, krió, ndowè) forma parte del proceso de enculturación promovido dentro del currículum escolar, y porque los ritos iniciáticos asimilados en las escuelas del país no suponen convertir a los niños ni a los futuros guineoecuatorianos en la réplica de sus mayores. Al actuar así, lo único que conseguimos es agrandar aún más el abismo generacional entre padres e hijos, entre abuelos y nietos, etc., con una actitud bien definida de cada uno de los dos grupos: padres y abuelos mirando al pasado, e hijos y nietos mirando al futuro, incierto por supuesto.

También hemos de ver hasta qué punto debemos hablar de poesía guineoecuatoriana, bien sea como mera denominación, vacío de contenido o, por el contrario, como síntesis de una producción elitista que pretende dejar constancia de aquellas inquietudes personales y colectivas de las diferentes poblaciones del país. Si consideramos que la poesía es definible, entonces diremos, como muchos otros expertos y estudiosos de este género literario, que es "la intimidad real o ficticia, pero más real que ficticia, que el poeta exterioriza para que el oyente/lector imagine, sufra, cante, llore, susurre, construya su mundo particular, etc. (Bolekía Boleká J. 2007: 25).

Si hemos hablado de enculturación, también debemos hablar de de-culturación o, si se prefiere, de su homónimo dentro de la tiranía de las letras, es decir, la des-alfabetización. La dejación que caracteriza a nuestros poderdantes y poderhabientes en la gestión de nuestra cosa pública somete a las poblaciones a una situación incongruente, que se concreta en la instrucción incompleta, la alfabetización superficial, con el único propósito de contestar a las encuestas y la falta de una conciencia colectiva crítica.

Los ámbitos de la poesía guineoecuatoriana

El profesor Mbare Ngom Faye (2003: 121), experimentado especialista de la literatura guineoecuatoriana, sitúa la aparición de la poesía guineoecuatoriana a mediados de la década de los sesenta del siglo XX, según los primeros poemas que aparecieron publicados en la revista más importante de la etapa colonial: "El león de África", de Juan Chemá Mijero (Revista "La Guinea Española", números 1583-84. Santa Isabel, agosto-septiembre de 1964); "Lamento sobre Annobón, belleza y soledad", de Francisco Zamora Lobocho, Revista "La Guinea Española", núm. 1618. Santa Isabel, octubre de 1967), etc.

La determinación del nacimiento de la poesía guineoecuatoriana a mediados de la década de los sesenta no debe entenderse como la ausencia de este género en la etapa previa a la colonización. Y no está de más referirnos a las producciones poéticas previas a dicha fecha o constitución estatal, es decir, antes de que existiera el Estado de

Guinea Ecuatorial, cuando cada una de las sociedades que hoy participan en la configuración de dicho Estado se movía en contextos culturales propios, entendiendo por cultura el "conjunto complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte o las técnicas, la moral, la ley, las costumbres y cualquier otra facultad y hábito que el hombre adquiere como miembro de la sociedad", según la definición del británico Edward B. Tylor en 1876, en su obra *La civilisation primitive* (Paris/Reinwald).

Antes de la colonización, las culturas africanas se movían en un único ámbito, cual es el de la palabra en toda su amplitud, dentro de un contexto actualmente denominado Oralidad u Oratura, que no es otra cosa que la misma tiranía o el dominio de la palabra en las entonces (¡y hasta ahora!) sociedades negroafricanas ágrafas. Permítanme decir que en los círculos literarios especializados también se emplean inadecuadamente los términos de Literatura Oral para referirse a esta Oralidad u Oratura, y cuyo contrapunto o cuya respuesta principal, por parte del individuo, es el dominio del silencio como reacción ante esta dictadura verbal.

En este contexto funcional del uso de la palabra no faltaba, evidentemente, la manifestación del poder condigno (o de la sumisión pura y dura) en su manipulación. El uso deliberado de este poder de la palabra evitó la transformación libre de las obras creadas en el ámbito de la Oratura, gracias a la presión ejercida en las familias y en la sociedad por parte de los gobernantes. Pero a pesar de ello, cualquiera que fuese el usuario de la palabra, en su discurso podía (incluso debía) reflejarse el libre dominio de ésta, sobre todo en los círculos de producción cultural, pasando de la funcionalidad a la belleza y riqueza de la palabra en su obra, ya sea a nivel estilístico o literario, y sin que ni el propio autor-creador ni el oyente-consumidor fuesen conscientes de ello.

Superado este primer ámbito, la poesía africana actualmente denominada tradicional se vio sometida a la tiranía de la escritura impuesta por los colonizadores o protectores occidentales. Es lo que se conoce por Literatura en sus tres niveles (escritor-editor-lector), sin que esto signifique creación y reconocimiento sociopolítico de una escritura específicamente africana. De manera que cualquier productor literario africano, o guineoecuatoriano, debía (o debe) someterse a esta dictadura literaria si quería (o quiere) ser laureado tanto por los promotores de ésta, como por sus consumidores occidentales u occidentalizados, estos últimos según su nivel de instrucción o el grado de colmación de sus necesidades básicas. Además, todo cuanto se haga o escriba a nivel

La poesía africana se vio sometida a la tiranía de la escritura impuesta por los colonizadores o protectores occidentales

El silencio oculta la manera de ser del hombre, la palabra le descubre

literario, debe llevar el sello o la marca de los propietarios originarios de la lengua extranjera utilizada.

Tanto en uno como en otro ámbito, el dominio de la palabra "dicha" o "escrita" es el silencio, o simplemente la encriptación de muchos de los mensajes que se transmiten, y que son enriquecidos con un recurrente simbolismo. Este recurso y esta técnica se deben principalmente a los sistemas políticos imperantes. Un proverbio africano dice que "el silencio oculta la manera de ser del hombre, la palabra le descubre" (Zahan, D. 1980: 206). Con esto se indica que en la dictadura de la palabra (lo que hemos llamado Oralidad u Oratura), "el secreto es de aquel que se calla", una postura que ya adoptaron los poetas africanos de finales de los años sesenta y principios de los setenta, alarmados e impactados ante la violencia institucional de las dictaduras africanas promovidas y toleradas por Occidente, unos sistemas que condenaron a dichos poetas a refugiarse en el silencio y en una profunda angustia (Ngandu Nkashama, P. 1979: 19-20). Y eso es lo que muchas veces descubren los críticos literarios africanistas en las obras que analizan, es decir, unos mensajes adaptados para todos los lectores, justamente como en los mismos cuentos, en las mismas leyendas, en las mismas epopeyas, romanzas, etc. En nuestro caso concreto, entendemos que cuando los escritores Juan Balboa Boneke, quien utilizara los términos de "generación perdida" para referirse a los escritores guineoecuadorianos del exilio o de dentro que el sistema obligó a callar; Donato Ndong-Bidyogo, quien habla de la "generación del silencio", o Ciriaco Bokesa Napo, que habla de la "época del mutis (cuando escribir traía la horca en tierra nacional)" recuerdan los once años de "la triste memoria" (1968-1979), lo hacen desde su condición como poetas o escritores, como ciudadanos afectados y como observadores de su sociedad. Los tres se refieren precisamente a la explicitación de la derrota socio-cultural y psicológica que el régimen inflingía a la sociedad en general y a cualquiera que osara escribir en particular.

Estos ámbitos indican que la poesía guineoecuadoriana, a diferencia de otras poesías africanas que han recibido una triple herencia (tradicional africana, religiosa-musulmana y cristiana-occidental), está bajo la influencia de dos culturas. En primer lugar, las propias culturas africanas o guineoecuadorianas (con todo lo que éstas implican: creencias y ritos religiosos, percepción y visión que tiene cada escritor o poeta como individuo, o como miembro de una familia y una sociedad, sentido íntimo y personal del nacimiento, del matrimonio y de la muerte o partida definitiva, impacto emocional de sentido absurdo de la existencia, influencia de los estímulos externos en el escritor o poeta, belleza representada en las personas, importancia de los antepasados en las relaciones interpersonales, descripción de la artesanía como creación con valor funcional y artística y con fines específicos, etc.). En segundo lugar, la cultura españo-

la importada e impuesta con violencia y descaro, una cultura cuyos agentes, aparatos y elementos han perturbado la integridad emocional y el equilibrio interno del poeta guineoecuatoriano.

El promotor cultural guineoecuatoriano, sobre todo el poeta, se moverá en estos dos ámbitos en la producción de su obra, sin poder librarse de ninguno, aunque a veces reciba, como lector, una inclinación o carga afectiva de uno de ellos, debido a la propia predisposición. Moverse en ambos ámbitos no significa que el poeta se desprenda de su idiosincrasia etnocultural y se acoja a una supremacía imaginaria, como consecuencia previsible de esta homogeneización étnica a la que estamos condenados todos, o se solidarice con los demás convirtiendo las otras realidades en los espacios frecuentados por sus personajes. El enriquecimiento que supone moverse por ambos ámbitos o contextos en todos los niveles implica la construcción de esa *guineoecuatorianeidad* que debería sostener nuestra identidad interétnica.

Productores de la poesía guineoecuatoriana

La poesía guineoecuatoriana que estamos presentando y analizando no puede desprenderse de la influencia de la literatura española, al ser ésta la primera en ofrecer al futuro escritor guineoecuatoriano la muestra escrita de lo que él mismo produciría después. Pero ¿en qué disciplina enmarcamos esta poesía?, ¿y cuándo empieza a hablarse de esta producción literaria tan específica? Cuando, en 1984, el escritor y periodista Donato Ndongo-Bidyogo publicó su *Antología de la literatura guineana*, lo hizo para que nos asomáramos a la creación poética y a la narrativa de un plantel de escritores, en su mayoría jóvenes e inéditos, según se recoge en la contraportada del libro. Y lo hizo bajo el convencimiento de que ya existía una literatura guineana, en un país que estaba en plena adolescencia (a escasos dieciséis años de su independencia), y ofreciéndonos una definición de lo que entendía él por literatura guineana (1984: 14-15; 2000:33): "...toda sociedad, poseedora de su propio impulso dinámico, mantiene, en principio, los recursos que le permiten progresar culturalmente en el medio en que vive, y las manifestaciones de ese progreso, por limitadas que puedan aparecer, la dotan de una fisonomía específica en el conjunto de las demás sociedades, incluidas las de mayor grado de desarrollo. En consecuencia, y para lo que aquí nos interesa, la literatura sólo es clasificable después de un análisis estilístico fenomenológico que preserve a cada obra de su individualidad, alineándola junto a una serie de estructuras semejantes, basadas en esquemas ideográficos, literarios y formales de pensamiento y expresión. A través de este método *podemos hablar, sin temor, de una verdadera literatura guineana*, puesto que del análisis de los diferentes autores se desprenden tales rasgos comunes, embriones de una cultura nacional, en cuya germi-

nación han confluído, a partes iguales diríamos, una raza, una cultura, una lengua vehicular, unas vibraciones colectivas, un espacio geográfico vital, una situación histórica y unas formas económicas comunes...".

Y es en esta literatura guineana (o guineoecuatorial) donde insertamos nuestra poesía, primero individual, llamada así en relación a la etnia del poeta, a los estímulos que ha recibido, a la influencia de sus vivencias, a la historia personal y circunstancial de cada escritor (Marcelo Ensema Nsang –entrevistado por Mbare Ngom Faye, 1996: 41–), a sus lecturas, su formación etnocultural y académica o profesional, etc., o también específica y peculiar, por el uso del español, dentro del conjunto de las poésías del continente africano. Segundo, una poesía guineoecuatorial global, en la que aparecen recogidos los arquetipos o rasgos comunes que definen esa *guineidad* (el simple hecho de ser negro) o *guineaneidad* (razón de ser del guineoecuatorialiano, con todas sus circunstancias) poética.

Haciendo hincapié en esta *guineaneidad* o *guineoecuatorialneidad* temática de las producciones que hemos podido conocer, podemos hablar de tres grupos de poetas. En primer lugar están los "poetas" y maestros de la Oralidad tradicional, y cuyos nombres nadie recuerda, pasando a formar parte de los autores "anónimos". En segundo lugar hablaremos de los "poetas" con nombre, que han logrado rescatar algunas obras tradicionales y las han transmitido a los miembros de su misma comunidad o de otras comunidades étnicas. Aquí debemos referirnos al músico del *mvet*, capaz de actuar durante un largo tiempo sin que sus oyentes (y también participantes) abandonen la sesión, o al *wallo* o *nēppi*, poeta y músico a la vez (Bolekia Boleká, J., 2007: 25-28). En tercer lugar están los "poetas" modernos, aquellos que se han apropiado la escritura del colonizador para expresar la belleza y cargar de simbolismo cultural todo cuanto viven y observan, utilizando como instrumento la escritura importada y aprehendida, un medio de expresión orientado hacia una funcionalidad literaria, es decir, dotar primero de contenido a las obras producidas sin que carezcan de valor literario o estilístico. Aquí debemos hablar de tres subcategorías:

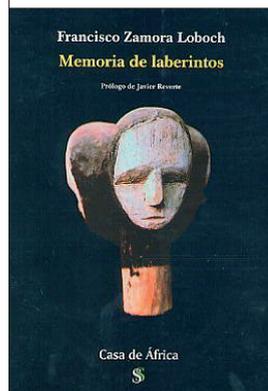
- Los *poetas-precursores*, en el sentido de haber sido los primeros guineoecuatorialianos en publicar libros de poesía. En esta subcategoría tenemos a Raquel del Pozo Epita (alias Raquel Ilonbé), a Juan Balboa Boneke, al ex-párroco y ex-capellán Ciriaco Bokesa Napo, a Jerónimo Rope Bombá, etc. Estos poetas se caracterizan, básicamente, por su erudición poética, es decir, son definidos como buenos usuarios y conocedores tanto de la lengua como de la cultura afrohispanica que producen, y en sus obras testimonian su bagaje cultural, desde frases completas en latín

(como el caso de Ciriaco Bokesa Napo) hasta poemas publicados en edición bilingüe castellano-mallorquín, bubi-castellano (como el caso de Juan Balboa Boneke), etc.

- Los *poetas-étnicos*, caracterizados por haber pasado largas temporadas en el exilio, como un servidor –Justo Bolekia Boleká–, como el periodista Paco Zamora Lobocho, el profesor Carlos Nsué Otong, el poeta-incursor Donato Ndongo-Bidyogo, etc., y en cuyas obras se encuentra el pasado cultural, la descripción de las proezas de los antepasados, la búsqueda permanente de una re-enculturación, con la inserción de elementos culturales entre sus versos escritos en castellano, sin que ello implique rechazar las improntas que ha aportado la convivencia por conveniencia entre colonizadores y colonizados (como en los casos de Francisco Zamora Lobocho, Justo Bolekia Boleká, etc.), o la larga agonía padecida como consecuencia del exilio sufrido, etc.
- Los *jóvenes poetas-emergentes*, como el autodidacta Juan Tomás Ávila Laurel, el universalista César Mbá Abogo, el *americano* Gerardo Behori Sipi, el poeta-orador Recaredo Silebó Boturu, etc., caracterizados por su acentuada ruptura con el pasado de la primera dictadura, y cuyo único hábitat conocido es la segunda dictadura en la que han crecido.

Para hablar del primer grupo, tendríamos que remontarnos a la época precolonial, es decir, antes de que las sociedades que hoy configuran el Estado de Guinea Ecuatorial mantuvieran contactos con los blancos, ya que muchas de las obras poéticas que nos han llegado –como las epopeyas, las nanas o canciones de cuna, los panegíricos, etc.–, aparte de haber adaptado gran parte del léxico y estructuras sintácticas a las lenguas autóctonas modernas, contienen palabras-fósiles que son testimonio de épocas muy remotas.

Los poetas del segundo grupo jugaron un papel importante, como fue el de servir de bisagras o puentes entre el pasado mítico y el entonces presente colonial, o entre éste y el desastre postcolonial promovido por nuestros gobernantes. La misión de dichos poetas era mantener la autoestima de los futuros guineoecuatorianos, recordándoles las grandes obras que guardan celosamente sus literaturas orales, así como las proezas que sus personajes realizaron para reafirmar sus identidades etnoculturales, según circunstancias personales y su interrelación con los demás miembros del grupo.



Hacían uso de sus lenguas autóctonas para su menester poético

Unos y otros, es decir, tanto los del primero como los del segundo grupo, hacían uso de sus lenguas autóctonas para su menester poético. Pero existía una diferencia. Mientras los primeros no mantendrían ningún contacto con los colonizadores, los segundos convivirían con ellos, aunque escasamente, llegando incluso a tener una identidad, la impuesta por el registrador blanco. Esto hace que hablemos de poetas tradicionales anónimos (los del primer grupo), y de poetas tradicionales conocidos (los del segundo grupo).

Rasgos esenciales de la poesía guineoecuatorialiana

El método que hemos utilizado para conocer los rasgos esenciales de la poesía guineoecuatorialiana, aunque en apariencia resulte bien sencillo, es altamente laborioso. Se trata de, en primer lugar, la lectura de los trabajos sobre la Literatura de Guinea Ecuatorial, tanto los publicados por autores guineoecuatorialianos como cualesquiera otros. En segundo lugar, hacer el inventario de las obras de cada uno de los poetas incluidos en antologías y revistas, aunque no tengan ningún poemario en el mercado editorial. En tercer lugar, proceder a la lectura de los poetas guineoecuatorialianos que han publicado algún poema en alguna revista, alguna antología o libro monográfico. En cuarto lugar, una vez realizadas todas estas lecturas, hacer el inventario de los temas tratados, buscando siempre los rasgos comunes de tales obras. Evidentemente, se trata de un trabajo arduo. Pero es algo que hemos venido haciendo desde hace muchísimo tiempo. Además, nuestro interés por las publicaciones guineoecuatorialianas siempre ha despertado en nosotros esa necesidad de conocer a nuestros escritores, sean poetas, novelistas, dramaturgos o ensayistas.

Para conocer mejor los rasgos comunes de la poesía o lírica guineoecuatorialiana, empezaremos circunscribiendo dicho género literario en el conjunto de la Literatura de Guinea Ecuatorial, en especial dentro de la clasificación hecha por los ensayistas y guineólogos Donato Ndong-Bidyogo y Mbaré Ngom Faye (2000). Los estudios de estos investigadores permiten que hablemos de cuatro generaciones de poetas dentro de la Literatura guineoecuatorialiana, tal como podremos comprobar a continuación.

Poetas de la generación colonial

Se trata de poetas en cuyas obras aparece reflejada la *traumática situación colonial* vivida, y que, con su experiencia, pretenden reconstruir, al mismo tiempo, su cultura desde la competencia adquirida en el conocimiento y uso tanto de la lengua castellana como de los contextos productores de tales modelos, considerándose siempre como los

únicos agentes que podían dirigir a los negros formados del país. En las obras tomadas como ejemplo existe algo peculiar: la comunión entre la guineoecuatorianeidad y la castellanidad como dos ámbitos frecuentados por el poeta, que le han marcado profundamente, y de los que no puede librarse, sirviéndose, por tanto, de ellos para crear y escribir, siempre desde su experiencia y circunstancia personales. También se refleja en los versos de los poetas de esta generación el dominio de la cultura española sobre la guineoecuatoriana, y la lengua que utilizan reco-

ge, o bien la alienación socio-cultural vivida, o más bien la desviación consciente de los intereses del poeta, ajenos a los conflictos sociales de la realidad circundante. En estos poetas precursores, la lengua española se convierte en el único medio para la expresión de esta realidad intimada (Juan Chemá Mijero, Marcelo Ensema Nsang, Ciriaco Bokesa Napo, etc.). Por tanto, sus lectores serán los de la metrópoli española, sea material o virtual, esporádicos consumidores de una literatura negra de Guinea Ecuatorial, escrita a imagen y semejanza de lo que se hacía en la metrópoli.

En este grupo de poetas que forman la *generación colonial*, existen dos subgrupos. En primer lugar podemos hablar de aquellos poetas que publicaron sus versos de la mano de los misioneros residentes en la futura Guinea Ecuatorial, únicos promotores culturales y editores de revistas como *La Guinea Española*, que sirviera como instrumento para divulgar las "buenas obras" realizadas en dicho recóndito y lejano lugar y, sobre todo, dar a conocer los logros obtenidos en la evangelización y formación de sus negritos o guineanos (Juan Chemá Mijero, Francisco Zamora Lobocho, etc.). En segundo lugar están aquellos poetas cuyos versos aparecen publicados únicamente en antologías, gracias al buen hacer de los mismos guineoecuatorianos (entre los poetas antologados figuran el sacerdote Marcelo Ensema Nsang, el periodista Cristino Bueriberi Bokesa, el filólogo Julián Bibang Oyee, el polifacético Maplal Lobocho, etc.). Ambos subgrupos se caracterizan por producir textos exospóricos, en el sentido de que en sus obras reflejan condiciones exógenas –una clara consecuencia de la fuerte enculturación que tuvieron que vivir–, y xenospóricos, en el sentido de reflejar condiciones endógenas, todo ello como consecuencia de la transculturalidad derivada de la aprehensión inconsciente de la deculturación padecida. Si hemos de hablar de los rasgos característicos de esta generación colonial lo haremos destacando, entre otras cuestiones, el ensalzamiento permanente de la madre-patria mediante el uso acrolectal (nivel alto) del castellano, como una manera de disimular el complejo de inferioridad que subyace en el poeta, el viaje al pasado onírico o epimeteico, también conocido como la experiencia orfeica, de alguno de sus más destacados representantes, como es Paco Zamora

Se refleja en los versos de los poetas de esta generación el dominio de la cultura española sobre la guineoecuatoriana

Loboch, poeta en cuya obra estas situaciones aparecen recogidas en versos como los que indicamos a continuación, con la inclusión de elementos autóctonos que vernacularizan el castellano utilizado:

"Rudeza y nobleza en las almas
y el borracho que duerme a la sombra del cocotero
sobre la arena, las sombras del viejo "Viyil"
de él no queda más que el regusto amargo de un tiempo que fue
mejor".

(PACO ZAMORA LOBOCH,
EN NDONGO-BIDYOGO, D. Y NGOM FAYE,
MBARE 2000: 64).

"Atrás ha quedado un grito de guerra
el "¡Blo ay se blochó! Es otra muda esperanza.
Allá en alta mar,
el trajeado visitante lanza una última mirada,
a la piedra que desaparece,
en el espacio ha quedado flotando la promesa".

PACO ZAMORA LOBOCH,
EN NDONGO-BIDYOGO, D. Y NGOM FAYE,
MBARE 2000: 65).

Otro de los aspectos comunes que encontramos en estos poetas es la relación del hombre guineoecuatoriano con el Dios importado de los blancos españoles, un personaje con el que se pretendió anular cualquier vestigio del hombre guineoecuatoriano con sus dioses y con su pasado. Da la casualidad de que los poetas que más han incorporado la figura del Dios importado han sido curas (o lo siguen siendo). Es el caso de Ciriaco Bokesa Napo, de Marcelo Ensema Nsang, etc., en cuyas obras se tratan cuestiones tanto sociopolíticas como aquellas en las que se busca la socialización del Dios importado.

La madurez intelectual y cultural de estos primeros poetas guineoecuatorianos, o su tardía incursión en el mundo lírico les confiere un alto grado de erudición. Sus temas indican un eclecticismo poético que les ha permitido ir de un contexto a otro, sin que se les encasille en un determinado género. Aparte de haber una evasión o huida del poeta, o de una dolorosa expresión de sus sentimientos, existe una exaltación de los sentimientos etnocéntricos o estatales en la búsqueda de una identidad con la que justificar la guineoecuatorianeidad de la que ya hemos hablado, o, simplemente, su pertenencia al grupo.

Generación de la primera dictadura post-colonial

Cada obra, grande o pequeña, cualquiera que sea su género, es producida según las circunstancias, el conocimiento y el momento histórico del autor. En nuestro caso, la instauración de la dictadura del primer presidente de Guinea Ecuatorial, D. Francisco Macías Nguema, causó graves trastornos en los guineoecuatorianos en general, y en los poetas en especial. Como observadores de su entorno, los poetas ven su realidad desde otra sensibilidad. Y las obras producidas en este período tan traumático y humillante recogen momentos del exilio interior y exterior del poeta. Con el primero el poeta adopta una actitud callada, silenciosa, utilizando sus versos para adentrarse en un mundo de ensueño y de fantasía, convirtiendo en anecdótico y fugaz los gritos de desesperación de las sociedades que conformaban Guinea Ecuatorial.

En los once años que duró la primera dictadura post-colonial (1968-1979), los escritores y poetas que lograron publicar algo fueron muy pocos, primero porque algunos se encontraban en el país. Segundo, porque nadie salía de su asombro ante el inusitado terror y la violencia institucional que se vivía, y que tuvo como resultado, entre tantos otros, la proletarianización y cosificación del guineoecuatoriano, con la destrucción deliberada de los modelos que recibía de toda su sociedad. Los poetas de esta generación perdida, del silencio (o de la época del mutis) vivieron diez largos años callados, fuertemente impresionados por todo lo que se vivía en el país, llegando algunos a volcar sus esfuerzos en lides políticas para buscar la libertad y acelerar el fin de esa violencia. Entre 1968 y 1979, la única publicación lírica que vio la luz fue el poemario *Ceiba* (1978) de Raquel del Pozo Epita, obra en la que destaca la búsqueda de las raíces y la identidad de la poeta, sacada de Corisco al cumplir un año de edad. Aparte de esta poeta (la mayoría de cuyos poemas escribió en España), están Julián Bibang Oyee (que aprovechó su estancia en Guinea Conakry, en los primeros años de la década de los setenta, para escribir), Juan Balboa Boneke (desde su exilio en Palma de Mallorca), Francisco Zamora Lobocho (desde Madrid), Anacleto Oló Mibuy (también desde su exilio en España), etc.

El hecho de que los poetas de esta generación produjeran sus obras dentro del post-macismo les permitió distanciarse de dicho momento histórico tan sangrante para tratar sus temas con mucha mayor objetividad, así como establecer un diálogo intra e intergeneracional que promueva una terapia colectiva con la que poder aliviar el profundo dolor de todas las víctimas del régimen. El exilio del poeta, tan sutilmente tratado en muchos poemas, y que tan bien ha sabido percibir el profesor Mbaré Ngom Faye

**Una terapia colectiva
con la que poder aliviar el
profundo dolor de todas las
víctimas del régimen**

(2003: 124-126) se convierte en pretexto para el reencuentro con el pasado de ensueño, la exaltación del encanto de la naturaleza y para invitar a los lectores y a la sociedad a sublevarse, como consecuencia de las realidades descritas, al convertirse el poeta en denunciador de todas las fechorías de los gobernantes. En esta generación destaca, aparte de lo que hemos dicho, más el contenido de las obras que la forma empleada, o el estilo.

Generación de la segunda dictadura post-colonial

Una vez caída la primera dictadura, los poetas retoman su actividad como productores culturales y tratan de liberarse de sus traumas mediante el uso de dos estrategias. En primer lugar, describir la realidad vivida cargándola de un sutil simbolismo tradicional o de elementos culturales hispanos, como una manera de recordarle a la virtual, adoptiva y blanca madre-patria el error cometido al abandonar a sus desamparados hijos guineanos o negros. En segundo lugar, yendo al pasado cultural para encajar mejor la dolorosa experiencia vivida. En este período del primer post-nguemismo apa-

recen unas cuantas obras poéticas: dos de Juan Balboa Boneke (*O'Boriba* [1982] y *Susurros y pensamientos comentados: Desde mi vidriera* [1983]) y la *Antología de la Literatura Guineana* [1984] de Donato Ndongo-Bidyogo. Los poetas de este período –que también habían sido testigos y víctimas del dolor individual y colectivo– vivieron momentos de esperanza y "renacimiento", aunque con la duda de

que algo fuera a cambiar en el horizonte cultural del país, ya que los gobernantes seguían siendo los mismos que los de la primera dictadura. El desarrollo posterior de los acontecimientos sociopolíticos y culturales transformó la esperanza y el sueño iniciales en re-exilio interior, recurriendo al pasado cultural para entender el giro o prolongación dictatorial, y centrándose en la producción poética callada como una manera de construir su andro-centrismo como una estrategia necesaria para sobrevivir. Las esperanzas truncadas y los sueños rotos de los poetas de esta generación tan variopinta colisionan con los de los nuevos poetas de la dictadura, aquellos cuyos únicos referentes son los recibidos en este contexto insólito. Evidentemente, unos perciben las injusticias y las desigualdades promovidas desde el poder, mientras que otros, al formar parte del régimen por necesidad mayor, se convierten en buenos artesanos de la palabra escrita y siguen perteneciendo a aquella generación silenciada o callada, con

Los gobernantes seguían
siendo los mismos que los
de la primera dictadura

una guineoecuatorianeidad caracterizada por una solidaridad familiar o étnica primero, y comunitaria e interétnica después.

Poetas como Juan Balboa Boneke (que ha pasado por todas las generaciones y ha sido miembro del gobierno del segundo presidente de Guinea Ecuatorial D. Teodoro Obiang Nguema), Anacleto Oló Mibuy (miembro de ese mismo gobierno), Carlos Nsúé Otong (que fue representante de Guinea Ecuatorial en el Címba –Gabón– y hoy es miembro del gobierno), etc., reflejan su inconformismo ante todo lo que viven, y la exaltación de sus sentimientos y vivencias se convierte en una estrategia cargada de simbolismo etnocéntrico que les permite mantener su discurso de resistencia subrepticia, siempre dentro de lo que hemos denominado *guineoecuatorianeidad*.

La generación enculturada

Este grupo se caracteriza por haberse conformado desde el ámbito del segundo período del segundo régimen dictatorial del país (1992-2008), y haber vivido una enculturación que facilitó la apropiación posterior de dicho régimen. La sociedad desarticulada es asumida y asimilada sin mayores consecuencias que las derivadas de la propia experiencia y circunstancias personales. A este grupo pertenecen jóvenes poetas como Juan Tomás Ávila Laurel, Gerardo Behorí Sipi, Recadero Silebó Boturu, etc., en cuyas obras, aparte de tratar cuestiones sociales del momento, buscan "cerrar la brecha entre el pasado y el presente" (Komla Aggor, F. 2004: 30), y evitar la definitiva ruptura entre el poder (los gobernantes) y la sociedad civil (los gobernados). Son poetas que pueden perfectamente ser considerados seguidores involuntarios de la línea temática del veterano Ciriaco Bokesa Napo ya que, sin desvincularse de sus compromisos como escritores que describen su realidad y denuncian ciertas irregularidades, no se erigen en defensores de esa libertad política que añora el pueblo. Estos poetas se salen de su contexto para buscar un encuentro con el universalismo poético, en el que la belleza subjetiva se convierte en el tamiz de la desastrosa realidad circundante.

En las cuatro generaciones encontramos rasgos derivados de la guineoecuatorianeidad (manifestada mediante el recurso a la experiencia personal, a la formación o enculturación, a los estímulos recibidos de los contextos sociocultural y político, etc., necesarios para que el poeta pueda producir su obra poética) y la castellanidad (o el uso consciente de la lengua castellana escrita como vehículo de expresión cultural, y los recursos culturales de ésta).

Invisibilización versus visibilización de los poetas guineoecuatorianos

El escritor Donato Ndongo-Bidyogo fue el primero en tratar de visibilizar a muchos de los escritores guineoecuatorianos desconocidos, incluso aquellos que jamás habían publicado un verso en alguna revista, cualquiera que fuese la orientación editorial de ésta. En su *Antología de la Literatura Guineana* (1984) presenta una nutrida relación de poetas guineoecuatorianos, y muchos de ellos (en negrita y en cursiva) sólo verían publicadas sus versos en la revista *África 2000* del Centro Cultural Hispano-Guineano. Estamos hablando de:

Juan Balboa Boneke (Rebola, 1938): Nostalgia. ¿Dónde estás Guinea?.

Cristino Bueriberi Bokesa (Itojiopaepolo, 1947): Los jenjenes. Nostalgia de mi tierra. El topo topero.

Julián Bibang Oye'e (Machinda, 1949): Salud. Te espero. Ilusión. Rebeldía.

Juan Chemá Mijero (Musola, 1924): La soledad. El caracol. El león de África (Revista La Guinea Española nº 1583-84, agosto-septiembre de 1964).

Marcelo Ensema Nsang (Mongóyebekón, 1947): Kilómetro 0 (instante; presencia; ofrenda; consagración; kilómetro 0; epílogo). Minitopografía de Santa Isabel (plaza de España; Mercado; punta Cristina y punta Fernanda). Elegía en piedra.

Raquel del Pozo Epita, alias Raquel Ilonbé (Corisco, 1939): Mis recuerdos. Los ríos hablan. ¡Adiós, Guinea, Adiós!. Algún día.

Maplal Lobocho (San Antonio de Palé, 1912-1976): El baobab (pángola). Lamento sobre Annobón, belleza y soledad.

Donato Ndongo-Bidyogo (Niefang, 1950): Imagen. Epitafio. Cántico.

Marcelo A. Ndongo Mba (Nkue, xxxx): Fábula tropical. Moraleja. Lamento fúnebre.

María Nsué Angüé (Ebebeyín, 1945): Alfa y omega. Sombras.

Constantino Ocha'a Nve (Nsangayong, 1943-1991): El dolor. Armonía en la vecindad.

Bata. Libertas.

Anacleto Oló Mibuy (Micomeseng, 1951): Yo nací en mi tierra. A un joven fusilado en Santa Isabel. El silencio de la nostalgia. La voz de los oprimidos.

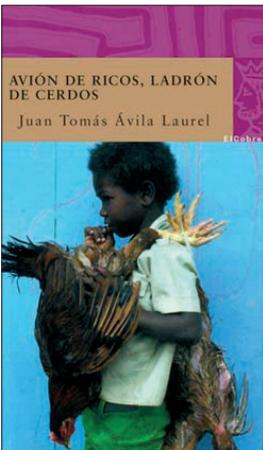
Francisco Zamora Lobocho (Santa Isabel, 1948): Nuestros eróticos y viciosos círculos. Salvad a copito. Vamos a matar al tirano. El prisionero de la Gran Vía.

Ciriaco Bokesa Napo (Basakato de la Sagrada Familia, 1939): Isla verde.

Matogo (xxxxxxx, xxxx): Guinea, un año de edad.

Simplicio Nsue Avoro (xxxxxxx, xxxx): Ya ha vuelto el octubre.

Secundino Oyono (xxxxxxx, xxxx): Un soneto a la ciudad de Bata. Canto a Guinea.



Con la publicación, en el año 2000, de *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)* por Donato Ndongo-Bidyogo y Mbare Ngom Faye, asistimos a la incorporación de nuevos nombres a los anteriores. Es el caso de:

Carlos Nsué Otong (Nkoaesis-Yebecoan, 1952): Homenaje a Guinea. La puerta. Autorretrato. Annobón. ¡Salud!. Mi tierra inocente. Impresiones.

Joaquín Mbomio Bacheng (Bisobinam-Somo, 1956): El retorno. Piedad. Soledad. Rostros hermosos.

Jerónimo Rope Bomabá (Malabo, 1953): Historia de un poeta popular. Soledad I. Soledad II. Epigrama. Canto a la Hispanidad.

Juan Tomás Ávila Laurel (Malabo, 1966): África, África. Annobón. Esos versos. Versos del alma. Elegía a mi amigo.

Gerardo Behorí Sipi (Rebola, 1960): Elegía a África. Bebiendo de tu cáliz. Marcha del amado.

Justo Bolekia Boleká (Baney, 1954): La última lanza. Imagen y sangre. ¡Wésëpa!. La balada de Löbëla. La cita.

Más tarde asistiríamos a la publicación, con apoyo de la Cooperación Española o de otras instituciones públicas o editoriales privadas, de muchas obras de autores guineo-ecuatorianos, tanto nacionales afincados en el país como aquellos de la diáspora, sean nacionales o nacionalizados, todo ello a falta de una iniciativa editorial privada en el país. En el caso específico de poetas guineoecuatorianos podemos citar a:

Juan Manuel Davies Eiso (Lubá, 19xx)

Justo Bolekia Boleká (Baney, 1954).

Gerardo Behorí Sipi (Rebola, 1960).

Estos tres poetas comparten un rasgo común. Aparte de ser guineoecuatorianos, viven un exilio cultural que les lleva a buscar en su pasado las razones de su declive sociopolítico, o los elementos necesarios para elevar la autoestima de su grupo. En sus obras se observa una evasión a su presente político guineoecuatorial, mediante el uso de un discurso de cuestación, con la desmitificación de los héroes autóctonos alienados por el sistema colonial, que no supieron valorar su etnicidad.

Las sociedades guineoecuatorianas y sus poetas

Si estamos hablando de la poesía guineoecuatorial, debemos hacerlo teniendo en cuenta la composición étnica de nuestra sociedad, a saber: ámbö, bisiö, bubi, fang, krió

y ndowè, y que todo poeta es consecuencia de la formación recibida, sus interrelaciones, los estímulos recibidos, su experiencia y su historia como individuo y como grupo, etc.; es decir, su propia realidad empírica. Cada una de estas sociedades ha tenido a esos personajes llamados poetas, –que “expresan las alegrías y las preocupaciones del individuo, utilizando como medio el lenguaje...” (Bolekia Boleká, J. 2007: 58)–, según podemos observar:

Ámbö: Maplal Lobocho y Francisco Zamora Lobocho.

Bisiö:

Bubi: Juan Chemá Mijero, Juan Balboa Boneke, Ciriaco Bokesa Napo, Jerónimo Rope Bomabá, Justo Bolekia Boleká, Juan Manuel Davies Eiso, Gerardo Behorí Sipi, etc.

Fang: Carlos Nsué Otong, Julián Bibang Oye'e, Joaquín Mbomio Bacheng, Marcelo Ensema Nsang, etc.

Ndowè: Raquel del Pozo Epita (alias Raquel Ilonbé), autora del poemario *Ceiba*, publicado en Editorial Madrid, 1978.

Krió:

Si en la lírica destaca la etnia bubi, en la narrativa destacan los fang, las dos etnias mayoritarias del país. Ambos géneros se complementan ya que comparten unas mismas fuentes de inspiración, y con ellos se puede promover un enriquecimiento colectivo o recíproco.

Formación y construcción de una identidad

El profesor Mbaré Ngom (1996: 41) sostiene que en la “literatura guineoecuatorialiana de expresión castellana predomina la creación poética sobre la narrativa”. Si esto decía este eminente hombre de sabiduría panafricana, el profesor de la Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial D. José Francisco Eteo Soriso (2008: 10) sostiene, por su parte, que “El panorama de las obras literarias publicadas de literatura oral de Guinea Ecuatorial muestra que la narrativa ha experimentado mayor desarrollo que la lírica y la dramática...”. Uno y otro tienen razón porque el primero basa su afirmación en el hecho de que hasta 1996 predominaba la poesía sobre la narrativa, y el segundo se percata del auge de la narrativa. Si nos basamos en las etnias que configuran nuestro Estado, observamos que existe un equilibrio en los *ámbö*, cuyos dos escritores consagrados (Francisco Zamora Segorbe y Juan Tomás Ávila Laurel) profesan tanto la narrativa como la poética o la dramaturgia (en el caso del segundo). En los *bubis* existe un predominio de poetas (Juan Balboa Boneke, Ciriaco Bokesa Napo, Jerónimo Rope Bomabá, Justo Bolekia Boleká, Juan Manuel Davies Eiso, Gerardo Behorí Sipi, etc.) que de novelistas (José Siale

Algunas fuentes consultadas

- BADIE, Bertrand y TOLOTTI, Sandrine/ Directores (2007) *El estado del mundo 2008*. Madrid: Ediciones Akal. Traducción: Rosa Mecha López y Alicia Álvarez Fernández.
- BOLEKIA BOLEKÁ, Justo (200) "La literatura oral bubi: función, interpretación y transgresión" en *De boca en boca. Estudios de literatura oral de Guinea Ecuatorial*. Vic (Barcelona): Ceiba Ediciones. Págs. 17-46.
- BOLEKIA BOLEKÁ, Justo (2005) "Panorama de la literatura en español en Guinea Ecuatorial" en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2005*. Madrid: Circulo de Lectores/Instituto Cervantes/Plaza Et Janés. Págs. 97-152.
- BOLEKIA BOLEKÁ, Justo (2007) *Poesía en lengua bubi (Antología y estudio)*. Madrid: Sial Ediciones.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève (1977) *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*. Paris: François Maspéro.
- CHEVRIER, Jacques (1986) *L'arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*. Paris: Hatier.
- CHEVRIER, Jacques (1990) *Littérature africaine. Histoire et grands themes*. Paris: Hatier.
- CHEVRIER, Jacques (1984) *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin.
- CONTRAN, Nazareno (1984) *El sabio babaliki*. Madrid: Editorial Mundo Negro.
- ETEO SORISO, José Francisco (2008) *Cancionero tradicional bubi*. Vic (Barcelona): Ceiba Ediciones y Centros Culturales Españoles de Guinea Ecuatorial.
- GARCÍA CANTÚS, Lola (2008) "El comienzo de la masacre colonial del pueblo Bubi. La muerte del Botuko Sás, 1904" en *Estudios Africanos: historia, oralidad, cultura*. Vic (Barcelona): Ceiba Ediciones.

...>

Ndjangany). En los *ndowès* también podemos hablar de cierto equilibrio entre la narrativa y la poesía (con escritores como Leoncio Evita Enoy, Raquel del Pozo Epita). En los *bisiö* tenemos más ensayistas que escritores literarios. En los *kríó* o *fernandinos* predomina la narrativa (Daniel Jones Mathama). En los *fang* también predomina la narrativa (Donato Ndongo-Bidyogo, María Nsué Angüé, Joaquín Mbomio Bacheng, Maximiliano Nkogo Esono, Guillermina Mekuy, César Mbá Abogo).

Esta poesía guineoecuatorial actual carece de una mínima promoción endonormativa a nivel político-cultural, social, etc., lo que convierte al poeta en un intelectual que se encuentra en el punto de mira de los defensores del régimen. Existe una ausencia de proyectos de promoción, producción, difusión y consumo del libro "guineoecuatorial".

La fuerte dependencia cultural de Guinea Ecuatorial hace que gran parte de la producción, promoción, difusión y consumo del libro elaborado por autores guineoecuatorialianos dependa de la buena voluntad de gente de la metrópoli, o de las políticas de cooperación pensadas para África. Desde las escuelas y demás centros educativos hasta los medios de comunicación y veladas poéticas, sería necesario que los poetas guineoecuatorialianos tuvieran presencia en el país. Sin embargo, no es así debido al pánico que se tiene de la palabra "intelectual", generalmente referido al escritor, al profesor, al universitario ■

...>

- KESTELOOT, Lilyan (2001) *Histoire de la littérature negro-africaine*. Paris: Éditions Karthala.
- KOMLA AGGOR, F. "Más allá de lo anecdótico: la poética pos-modernista de Ciriaco Bokesa" en *La recuperación de la memoria: creación cultural e identidad nacional en la literatura hispano-negroafricana*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- MATESO, Locha (1986) *La littérature africaine et la critique*. Paris: ACCT-Karthala.
- NDONGO-BIDYOGO, Donato (1984) *Antología de la literatura guineana*. Madrid: Editora Nacional.
- NDONGO-BIDYOGO, Donato y NGOM, Mbaré (2000) *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*. Madrid: Sial Ediciones.
- NGANDU NKASHAMA, Pius (1979) *Comprendre la littérature africaine écrite. La poésie, le roman, le théâtre*. Issy les Moulineaux: Éditions Saint-Paul. Collection: Les Classiques Africains.
- NGOM FAYE, Mbare (1996) *Diálogos con Guinea. Panorama de la literatura guineoecuatoriana de expresión castellana a través de sus protagonistas*. Madrid: Labrys 54 Ediciones.
- NGOM FAYE, Mbare (2003) "Literatura africana de expresión española" en *Cuadernos 3*. Murcia: Centro de Estudios Africanos de la Universidad de Murcia.
- PEREYRA, Verónica y MORA, Luis María (1998) *Literaturas africanas. De las sombras a la luz*. Madrid: Editorial Mundo Negro.
- ZAHAN, Dominique (1980) *Espiritualidad y pensamiento africanos*. Madrid: Ediciones Cristinandad. Traducción de Hernando Concepción.

Escritores guineoecuatorianos

ÁVILA LAUREL, Juan Tomás

Poemas (1994). Malabo: Centro Cultural Hispano-Guineano.

BALBOA BONEKE, Juan

O borila. El exiliado (1982). Mataró: Agrupación hispana de escritores.

Requiebros (1994). Malabo: Centro Cultural Hispano-Guineano.

Sueños en mi selva. Antología poética (1987). Malabo: Centro Cultural Hispano-Guineano.

BEHORI SIPI BOTAU, Gerardo

Sueños y realidad (¿2009?). Barcelona: Editorial Mey.

BOKESA NAPO, Ciriaco

Voces de espuma (1987). Malabo: Centro Cultural Hispano-Guineano.

BOLEKIA BOLEKÁ, Justo

Löbëla (1999). Madrid: Sial Ediciones.

Obligos y raíces. Poesía africana (2006). Madrid: Sial Ediciones.

Las reposadas imágenes de antaño (2008). Madrid: Sial Ediciones.

DAVIES EISO, Juan Manuel

Abiono (2005). Barcelona: Ediciones carena.

Héroes (2008). Barcelona: Editorial Mey.

MBA ABOGO, César

El porteador de Marlow. Canción negra sin color (2007). Madrid: Sial Ediciones.

NSUÉ OTONG, Carlos

Baluceos y otros poemas (2008). Madrid: Ministerio de Cultura.

POZO EPITA, Raquel

Ceiba (1978). Madrid: Editorial Madrid.

ROPE BOMABÁ, Jerónimo

Álbum poético (1996). Malabo: Centro Cultural Hispano-Guineano.

ZAMORA SEGORBE, Francisco

Memoria de laberintos (1999). Madrid: Sial Ediciones.

Desde el vijil y otras crónicas (2008). Madrid: Sial Ediciones.

«Yo a Vd. lo extraño mucho» oralidad y literatura en Guinea Ecuatorial

Jacint Creus
Universitat
de Barcelona

LO CONTRARIO DE LA EXISTENCIA NO ES LA NO-EXISTENCIA, SINO LA INSISTENCIA
SLAVOJ ZIZEK

«Y

o a Vd. lo extraño mucho...». Podría ser parte de una conversación «moderna», por ejemplo la de una mujer que utiliza su teléfono móvil en un transporte público cualquiera. La señora tiene el volumen demasiado alto para la somnolencia de los viajeros, que se han sobresaltado al oír la alarma telefónica. ¿Otra llamada anodina, de las muchas que se escuchan en tal situación? Al principio sí; pero la frase en cuestión representa un cambio de tono, de registro, de tema y de interés. Lamentamos no oír al interlocutor, que podemos imaginar como a un severo «Don Manolo» que, con el paso de los minutos, se irá convirtiendo en «mi Don Manolo», «mi Don Manolo querido», «mi amigo precioso»... Definitivamente, el diálogo se ha decantado a una zona de privacidad afectuosa, quizás hasta embarazosa para el espectador, adivinada por el receptor que precisa una frase de sosiego: «No se preocupe, Don Manolo, que esto va vacío». Mentira. Hasta aquí, la conversación advertida ha utilizado ciertas convenciones: el trato de Vd., por ejemplo, la ausencia de un «Manolo» a secas, la falta de concreción de un tema estable, el rodeo semántico. A partir de ahora, la relación personal –deseada– entre los interlocutores centrará todo el proceso oral en el logro de un pacto sentimental: «¿No ve, Don Manolo precioso, que ella pasa de Vd.?». Y el nuevo juego de convenciones hará oscilar las intervenciones entre levísimas acusaciones y prudentes indulgencias: «Yo a Vd. lo extraño mucho, pero ya sé que Vd. a mí no me extraña»; «Ay, que me parece que en ese bar ya ha estado Vd...»; «No lo he llamado porque sé que a esa hora Vd. está descansando y no voy a ser tan poco cortés...». El juego oral radica en esas oscilaciones, que

**Pero ya sé que Vd.
a mí no me extraña**

noviembre 2009

apenas ocultan un temor disimulado y lo rebaten con un velado atrevimiento: «¡Cuánto me gustaría estar ahí para hacerme yo misma...!». El suspiro por concretar la relación esconde el miedo a que no se produzca: «¿Cuándo nos vemos?...» «¡No, tan tarde no, por favor, que yo lo extraño mucho...!». Y esa tensión entre el deseo cada vez más explícito y el temor por falta de respuestas precisas, aboca a una nueva oportunidad: «Mañana al mediodía lo llamo, Don Manolo; para que no diga que no lo llamo nunca...».

Soberbia actuación. Una oralidad ejemplar que, como todas las oralidades, tiene sus reglas de oro: en este caso el recurso al tanteo, a la retención, al control de las palabras, al eufemismo, a la ambigüedad; más una falta de adecuación a un contexto donde la proximidad física entre las personas debería llevar la conversación por otros derroteros. El pánico sentimental impone una temeridad que desnuda a nuestro personaje ante los demás y nos convierte en omniscientes, en conocedores de comportamientos y pulsiones recónditos de ese personaje al que ahora hemos podido narrar, en el párrafo anterior, a través de la reproducción de sus palabras en un diálogo oído y transcrito a mitad. Y, efectivamente, así funciona, en parte, la literatura escrita: por la curiosidad que sentimos ante personajes desconocidos que un autor hábil desvela ante nuestros ojos. La ley de la verosimilitud sostiene ese artificio en que lo imaginado acaba siendo creído y lo privado deviene conocido; y la inadecuación de los ámbitos se borra por técnicas diversas que separan la historia de su relato. Es uno de los juegos de la literatura escrita. Y llama la atención que, en cuanto se habla de literatura escrita en África, inmediatamente se piensa en su relación con la oralidad. Un error de planteamiento muy claro, puesto que –como acabamos de ver– la literatura escrita sólo puede basarse, como la oral, en las palabras que van desentrañando personajes. Sólo la representación de la oralidad, que es la vida, otorga verosimilitud. Y no entiendo por qué razón la literatura que se crea en África tiene que pasar controles distintos a la creada en otras latitudes: como una prueba del algodón, como una demostración de autenticidad que no se exige al escritor catalán, español, francés o británico, que no tienen que dar pruebas de europeidad ni relacionarse –ni mucho menos– con su propia literatura oral. Al contrario: se da por supuesto un alejamiento absoluto, que tiene que ver con la infravaloración de las formas orales por parte de los creadores europeos. Uno escribe lo que le da la gana.

La literatura escrita guineana nace muy hacia el final de la Historia colonial, suponiendo que exista la literatura escrita guineana y que la Historia colonial haya terminado. Dos suposiciones tan temerarias como esa fe ciega en el paso de la oralidad a la escritura. La evidencia es que los autores guineanos han podido elegir su lengua de escritura; y que todos los que conocemos han elegido el español, que es una lengua que posee una literatura milenaria, riquísima y exponencial; que se puede escribir fuera de su ámbito, como todas las lenguas; y que fue y es la lengua de la colonización. Todo ello sitúa

al autor guineano frente a una serie de contradicciones –todos los tenemos– inevitables. Porque ese paso de la no-existencia a la existencia mediante la insistencia que pregona Zizek, le coloca en una situación embarazosa. Se supone que la literatura escrita es un dolmen de la modernidad y de la identidad; y que, en su lenta aparición, incluida una generación de silencio, la literatura escrita en Guinea, como todas las del mundo, es un acto de creación individual que al mismo tiempo debe erigirse en punto de referencia de ambas, modernidad e identidad, allí donde la colonización hizo imposible lo uno y lo otro. Alejarse del colonizador y actuar en su campo, que también es un campo de exclusión.

Y es que, de hecho, esa posibilidad de elegir lengua es muy discutible: la colonización impuso una especie de *identidad en espera*, en que cada guineano podía –o no– demostrar su «grado de civilización». A modo de planteamiento general, que luego desarrollaré con mayor detalle, el gran objetivo de toda la Historia colonial en relación a las sociedades africanas fue integrarlas en el sistema capitalista mediante la destrucción de su identidad: la propiedad sobre un número *cada vez mayor* de bienes, y la creación de familias *cada vez más* reducidas son elementos axiales de ese objetivo; mientras que los grandes instrumentos para conseguirlo debían ser la *educación* –la imposición del sistema escolar europeo– y el *trabajo* asalariado. El dominio de la lengua española, por lo tanto, fue clave: situaba al hablante bilingüe no sólo cerca del mundo del colonizador, sino que también le aproximaba a una nueva identidad supuesta que le evitaba exclusiones pero que le exigía renunciaciones: la identidad nueva significaba también *dejar de ser* muchas cosas, dejar atrás muchos componentes de una identidad anterior que, si bien se juzgaba inadecuada por el colonizador, en realidad era una identidad fuerte, que ayudaba a las personas. La contradicción radica en que ese elemento identitario impuesto desde fuera se considere como parte fundamental y distintiva de la nueva identidad ecuatoguineana, en oposición al francés circundante, pero sin contenidos claros en un Estado inventado también desde el exterior y evidentemente fallido. Para los escritores menos jóvenes la línea de continuidad puede haber existido, y la acusación latente parecería justificada: porque, en teoría, la aceptación y la práctica de la substitución lingüística parecen adecuarse a esa nueva identidad impuesta, primero por el colonizador y después por ese Estado que, en Guinea y a diferencia de las identidades anteriores, fuertes, ha servido para ayudar a los intereses de unos pocos cleptómanos.

La ausencia de la reivindicación lingüística de las lenguas propias, en Guinea contrasta con la reivindicación de la antigua lengua colonial, que en general se realiza en términos preventivos: para que ninguna «etnia» prevalezca sobre las otras, por ejemplo,

**La identidad nueva
significaba también
dejar de ser muchas cosas**

La literatura guineana, poco leída en Guinea y desconocida en el resto del mundo hispánico

como si el poder precisara de una lengua concreta o como si cualquier asomo de pluri-lingüismo no pudiera ser tenido en cuenta en un país cuya gente ha sido secularmente plurilingüe. Subyace, en mi opinión, una colonización de las ideas que no equipara a todas las lenguas del país con el español, como si sólo éste pudiera garantizar la unidad y la modernidad: lenguas que no sirven, frente a una lengua universalmente útil. Se trataría, pues, de una cuestión de fe más que de una cuestión de técnica lingüística; y de una cierta pereza en iniciar un proceso muy largo e incierto, que comprende la cuestión gráfica, la cuestión léxica, la cuestión dialectal y las relaciones con las otras lenguas. Un mundo por hacer, el de la literatura en lenguas guineanas, para el que no hay ni oferta ni demanda: la culpabilización del oprimido es también una culpabilización

lingüística: por hablar lenguas tan «poco útiles». De todas maneras, oferta y demanda aparte, la creación exige conocimientos previos, como la competencia lingüística en español en el caso de la literatura guineana escrita hasta ahora, cuya falta se agrava cuando la oferta literaria en español es tan amplia y tan importante que, a su lado, la procedente de Guinea parece una nimiedad.

Es una cuestión básica y anterior, ésta de la lengua, mucho más decisiva que considerar hasta qué punto la literatura guineana tiene influencias de la oralidad o, más bien, de los géneros literarios orales, puesto que no puede existir ninguna literatura que no se base en oralidad alguna. Y resulta importante porque el autor, cualquier autor, al elegir lengua elige también lectores, elige público. Si el sistema escolar y social del país no garantiza un acceso fácil a una lengua determinada, quien pretenda escribir en ella se alejará del lector guineano durante generaciones. No es un problema individual de cada escritor, sino un problema general del conjunto de la literatura guineana, poco leída en Guinea y desconocida en el resto del mundo hispánico. Y no puede aducirse la falta de interés del guineano frente a la literatura: cualquier grabación de Eyí Moan Ndong, por ejemplo, provoca un éxito inmediato en los mercados del país. Es otra identidad y es otra modernidad, de ninguna manera incompatible con la literatura escrita. Porque, igual que ésta, la identidad y la modernidad que conlleva no es ni definitiva ni total. Eso sí, corresponde a otro paradigma.

La literatura oral africana es perfectamente circular: se basa –como todas– en la repetición aparentemente incesante y aparentemente inamovible de temas, de estructuras, de recursos, de técnicas e incluso de vocabulario. De ahí la naturalidad –desmentida en Guinea– de su colecta en lengua original. Esa repetición formal, sin embargo,

esconde una multiplicidad de contenidos y de conocimientos que dirigen al que habla y al que escucha hacia niveles progresivamente más profundos del saber. La especialización del iniciado es lo que otorga modernidad a cada género, a cada pieza, en la

medida en que le aporta elementos de comprensión de la realidad y de actuación frente a ella. Normal, si pensamos que esas producciones pueden haber sido pulidas durante generaciones. Digamos que de la misma forma que el simple lector de literatura escrita necesita determinadas habilidades y competencias para aprehender un texto creado por un escritor (que, a su vez, debe tener las mismas habilidades y competencias además de otras preliminares y sucesivas), el espectador de literatura oral sigue también una iniciación. Son «preparaciones» distintas, por utilizar un término guineano clásico; pero ambas duran toda la vida, en ambas el transmisor se transforma a menudo en receptor y viceversa, y ambas contienen palabras que nos acercan a la verdad y a la realidad; si bien normalmente se atribuye la verdad y la autenticidad a la literatura oral, mientras que a la literatura escrita se la supone paralela a la realidad y se cuestiona su africanidad como si no fuera patente.

«Yo a Vd. lo extraño mucho...». Todas las frases son polisémicas; y si en el ejemplo inicial servía para preparar un hipotético futuro mejor, el extrañamiento de la literatura escrita en favor de la oral que hoy se produce en Guinea tiene que ver más bien con un pasado mejor. Posiblemente éste sea otro elemento diferenciador en la tipología que separa a ambas literaturas. Y si ello es cierto, lo es a expensas de otros elementos de diferenciación: la proyección colectiva de la literatura oral, la catarsis individual en la literatura escrita, en ambos casos con un gran interrogante. El paso de la literatura oral a la escrita supone una transgresión de ámbitos severamente castigada por una y otra: la acusación de «corrupción del legado ancestral» y la de «falta de competencia en el dominio de las técnicas de verosimilitud» obedecen, curiosamente, a una visión evolucionista de la literatura, que sería una disciplina humanística en que los géneros orales representarían un estadio anterior a los escritos; en que el modelo de «progreso» sería único; y en el que el resultado final debería ser la liquidación de la literatura oral y su sustitución más o menos rápida por la escrita. Y aquí, ciertamente, Guinea podría erigirse en una especie de modelo de pluriliteraturidad, no de interliteraturidad.

En Europa, el proceso de abandono definitivo de la literatura oral como literatura culta tuvo lugar a lo largo del siglo XIX: la nueva civilidad, el repliegue de la población hacia las urbes, la definición del método científico y otras muchas causas, colocaron a la literatura oral en la diana de los sectores más poderosos de las sociedades occidentales. El contexto general les ayudó a su sustitución por una literatura infantil que no es más que

Yo a Vd. lo extraño mucho

Ha pasado por la criba y el crisol de muchas generaciones que la han ido configurando

un sucedáneo vacío de la anterior. En un tablero de muchas piezas, la escuela se convirtió en elemento nuclear de esa sustitución: alejada de la experiencia infantil, negadora de las vivencias más profundas, se puso al servicio de una modernidad construida ideológicamente, basada en «una» verdad científica y en la defensa de los valores más reaccionarios. Bajo una fachada de liberación de las clases pobres, ayudó a la destrucción de todo aquello que se quiso presentar como antiguo, como anticuado, como *a superar*.

La literatura oral no se puede separar de la cultura oral: no es sólo un conjunto ilimitado de historias, de relatos estructurados bajo técnicas precisas, de canciones, de aforismos, de textos fijados en una memoria indeleble. Cambia siempre, en la medida en que la sociedad a la que corresponde no es inmóvil. Evoluciona con más o menos rotundidad en la medida en que esa sociedad se transfigura. Antes, es un instrumento único en la transmisión de conocimientos, de experiencias, de valores y de vivencias relacionadas con una forma de vida que tiene como epicentro el **ámbito familiar** y como garantía el **entorno**. Igual que la lengua, vive y se alimenta fundamentalmente *en casa*. Es a su vera que tiene mayor sentido. Por eso transmite, sobre todo, sentido común, seguridad y discernimiento de las propias pertenencias. Su poder reside, como hemos dicho más arriba, en que ha pasado por la criba y el crisol de muchas generaciones que la han ido configurando. Por eso ha persistido en Europa, hasta que sus sociedades han dejado de creer en su verdad, substituida por otras verdades, al tiempo que su estudio era visto como una disciplina académica a conservar en el formol de los folkloristas.

Al mismo tiempo la familia se reducía *cada vez más* y el deseo de poseer *cada vez más* cosas triunfaba como meta individual. Irse de casa y trabajar para otro –hasta entonces, un doble fracaso– era el nuevo modelo de subsistencia. Y la integración social de los niños dejaría de ser algo *de casa y del entorno* para convertirse cada vez más en un hecho externo realizado en un entorno artificioso, distinto del inmediato. Quedarse en casa pasaría a ser equivalente de incultura, de hecho todo aquello relacionado con la casa lo sería. Mientras que el alejamiento de ella era visto como algo con serias ventajas: el maestro podía dar al niño una educación que la familia ya no era capaz de dar: porque la familia es ignorancia, mientras que la escuela representa la superación de todos los atavismos y la oportunidad de trabajar para otro en una posición de menor explotación. Para los más conservadores, la oportunidad del esfuerzo individual que nos dirige al éxito económico y a la elevación social; para lo más revolucionarios, la supe-

ración de la ignorancia como medida de liberación. Todas las vías pasaban por la escuela y dejaban atrás la comunidad local basada en la oralidad.

Retrocedamos hasta junio de 1884, medio año después de la instalación de la Misión claretiana en Santa Isabel. El poeta catalán Jacint Verdaguer celebra la fiesta de la Trinidad en lo alto de la colina de Montmartre donde, desde hace 9 años, se está construyendo la basílica del *Sacré Cœur de Jésus*. La derrota en la guerra contra Prusia, el fin del Segundo Imperio, los escasos meses de la Comuna y el inicio de la Tercera República no parecen sino el colofón de un siglo desastroso: revoluciones y contrarrevoluciones han llevado a un laicismo que separa la vida religiosa de la vida civil, y a la pérdida de numerosas posesiones eclesiásticas. La Iglesia ya no decide el destino de los pueblos y la libertad individual proclamada aleja a las personas de los templos, de la fe, de una vida religiosa sometida a control. Las ideas laicizantes se consolidan con las aportaciones de los grandes pensadores coetáneos y los anteriores: la religión como fábula perniciosa, la existencia de Dios negada, el espíritu humano regulado por las normas de la física. La Iglesia, perseguida: una verdad anunciada desde todos los púlpitos. La idea de la persecución es falsa, pero cala hondo en los espíritus de un pueblo cristiano espoleado por las antiguas verdades absolutas. Y en pleno siglo del liberalismo se puede apreciar el nacimiento de una nueva piedad popular manifestada en una reacción ante la persecución hipotética, el renacimiento del viejo deseo de un modelo de vida evangélica lo más pura y consecuente posible: es el siglo de las apariciones de la Virgen, de las misiones interiores, de la multiplicación de las vocaciones, de la creación de nuevos Institutos religiosos y misioneros, del regreso a la Iglesia primitiva, del deseo del martirio. Es la negación de la ciudad, que se extiende bajo la atenta mirada de nuestro poeta desde aquella loma. Y justo en aquel momento del día de la Trinidad asoma desde los pilares en construcción del nuevo templo, erigido para expiar los pecados de los parisinos, una procesión de las Hijas de María cuyo canto resuena en los oídos del sacerdote-escritor: *Dieu de clemence, / Dieu protecteur, / sauvez, sauvez la France / au nom du Sacré Cœur*. «*Jo em figurava veure l'Església de França captiva i encadenada en les catacombes, aixecant sos ulls a l'escassa llum que entra per aquells finestrals bizantins, i plorant, plorant sa llibertat perduda, son Déu tret ignominiosament de les escoles, dels llibres i de l'ànima de la novella generació, plorant sos amadíssims religiosos llançats de llur mística celda, les germanes de la Caritat tretes del peu del malalt, que mor sense un consol i una esperança; la indiferència del vell, la llicència del jove i l'escàndol dels petits, aquests àngels de la terra a qui no es deixa aixecar los ulls al cel, que s'emmiralla en sos ulls i en ses ànimes pures*»¹.

Una cita que plantea todo un programa de acción: es aquello que se ha perdido –entre lo cual Verdaguer no cuenta las posesiones materiales– lo que habrá que recuperar, de la misma manera que los cristianos de los primeros siglos construyeron una Iglesia

¹ «Me imaginaba ver la Iglesia de Francia cautiva y encadenada en las catacumbas, levantando los ojos a la escasa luz que entra por aquellos ventanales bizantinos, y llorando, llorando por su libertad perdida, por su Dios expulsado ignominiosamente de las escuelas, de los libros y del alma de la nueva generación; llorando por sus amadísimos religiosos expulsados de su mística celda, por las hermanas de la Caridad echadas de los pies del enfermo, que muere sin consuelo ni esperanza; por la indiferencia del anciano, la licencia del joven y el escándalo de los pequeños, esos ángeles de la tierra a quienes no dejan levantar los ojos al cielo, que se mira en el espejo de sus ojos y en sus almas puras». Todas las citas de Jacint Verdaguer corresponden a *Apuntacions d'un viatge al centre i nord d'Europa*, publicado en el volumen *Excursions i Viatges* (1887).

de la nada, de la persecución. Así que, a pesar de todo, Verdaguer pensaba en un final feliz: *«Un día, que no sabem si és lluny o prop, la París revolucionària, desvetllant-se al so de campanes mai sentides, obrirà els ulls i veurà en sa muntanya més alta una basilica major que totes ses basíliques; més alta que el Panteó i l'església dels Invàlids; més que el superb edifici de l'Òpera i que l'Hôtel de Ville; un campanar més alt que el monòlit egipci de la plaça de la Concòrdia; més que la columna de Vendôme; un edifici més alt que tots sos edificis; i al bell cim la creu, que dominarà la París antiga i la moderna, la ciutat i els afores, les cases, els boscos, els camps i les muntanyes; i aixecant al cel sos braços, rosats amb la sang d'un Déu, demanarà perdó per la ciutat culpable»*².

² «Un día, que no sabemos

si será pronto o tarde, la París revolucionaria, despertándose al son de campanas jamás oídas, abrirá los ojos y verá en su montaña más alta una basilica mayor que todas sus basílicas; más alta que el Panteón y la iglesia de los Inválidos; más que el soberbio edificio de la Ópera y que el Hôtel de Ville; un campanario más alto que el monolito egipcio de la plaza de la Concordia; más que la columna de Vendôme; un edificio más alto que todos sus edificios; y en su cima la cruz, que dominará la París antigua y la moderna, la ciudad y sus afueras, las casas, los bosques, los campos y las montañas; y elevando al cielo sus brazos, regados con la sangre de un Dios, pedirá perdón por la ciudad culpable».

La ciudad culpable, presidida por el *Sacré Cœur* expiatorio; como lo son, en Barcelona, los templos del Tibidabo y de la Sagrada Familia. Templos concebidos como la ciudad ideal, la ciudad agustiniana concebida en el cristianismo primitivo de los Padres de la Iglesia, un cristianismo también africano. Poca cosa. La clave está en las propias palabras de Verdaguer, lúcido voceador de la Iglesia vacilante del siglo XIX: *«el escándalo de los pequeños, esos ángeles de la tierra a quienes no dejan levantar los ojos al cielo, que se mira en el espejo de sus ojos y en sus almas puras»*. Esa Iglesia decimonónica, que se siente perseguida, perseguirá a su vez a toda costa el control de la educación de los niños y niñas, adelantándose acaso a su tiempo y ofreciendo, desde una visión de Antiguo Régimen, la modernidad. El brazo ejecutor de esa política de *actividad en espera* serán las nuevas órdenes religiosas, casi todas ellas dedicadas a la educación de la juventud: salesianos, escolapios, concepcionistas, vedrunas, maristas, lasalianos, claretianos y un largo etcétera, se esmerarán en construir, dentro de las ciudades, lugares aislados, reductos de cristiandad sólo para niños o niñas, en los que el conjunto del alumnado se verá sometido, con el consentimiento de sus padres, pertenecientes a familias cristianas, a una intensa vida de estudio y de devoción: serán los internados, que ofrecen a los progenitores de la ciudad y del campo una educación a la vez cristiana y moderna para sus hijos. La paradoja es que la educación más profunda y la más científica no puedan ya ser recibidas en el seno familiar; la paradoja es la unión, en un mismo espacio y en un mismo tiempo, del mensaje más conservador y del más progresista; la paradoja es jugar a la modernidad desde el paradigma autoritario y religioso del Antiguo Régimen; la paradoja es que el Estado laico acepte, en muchos países y a menudo hasta hoy, la perversidad del modelo. Y que lo exporte a sus colonias bajo el paraguas de la acción civilizadora, con el protagonismo de jóvenes sacerdotes y religiosos hijos de la «persecución»: pertenecientes a órdenes religiosas nuevas, inflamados, puros, deseosos de dejarse la piel por instaurar en África una cristiandad radical, ultramontanos, incapaces de dialogar con las culturas locales, predispuestos a la imposición y a la violencia. En este contexto, la literatura oral debía dejar de ser popular y convertirse a la vez en disciplina académica y en pieza de museo conservada en el formol del folklore. Enterrada, eso sí, como el espíritu del pueblo, con toda solemnidad.

El proceso llega hasta África y cristaliza en Guinea, como en tantos otros territorios. Aquí no se tratará de preservar el cristianismo atacado por la modernidad de la ciudad, si bien Santa Isabel será presentada una y otra vez como la cima del pecado. Aquí se tratará de crear internados para niños «paganos», que también son «*ángeles de la tierra a quienes no dejan levantar los ojos al cielo, que se mira en el espejo de sus ojos y en sus almas puras*». Sólo que ahora el problema no es la modernidad, sino el atavismo; no es la adscripción de los padres a las ideas laicas, disolutas, de las nuevas representaciones sociales; sino unas identidades fuertes sujetas a unas creencias que el colonizador tachará de supercherías y que, en cambio, encuentran en el conjunto de la literatura oral explicación, contenido y testimonio. Los internados se alejan de la oralidad *de la casa* y crean una nueva oralidad en los nuevos internados, mediante *ejemplos* que cada misionero extrae de un repertorio de relatos que culminan en premios para niños buenos y en castigos para niños malos. Por eso el género preferido de toda la época colonial será la fábula:

Una hermosa mañana hallábase un leopardo a punto de salir para cazar, cuando de repente se le apareció una persona su amigo el antílope.

- ¿Adónde vas, querido? - pregunta al leopardo.

- A cazar - respondió éste.

- A propósito: para esto he venido también yo. Vámonos pues.

Vánse y entran en un enmarañado bosque. Después de mucho andar logran cazar tres venados, cuatro puercoespines, tres ardillas y alguna que otra pieza más. En la repartición que hacen después de la caza dicen, dice el leopardo al antílope:

- Te corresponde a tí un puercoespín. Digo mal, una ardilla. Y si algo más quisieras, permítote llevar las colas todas de las piezas que hemos cogido. Lo demás todo es mío: ya sabes lo mucho que valgo y puedo y lo que he hecho hoy.

Viendo el antílope que aquí no obra la justicia sino la fuerza, sin decir tus palabras se resigna y se retira llevándose el puercoespín y las colas que en la repartición le cupieron.

Cuando se halló a distancia en que no podía el leopardo alcanzarle, gritó a voz en cuello para insultarle y echarle en cara la injusticia que le había hecho. Al ver el leopardo que inútil fuera perseguirlo porque, por lo cansado que estaba, no podía cogerlo, le dejó ir, pero con ánimo de vengarse el día menos pensado.

Tres días después y por casualidad, se encontraron ambos a dos en un espeso bosque; y como el antílope, que primero divisó al leopardo, corrió tal que parecía que no ponía las patas en suelo, tras él no digo corría, volaba el leopardo, lanzando espantosos rugidos. Durante su veloz carrera, llegó el antílope al pie de un

**Ahora el problema
no es la modernidad,
sino el atavismo**

árbol gigantesco y no tuvo tiempo para evitar que diera su cabeza contra el mismo. Como consecuencia de este golpe, saliéronle dos cuernos en la cabeza, los cuales heredó toda su posteridad. Luego dio un salto y desapareció de la vista del leopardo, que volvió furibundo a su morada, jurando eterno odio y perenne guerra al linaje del antilope.

En la literatura oral de Guinea no residiría la sabiduría del maestro, sino el empeño del aprendiz

El espíritu de cada escritor se refleja en sus elecciones. Naturalmente, esta fábula que he escogido como ejemplo también lo es de manipulación. La escribió el entonces seminarista Rafael M^a Nzé Abuy, el segundo guineano que sería ordenado sacerdote (1954), y que llegaría a ser Vicario Apostólico de Río Muni y arzobispo de Malabo. Fue publicada el 25 de agosto de 1947 con el título «El leopardo y el antilope: cuento pamuevenado y la tortuga». Corresponde, como acabamos de ver, a ese juego colonial que utiliza formas estructuradas de oralidad en favor del poder constituido; o a favor del poder que se está constituyendo. Pero es que esa utilización no puede separarse del origen del autor, un joven fang «emancipado» que, en sus devaneos poéticos, cree que una fábula será bien acogida en la publicación de sus «superiores». Es la mediación del texto por el contexto, la culpabilización del sometido, el arrebato del converso. Antes como ahora, África era, para muchos europeos, «su» responsabilidad, la responsabilidad del guía: mostrar al africano su verdadera identidad, apenas vislumbrada por manifestaciones confusas de ilustración. La literatura oral, que en esencia es algo que nos hace cerrar los párpados para adormecernos y soñar, no sería más que aquel primer momento ambiguo en que una percepción aún defectuosa ofrece al novicio la posibilidad de imaginar, al mismo tiempo que le niega la contemplación del espectáculo: en la literatura oral de Guinea no residiría la sabiduría del maestro, sino el empeño candoroso del aprendiz que está *a la espera* de que una madurez definitiva la sea reconocida. Mientras que los africanos han ido encontrando en esa misma Literatura estructuras para mantenerse, afirmarse y crear procesos de inclusión, muchas veces con un éxito notable. Simplificando mucho, creo que ambas partes han coincidido en un momento histórico, el de los primeros pasos de la colonización, en que a las dos convenía el juego de la revalorización y de la afirmación. Y, quizás, ese momento puede simbolizarse en la fábula del seminarista Nzé. ¿Con un género didáctico por excelencia? Lo más importante no son los textos, sino la abstracción de un contexto para justificar su aplicación en otro.

En el conjunto de *La Guinea Española*, he encontrado a 32 autores guineanos³ que publican 71 cuentos completos, 54 de los cuales son fábulas (76%). Fábulas y moralejas escritas por plumas africanas, pero cuyo contenido y glosa de alguna manera podí-

³ El primero es Manuel Mañana con un «Cuento Pamue», una historia de la tortuga, publicada el 25 de enero de 1952, 68 años después del inicio de la Misión claretiana, medio siglo después de la creación de *La Guinea Española*.

an ser compartidas por colonizadores deseosos de mostrar al mundo, a su propio universo, unas cuantas cosas:

- que los guineanos, pese a sus orígenes y mediante una re-educación adecuada, tenían posibilidades de llegar a ser *cada vez más* civilizados, puesto que poseían una especie de fondo de valores comunes, los que mejor se ajustan a la moral supuestamente universal de los europeos. Y que, por lo tanto, había que intervenir –la responsabilidad del europeo– para apurar aquellas posibilidades y conducirlos hasta *la* verdad, hasta las ideas altas, válidas para siempre, universales...
- que los guineanos, una vez traspasada la oralidad, no sólo podían ser capaces de escribir en español, sino aquellos contenidos que los españoles, los europeos, estaban más predispuestos a aplaudir: una actitud que podemos cotejar en buena parte de la literatura postcolonial africana, especialmente en la que se publica en nuestro país.
- que, junto con las fábulas, los guineanos entregan para su maquillaje no sólo lo que pertenece a la tradición oral de forma genérica, sino una parte de la oralidad circunscrita a un ámbito familiar que el europeo desea despedazar. Ese embozo artificioso, no obstante, preservará una pieza de la estructura social más acosada por el hostigamiento misionero. Hasta qué punto lo ofrecido es la Palabra transfigurada en Verbo⁴, o una seria refutación de la mordedura de la serpiente original, siempre será discutible.
- finalmente, que este acercamiento de la oralidad africana al mundo de la escritura forma parte de aquella especie de *identidad en espera* que no desaparece con las independencias africanas: la idea de esa identidad todavía no conseguida –la del infeliz que no es suficientemente despierto para poder ser admitido en el mundo de los «emancipados», de los que son sujetos de derechos– se aplica a lo largo y ancho del continente; y en Europa se expresa con toda violencia en la exclusión del derecho a la participación política y en esos exámenes de civilización para inmigrantes que determinadas fuerzas políticas propugnan de manera descarnada e injuriosa.

«Yo a Vd. lo extraño mucho...». Lamentablemente, la literatura escrita empieza ahí: en la propia *Guinea Española*, que nos ofrece los primeros ejemplos de narración escrita en español por guineanos. En una revista rabiosamente colonial que sólo al final pretendió incorporar a plumas guineanas, si los contenidos eran asumibles. La literatura escrita nace bajo una sospecha de colaboración, de culpabilidad, y creo que es por ello que a menudo encuentra en la autobiografía una chispa de justificación; o en un uso distinto, peculiar de la lengua; o en la profusión de dialectalismos; o en el uso de un lengua-

⁴ Una distinción que se refiere a la diversidad de valor transcendente en los discursos orales y que tomo de «Da Palavra nasce o Verbo: a oralidade como estratégia de sobrevivência», comunicación inédita de Cátia Miriam Costa en el VI Congreso de Estudios Africanos en el Mundo Ibérico, 2008: «*A partir da palavra, que contém já no seu próprio significado a referência a 'dom intrínseco da fala' e de 'faculdade de exprimir o pensamento pelos sons articulados', cria-se o verbo. Este designa a acção ou uma ideia importante sobre algo, podendo tornar-se num ditado ao longo das gerações, passando uma crença, uma moral, uma acção que perdura, etc., ou seja, o ditado é uma 'fala' que se vai estendendo do passado para o presente, projectando-se no futuro.*».

je propio de la literatura oral y, por lo tanto, tan fuera de contexto que debería llevar a la escritura por otros derroteros, para poder desnudar a sus personajes ante los demás y convertirnos en omniscientes: por la curiosidad que sentimos ante personajes desconocidos que un autor hábil desvela ante nuestros ojos. Por eso llama la atención que, en cuanto se habla de literatura escrita en África, inmediatamente se piensa en su relación con la oralidad. Un error de planteamiento muy claro, puesto que, simplemente, cada uno escribe lo que le da la gana ■

Escritoras guineanas: Breve crónica de un cuarto de siglo¹

Marta Sofía
López Rodríguez
Universidad de León

Como casi todo lo que concierne a esta peculiar nación del Oeste de África, la trayectoria de la literatura escrita por autoras guineanas está marcada por significativos anacronismos, desajustes y excepcionalidades, sobre todo cuando se contempla dentro del contexto más amplio de las literaturas del continente en su conjunto; pero no por ello deja de compartir un espacio imaginario específicamente africano y netamente femenino. Por supuesto, el hecho de escribir en una lengua del todo minoritaria al sur del Sahara, hablada tan sólo en uno de los países más pequeños del inmenso continente, explica por sí mismo el hecho de que la nómina de autoras y obras guineoecuatorianas sea escasa, muy escasa, reduciéndose a cinco escritoras con obra publicada: Trinidad Morgades (1931), Raquel Ilonbé (1939-1992), María Nsúé (1945), María Caridad Riloha (1957) y Guillermina Mekuy (1982).

La primera es autora de una breve obra teatral, "Antígona," que apareció publicada en 1991 en la revista *África 2000*, editada por el Centro Cultural Hispano-Guineano, y que fue posteriormente recogida en la *Antología de la Literatura de Guinea Ecuatorial* compilada por Donato Ndongo y Mbaré Ngom (2000), y de algunos poemas aparecidos en diversas revistas; Raquel Ilonbé publicó en vida dos obras, el poemario *Ceiba* (1978) y la colección de cuentos tradicionales *Leyendas Guineanas* (1981), dejando inédito el poemario *Nerea, Ausencia, Amor, Olvido*. María Nsúé es autora de la primera novela que se publicó en la Guinea post-colonial, *Ekomo* (1985, recientemente reeditada); de una colección de cuentos titulada *Relatos* (1999) y de algunos poemas recogidos en revistas y antologías, amén de numerosos artículos periodísticos. María

¹ Partes de este texto han aparecido publicadas en "La obra de María Nsúé en el contexto de la narrativa de mujeres africanas," en Nistal Rosique, Gloria, y Guillermo Pié Jahn, eds. (2007) *La situación actual del español en África*. Madrid: Sial/Casa de África, pp. 118-38.

Caridad Riloha publicó algunos poemas y relatos en *África 2000* y *El Patio*, y parte de esta obra aparece recogida en la antología antes citada. Guillermina Mekuy, por último, es autora de, hasta el momento, dos novelas editadas en España: *El llanto de la perra* (2005) y *Las tres vírgenes de Santo Tomás* (2008).

Una mirada generalista a las literaturas francófonas, anglófonas y lusófonas del continente escritas por mujeres nos permite descubrir hasta qué punto esta producción puede considerarse menguada, además de ciertamente marginal con respecto a los circuitos y foros habituales de difusión y debate sobre autoras africanas y/o afrodescendientes: en tanto que la mayoría de las naciones africanas post-coloniales han hecho una significativa y continuada aportación en el ámbito de la literatura de mujeres, en particular a partir de los años setenta del pasado siglo, que ha tenido a su vez una notable repercusión en el ámbito académico, y ha dado lugar a centenares de artículos, y a decenas de estudios sobre autoras concretas o monografías, la literatura de las escritoras guineanas ha recibido hasta ahora, comparativamente, muy escasa atención crítica.

En otro orden de cosas, un hecho sin duda llamativo es el que *Ekomo* fuera la primera novela publicada en Guinea tras su independencia de España en 1968. Superados los "años del silencio," en los que la producción literaria fue mínima y siempre nacida del exilio, es una voz femenina la que inaugura la época del "renacimiento cultural" del país. De nuevo si pensamos en el conjunto del continente, no encontramos otro ejemplo semejante: cuando autoras como Charity Waciuma (Kenia), Mariama Bâ (Senegal), Flora Nwapa (Nigeria), Bessie Head (Sudáfrica/Bostwana) o Ama Ata Aidoo (Ghana) comienzan a publicar y ser reconocidas por las audiencias nacionales e internacionales, desde finales de los años sesenta del pasado siglo, muchos de sus compatriotas varones ya habían alcanzado gran notoriedad, algunos tan tempranamente como Léopold Sédar Senghor, en la década de los treinta, o Amos Tutuola en los cincuenta. En el caso de Guinea, no obstante, María Nsué se anticipa en dos años a la siguiente gran obra de la literatura nacional, *Las tinieblas de tu memoria negra*, de Donato Ndongo (1987).

En cualquier caso, uno de los aspectos que equipara a estas escritoras con el resto, o al menos con la gran mayoría, de sus colegas (tanto femeninas como masculinos) a lo largo y ancho del continente, es el hecho de que todas ellas han residido durante periodos más o menos largos de sus vidas en la ex-metrópoli, donde se formaron intelectualmente; Trinidad Morgades fue la primera mujer guineana en obtener un título universitario, una Licenciatura en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Barcelona, grado que también ostenta María Caridad Riloha, en este caso por Salamanca. Raquel Ilonbé y María Nsué, que desde niñas residieron en España, muestran en su obra un nivel cultural sobresaliente a pesar de no haber realizado estudios superiores, incrementado en el caso de la segunda por sus experiencias como periodista, diplomática y activista;

Guillermina Mekuy, la más joven del elenco, aunque actualmente reside en Guinea como sus tres colegas activas, ha pasado en España la mayor parte de su vida, y se licenció en Derecho y Ciencias Políticas por la Universidad Autónoma de Madrid.

Si nos adentramos en sus obras, resulta llamativa la disparidad de estilos, temáticas y géneros: de la máxima cercanía a la oratura tradicional africana en la narrativa de Raquel Ilonbé y María Nsué al *bildungsroman* canónico occidental de Guillermina Mekuy; de la reflexión sobre el ejercicio responsable del poder en Morgades a la nostalgia por la patria perdida en la poesía de Ilonbé o el melodrama familiar en Mekuy; del teatro al relato breve, la novela y la poesía: la suma de la obra de estas autoras sin duda representa una *mise-en-abîme* de la producción literaria de las mujeres africanas, y de la literatura nacida del continente en general, pero marcada por las peculiaridades lingüísticas, socio-políticas e históricas de Guinea Ecuatorial.

Charity Waciama (*Daughter of Mumbi*, 1969), Ama Ata Aidoo (*Our Sister Killjoy*, 1977), Wewere Liking (*Elle será de jaspe et de coral*, 1983), Ellen Kuzwayo (*Llamadme Mujer*, 1985) Aminata Sow Fall (*L' Ex-père de la nation*, 1987) Nozipo Maraire (*Zenzele*, 1996) o, más recientemente, Chimamanda Ngozi Adichie (*La flor púrpura*, 2004, y *Medio sol amarillo*, 2007), son algunas de las escritoras africanas que han dedicado buena parte de su obra al análisis y la reflexión política sobre las realidades del continente africano y su situación en el contexto del mundo globalizado post- o neo-colonial; ellas se cuentan, por tanto, entre las más destacadas compañeras de viaje de Trinidad Morgades, quien recrea el mito de Antígona, sin duda uno de los más fecundos en la tradición literaria occidental, en su obra homónima; tampoco está sola en la estrategia de reescritura de grandes mitos de la literatura europea, dos de cuyos más notables practicantes africanos son Wole Soyinka y Wewere Liking (ambos coinciden, por ejemplo, en su reapropiación del mito de Orfeo en *Season of Anomy*, 1973 y *Orphée Dafric*, 1981 respectivamente.)

No obstante, y salvando las obvias diferencias tanto en género literario como en extensión, la "Antígona" de Morgades puede ser leída en paralelo con una las grandes obras de la narrativa africana contemporánea, *Anthills of the Savannah* (1987), del maestro Chinua Achebe. La protagonista del texto de Morgades encarna no sólo la superioridad y el triunfo de la justicia natural y divina sobre la arbitrariedad y la corrupción del poder político, una temática ya presente en Sófocles, sino que plantea una concepción de la autoridad ligada al origen etimológico de la palabra, *augere*, la capacidad de hacer crecer, de dar vida (como nos recuerda la filósofa Hannah Arendt), que en la novela de Achebe representan los personajes de Beatrice y Elewa.

**Resulta llamativa la
disparidad de estilos,
temáticas y géneros**

Consigue convertir una sociedad militarista y dominada por valores masculinos en una nueva tierra de fertilidad y creación

En uno de sus diálogos con el Presidente, Antígona dice: "Has cambiado, presidente, hueles a muerte, a odio, a sangre de inocentes. El mal y tú sois uno en este momento. [...] Cuando el hombre usa el poder del hombre para oprimir al hombre, resistir ese poder no sólo es un derecho, es un deber" (Morgades, en Ndongo y Ngom 432). Coincidiendo con la resolución de la novela de Achebe, en tanto que el tiránico Presidente es consumido de forma figurada por las llamas de un volcán, y abandonado por el mismo pueblo que en la primera escena le aclamaba, Antígona (a diferencia de su epónima clásica) sobrevive a la destrucción y al caos, permaneciendo como testigo de la regeneración de toda una sociedad. La escena final, en la que un coro de voces glosa una cita bíblica ("Y vi un nuevo cielo y una tierra nueva, porque el cielo anterior y la tierra anterior han pasado y el mar de sangre ya no existe"), Morgades (en Ndongo y Ngom, 433) resuena con los mismos ecos esperanzados que la ceremonia bautismal de Amaechina ("Que-el-camino-nunca-se-cierre"), la hija de Chris y Flewa, dos de los protagonistas de la obra de Achebe.

Otros ecos intertextuales que escuchamos en esta pieza nos permiten emparentarla directamente con el relato-performance "New Life in Kierefaso" (1962), de la ghanesa Efua Sutherland, en el que la voluntad transformadora y aparentemente transgresora de la princesa Foruwa consigue convertir una sociedad militarista y dominada por valores masculinos en una nueva tierra de fertilidad y creación, bajo los auspicios de la sabia y benevolente Reina Madre. Ambas autoras comparten también una visión profundamente marcada por la ética y el humanismo cristianos, que se refleja de manera transparente en la utilización de símbolos e imágenes religiosos, desde la alegórica ofrenda del cordero a la Reina Madre en el relato de Sutherland, a las citas bíblicas explícitas de Morgades.

De nuevo nos encontramos ante un fenómeno recurrente en las literaturas africanas: en tanto que las primeras élites culturales negras emergieron sobre todo de las escuelas de misioneros o religiosos de diversas denominaciones cristianas, incluso aquellos autores que, como el keniano Ngugi wa Thiong'o, han hecho patente su rechazo a esta fe, siguen saturando sus obras de simbología religiosa, y en el caso concreto de este autor, incluso sus títulos: *Un grano de trigo* (1967), *El diablo en la cruz* (1980)... Baste recordar también a este respecto que dos de las grandes obras de Achebe, *Todo se desmorona* (1958) y *No Longer at Ease* (1960), toman prestados sus títulos de sendos poemas de temática religiosa: "La segunda venida", de W. B. Yeats, en el caso del primero, y "El viaje de los Magos," de T. S. Eliot el segundo.

Dicho esto, debo subrayar, sin embargo, lo que desde mi perspectiva hace de "Antígona" una obra singular: escrita desde Guinea, en Guinea, en un momento en el que las esperanzas ofrecidas por el Golpe de Libertad de 1979 se diluían en una realidad cada vez más opresiva, la pieza manifiesta explícitamente una denuncia del poder tiránico y dictatorial que, si bien está presente de manera notoria en las obras de los varones guineanos (especialmente los de la diáspora), permanece marcadamente ausente en la producción literaria femenina, quizá con la excepción del relato "Exilio" de María Caridad Riloha. *Ekomo* manifiesta en forma de significativos silencios y brevísimas alusiones las condiciones socio-políticas en las que fue concebido; Raquel Ilonbé suele adoptar tonos más líricos e intimistas, y Guillermina Mekuy, como más adelante veremos, elude cualquier comentario sobre la *res publica* en sus obras, de forma tanto más llamativa en cuanto que su autora es, como dijimos, licenciada en Ciencias Políticas y Derecho.

Ekomo, la novela en la que a continuación nos centraremos, muestra también interesantes concomitancias y diferencias tanto con la obra de los contemporáneos varones de María Nsúe como con los textos fundacionales de la narrativa femenina africana. Si la leemos en paralelo con *Las tinieblas de tu memoria negra*, publicada tan sólo dos años después, veremos que ambas obras sitúan su acción principal en la Guinea colonial, a finales de los años cincuenta o principios de los años sesenta. Pero si la obra de Ndongo es inseparable del marco histórico de la colonia, de la educación nacional-católica y el imperialismo franquista, sólo una referencia a Patrice Lumumba nos permite en *Ekomo* adivinar la cronología externa de la obra. Esta circunstancia resulta muy reveladora con respecto a las marcadas diferencias entre la realidad de hombres y mujeres en relación a la presencia del colonizador español en Guinea y a su legado post-colonial; mientras que ellos emprendían un camino que, de no haber sido por las trágicas circunstancias de la dictadura de Macías, hubiera debido llevarles, con los años, a ocupar los puestos de poder y decisión reservados a los blancos en la época colonial, la vida de las mujeres continúa en muchos casos marcada por las restricciones impuestas desde la tradición patriarcal indígena. Incluso en el caso de los Bubi, una de las pocas sociedades matrilineales del continente, el poder de los varones, particularmente en el ámbito público, sigue siendo más significativo que el de las mujeres. Así, la protagonista de *Ekomo* existe en los márgenes de las circunstancias históricas de la colonia, mientras que para el personaje de Ndongo el contacto con los españoles determinará por completo su trayectoria vital.

Si bien es cierto que tanto en *Ekomo* como en *Las tinieblas* se perciben irresolubles tensiones entre "tradición" y "modernidad," catalizadas particularmente en torno a los conflictos entre animismo y cristianismo, la novela de Nsúe responde sin lugar a dudas a patrones temáticos característicos de la producción literaria de las mujeres africanas. Entre ellos, y siguiendo a Florence Stratton, podemos destacar: "El matrimonio, la maternidad, la independencia económica y emocional, la educación de las mujeres,

su resistencia a la opresión y su papel en la nación-estado" (Stratton 175). Claro que algunas de estas cuestiones, por lo que se refiere a *Ekomo*, tendríamos que reformularlas en negativo; así, deberíamos hablar de la *carencia* de una educación formal occidentalizada, y de la *ausencia* de un lugar para las mujeres en la realidad política de la nación-estado, o, en este caso, de la colonia.

Por lo que se refiere al primero de estos temas, debe hacerse notar que la escolarización formal, junto con la condición de monaguillo del anónimo personaje de *Las tinieblas*, marcan de forma tan significativa al protagonista que se convierten en los aspectos dominantes de la narración auto-biográfica y en los pilares sobre los que (re)construir su identidad como guineano. La reivindicación política anti-imperialista es también un elemento importante en la novela de Ndongo, aunque quede enmascarada en la narración bajo la aparente ingenuidad del narrador y complacencia de su padre, quien, según se nos cuenta, "había decidido en un momento impreciso de su vida pactar con el colonizador blanco" (Ndongo 1987, 21).

La interacción social y económica entre guineanos y blancos, y por tanto la forzosa complicidad de estos últimos con las estructuras de poder generadas por la colonia, representada a través de la figura paterna en la novela de Ndongo, está llamativamente ausente en *Ekomo*, si exceptuamos las ocasionales menciones a los religiosos blancos. El único comentario que presenta un cariz vagamente político se pone en boca del protagonista masculino, Ekomo, cuando en respuesta a la demanda de documentación por parte de un soldado camerunés responde: "En nuestro país, nadie nos da esas cosas. Nadie se preocupa allí si hemos de salir o entrar, si tenemos papeles o no. Es más, podría asegurar que nadie los tiene y si a alguno se le ocurriese, dado el tiempo de revoluciones en el que corremos, estoy seguro de que a éste se le metería en la cárcel por tener ideas políticas. *Somos guineanos*" (Nsué 1985, 153). La fugacidad de este comentario sobre la situación de Guinea tanto en los años en que se sitúa la acción como en la época en la que se escribe la novela, es en sí misma reveladora de unas circunstancias marcadas por la dicotomía casi obligada entre el silencio o el exilio.

En cualquier caso, es posible afirmar que, a lo largo de la novela de María Nsué, el relato abstracto de la tragedia de un continente sacudido por la tremenda ruptura histórica que conllevó la colonización europea se contrasta con la tragedia personal de su protagonista, cuyo destino en tanto que mujer sigue marcado por los dictados de una tradición inflexible en lo que se refiere a las cuestiones de género. En el caso de la novela de Ndongo, el drama de su protagonista es el haber vivido en primera persona esa misma ruptura histórica. Los conflictos existenciales de su narrador surgen ante el choque, totalmente internalizado, entre el mundo de los blancos, del que el padre y él mismo forman parte de manera vicaria, y el universo de valores de la tribu, encarnado

por el tío Abeso. Para Nnanga, la narradora de *Ekomo*, es sin embargo su condición de mujer la que delimita los contornos de su existencia, aún a pesar de su excepcionalidad, de su fortaleza y su independencia con respecto a los valores dominantes en el clan, resaltados metafóricamente por sus cabellos de color de fuego.

Aunque la narración de Nsué se articula en torno a la peregrinación de Nnanga y Ekomo en busca de curación para la misteriosa enfermedad que aqueja a este último, son sobre todo las cuestiones relativas a la existencia de las mujeres las que nos permiten encuadrar esta obra en el marco de la narrativa femenina africana. Si en el primer capítulo de la novela encontramos a los hombres del pueblo discutiendo en el *abaha* el castigo que ha de aplicársele a una mujer adúltera, la novela se cierra con una situación semejante, en la que los hombres de la tribu debaten sobre el destino de la reciente viuda. "La vida de una mujer," afirma la narradora en esta ocasión, "está siempre expuesta a las decisiones del *abaha*, desde que nace hasta que muere" (Nsué 1985, 188). Esta denuncia alcanza su tono más dramático en la última página del texto: "Que lloren todas las mujeres juntas. Por cualquier motivo. ¿Por qué no han de llorar las mujeres, si sus vidas no son sino muertes? ¿Quién dará el grito de esta rebelión? [...] ¡Que lloren las madres de las hembras, porque las hembras nacen para ser madres y esposas! ¡Que lllore la mujer fértil, abrazando a la otra estéril!" (Nsué 1985, 194).

Es, evidentemente, la propia narradora quien enuncia "el grito de rebelión" de las mujeres guineanas, y, por extensión, de las mujeres africanas. Pero, de manera arquetípica, esta rebelión no se dirige contra los hombres, sino contra las anquilosadas estructuras de una tradición patriarcal que hace de las mujeres seres de segunda categoría. El veredicto del jefe del poblado con respecto al caso de la mujer adúltera que abre la narración deja bien patente el machismo intrínseco en la sociedad: "Para la adúltera, cincuenta palos en el trasero. Y [...] para el adúltero, dos cabras, treinta mil bipkweles y ciento cincuenta palos. Porque la mujer es como un niño. No tiene conciencia de fidelidad. Y su culpa, por lo tanto, es menor. Todos recordamos que se dijo en la antigüedad "No busques a la mujer de tu hermano." Y con eso se quiso decir que el hombre no debe incordiar a la mujer ajena, porque ella es como las hojas de los árboles: ama según la dirección en la que va el viento. Pero el hombre es consciente de su propio mal en este sentido" (Nsué 1985, 18).

La consideración de la mujer como una menor privada de conciencia y voluntad, además de como propiedad personal de su marido o de sus parientes masculinos, son

Porque la mujer es como un niño. No tiene conciencia de fidelidad. Y su culpa, por lo tanto, es menor

evidencias de que, como afirma la teórica nigeriana Molará Ogundipe Leslie, "en la mayor parte de las sociedades africanas, patrilineales o matrilineales, la jerarquía de género, la supremacía masculina o la asimetría sexual (o cualquier otro término que elijamos utilizar) se conocía y se consideraba natural. Incluso en las sociedades matrilineales, las mujeres estaban subordinadas a los hombres, consideradas como de segunda categoría; la única diferencia es que la autoridad y la herencia pasaban a los varones de la familia a través de las mujeres" (Ogundipe 1994, 34, mi traducción).

El peso de la tradición machista se hace patente a lo largo de toda la narración de Nsué; y, sin embargo, *Ekomo* es, por encima de todo, una novela de amor. Nnanga llega a ser la mujer de Ekomo desafiando la autoridad de su padre, que ha elegido como su prometido al hijo del catequista. Y su amor por él es tan grande que la llevará a confrontar uno de los grandes tabúes de la tribu, el que prohíbe a una mujer tocar el cadáver de su marido. La novela de Nsué se construye así en un terreno ambivalente entre la lealtad y la rebelión, la agresividad y la sumisión, la insubordinación y la impotencia, que caracterizarán la más que ambigua relación de su protagonista con el universo masculino. Estas tensiones son fácilmente reconocibles como intrínsecas a la producción femenina africana. En obras como *Efuru* (1966) e *Idu* (1970) de Flora Nwapa, o *Las delicias de la maternidad* (1988), de Buchi Emecheta, percibimos idénticos conflictos entre una protagonista marcadamente individualizada y un contexto socio-cultural que pretende definirla únicamente por referencia a sus papeles de reproductora y de garante de alianzas entre varones. No obstante, Nnanga renuncia al baile, sin duda la expresión más poderosa de su identidad personal, por amor a Ekomo, y se mantendrá fiel a

su marido a lo largo del proceso de su enfermedad, desencadenada probablemente por su relación con "una mujer de mala vida" que le retiene durante tres lunas en la ciudad, según se nos informa en el primer capítulo de la obra.

La misma ambigüedad que marca la rebeldía de la protagonista de *Ekomo* frente a las estructuras patriarcales de su sociedad, y su fidelidad a un hombre en particular, determinará también el conflicto entre la valoración positiva de la cultura africana frente a la influencia del colonizador y la denuncia de aquellos aspectos de la tradición que condicionan negativamente la existencia de las mujeres. Si la protagonista lamenta recurrentemente la deslealtad de sus hijos para con la madre África, y llora el final de una época de hombres valerosos e independientes, será paradójicamente la intervención del pastor protestante, un negro aliado con los valores de Occidente, quien la libere al final de la obra de la tortura ritual a la que como viuda de un hombre joven se ve sometida por las ancianas y los ancianos de la tribu. De nuevo estas paradojas nos remi-

Las mujeres estaban subordinadas a los hombres, consideradas como de segunda categoría

ten a las complejÍsimas intersecciones entre la existencia femenina y la condici3n (post-) colonial que marcan la novelística de las mujeres africanas; la presencia de los valores europeos, que determina la paulatina disoluci3n de la sociedad tradicional africana, puede ofrecer a las mujeres posibilidades de auto-realizaci3n personal que esa misma tradici3n les dificulta o les niega, al mismo tiempo que contribuye en determinadas circunstancias a reforzar su sometimiento. La vida de las mujeres se desarrolla así en un espacio marcado por los conflictos, las indeterminaciones y el continuo oscilamiento entre feminidad y africanidad, pasado y presente, tradici3n y modernidad.

En este espacio liminal, las fronteras espacio-temporales amenazan con disolverse en la obra de María Nsué: el viaje que conduce del pueblo a la ciudad, de la ciudad a la misi3n y de la misi3n al pueblo de nuevo, atravesando barreras étnicas y lingüísticas, es simultáneo al viaje interior que lleva retrospectivamente a la protagonista de la madurez a la adolescencia y a la infancia, y del momento ahistórico de los mitos fundacionales "al tiempo de revoluciones en el que corremos," convirtiendo así la conciencia de la narradora en un continuo que desafía todas las coordenadas impuestas por la racionalidad occidental. Los dictados del realismo narrativo de corte europeo se derrumban ante la proliferaci3n de presagios, prodigios, acontecimientos extraordinarios, brujos y curanderos, zombis y yerbas mágicas que configuran el universo narrativo de *Ekomo*. En este sentido, la obra de Nsué resulta más cercana a la de escritores como Amos Tutuola, el primer autor africano que alcanzó una difusi3n internacional, o a la de Ben Okri, uno de los autores más notables del panorama actual, ambos encuadrados dentro del "realismo mágico" negro que a la de las autoras citadas más arriba, cuya preocupaci3n por hacer sus sociedades de origen inteligibles para una audiencia europea determina la reducci3n de sus ficciones a unos parámetros ontológicos y epistemológicos marcadamente occidentales. No obstante, insisto en que es su preocupaci3n por el mundo femenino lo que nos permite alinear a esta autora con otras escritoras ya clásicas dentro del canon de las literaturas africanas. El hecho de que su protagonista sea una mujer, y de que como tal reflexione sobre las asimetrías de género que condicionan su existencia dentro de su sociedad, nos lleva a detenernos en cuestiones como el matrimonio, la maternidad, la poligamia o la situaci3n de las mujeres viudas, temas frecuentes en la narrativa de las africanas.

Por lo que se refiere al matrimonio, parece claro que la autora está reivindicando el derecho de las mujeres a elegir su pareja, un tema presente en numerosísimos textos escritos por africanas; esa posibilidad resulta en principio ajena a las culturas tradicionales, en las que el matrimonio no es tanto una cuesti3n de opci3n personal como un instrumento de cohesi3n social. Nnanga, en vísperas de su uni3n con el hombre que su familia ha escogido para ella, reflexiona sobre este asunto en los siguientes términos: "Había oído decir que todas las mujeres al casarse llevaban en el matrimonio un secreto amor no conseguido y yo había dejado dentro de mí a Ekomo. ¿Cuántas veces

había pensado a solas?: "Sería mucho más feliz si mi marido fuera Ekomo." Pero era imposible y lo fui dejando pasar al ver que nunca podría llegar a ser. Una cosa era que mi hermano hubiera conseguido casarse con una muchacha no bautizada y otra muy distinta que yo lo consiguiese (Nsué 1985, 137).

Nnanga, que ha demostrado ser lo bastante rebelde como para romper un cántaro en la cabeza de Ekomo en su primer encuentro, o cortarse sus cabellos rojos precisamente porque a él le han gustado, parece en esta ocasión dispuesta a someterse a los dictados de su familia. Significativamente, será Bitomo, su cuñada, quien le reproche su excesiva pasividad ante esta situación: "Mi querida hermana, si otras muchachas se casan con el hombre que quieren, ¿puedes decirme por qué tú no? ¡ah, no! No me respondas. Eres hija de buena cuna, buena educación y de familia protestante. Vosotras no hacéis esas cosas porque están muy mal vistas. Te casarás con el hijo del catequista como dicen tus padres y serás feliz a su lado pensando en mi hermano" (Nsué 1985, 138).

Hay dos elementos que merece la pena resaltar a propósito de esta cita; en primer lugar, el hecho de que entre las cuñadas (hermanas) se genere una complicidad sin la cual la unión de Nnanga y Ekomo sería en último término imposible. Esas alianzas entre mujeres aparecen a menudo representadas en la narrativa de las africanas como la vía de escape más eficaz frente al dominio masculino; en *Ekomo*, además de Bitomo, la madre, la abuela y la suegra de la protagonista le prestarán su apoyo y afecto en algunos momentos cruciales, aunque sobre todo las dos primeras hayan sido, para Bitomo, las responsables de la "domesticación" de la protagonista: "No eres sino una mala imitación de lo verdadero, porque, mujer roja, mujer de fuego, es mujer rebelde ardiente, agresiva e irreflexiva. Selvática e indomable. Pero tú, estás domesticada por los gatos que fingen ser felinos y se dejan acariciar por la mano del hombre. Tu Nnanga y tu madre se han ocupado de enfriar tu fuego, por el buen nombre de tu casta. ¡Cásate con Lucas!" (Nsué 1985, 139). La problemática situación de las mujeres como víctimas y simultáneamente como transmisoras de los valores patriarcales queda aquí claramente puesta en evidencia. Pero también es significativo el hecho de que la condición de protestante de Nnanga venga a reforzar su sometimiento a los dictados paternos. Esto contrasta de forma notable con la última escena de la novela, ya mencionada, en la que es la intervención del pastor la que libera a Nnanga del castigo ritual: una muestra más de la inestabilidad y la ambivalencia de la posición de las mujeres, a caballo entre dos universos de valores que inciden igualmente en su dependencia de la voluntad de los hombres.

De hecho, no será Nnanga la que tome la decisión final con respecto a su matrimonio, sino el propio Ekomo quien, con la connivencia de sus cuñados, rapta a la narradora en la noche de su boda, antes de que su unión con el hijo del catequista haya sido consumada. Pero este matrimonio, dictado por el amor y no por la convención, tampoco estará libre de problemas. Ekomo, que, como ya he dicho, le ha sido infiel a Nnanga con "una mujer de mala vida" en la ciudad, se permite el lujo sentirse ofendido con ella

ante los avances de otro hombre cuando se encuentran en la casa del curandero, y hasta llega a intentar matarla en una ocasión, un hecho que ella atribuye exclusivamente a su enfermedad: "Un día Ekomo me quiso matar. No le guardo rencor, el pobre estaba desesperado" (Nsué 1985, 170). Parece, en efecto, como si toda la rebeldía de la Nnanga adolescente hubiera desaparecido, para dejar en su lugar una aceptación incondicional de su papel de mujer-madre: "Me había tocado hacer para él el papel de madre ya que no podía adoptar ni el de esposa ni el de hermana por depender ambas del hombre, y Ekomo ahora dependía de mi como depende un infante de la leche materna" (Nsué 1985, 174). Sólo la completa degradación física y psicológica de Ekomo ofrece a la protagonista una patética ilusión de poder en el ámbito de la pareja, que volverá a transformarse en absoluta impotencia tras su muerte: como viuda sin hijos, su destino, al igual que el de su suegra, será el de convertirse "en una vieja solitaria que, al cabo del tiempo, los niños empezarán a llamar bruja, hasta que cualquier día después se la encuentren muerta en el bosque o en su casa" (Nsué 1985, 188).

La ausencia de una figura masculina protectora dictamina un destino peor que la propia muerte: "Estoy echada entre las cenizas. ¡Es natural! Soy una viuda. Pero me pican las hormigas y no puedo moverme porque es tabú. Caen los palos sobre mi cuerpo. ¡Es natural! Soy viuda y todos tienen derecho a flagelarme"

(Nsué 1985, 184). La teórica nigeriana Chikwenye Okonjo Ogunyemi trata con cierto detenimiento la problemática específica de las mujeres viudas en su obra *África Wo/man Palava* (1996); afirma esta crítica que "no importan las circunstancias que rodeen

la muerte de un hombre, la viuda joven o sin hijos se convierte habitualmente en sospechosa de haber 'matado' a su marido, particularmente si él ha muerto joven." (Ogunyemi 88, mi traducción). En ciertos contextos, la mujer viuda pierde todos sus derechos; durante el duelo, es obligatorio el descuido de su persona, hecho que se simboliza a través del ritual de rapar por completo la cabeza de la mujer. Generalmente, son las ancianas de la familia del marido las responsables de llevar a cabo ésta y otras prácticas destinadas a humillar y castigar a la viuda, como se narra en la novela de Nsué. Estas mujeres, a las que Nnanga describe como "mis torturadoras, mis dueñas" (Nsué 1985, 188), representan la cara más oscura y cruel del patriarcado, que hace de ellas instrumentos y cómplices de su propia perpetuación.

Pero la tragedia de Nnanga no se relaciona únicamente con su condición de viuda, sino también con su esterilidad: "Yo sé, por lo que murmura la gente, que nadie quiere que me quede con ellos, porque soy estéril y desearían que mi familia les devolviese la dote, con el fin de dársela a otro que pueda casarse con una mujer que les trajese hijos" (Nsué 1985, 188). La valoración de la mujer únicamente en tanto que reproductora es

**En ciertos contextos,
la mujer viuda pierde
todos sus derechos**

Se ve abocada a una existencia que hace parecer la muerte como la opción más deseable

quizá uno de los aspectos de las culturas tradicionales que más consistentemente ha suscitado las protestas de las escritoras africanas. El tema de la esterilidad femenina aparece tratado en infinidad de ocasiones, tanto en la narrativa y el teatro como en la teoría feminista/mujerista. La esterilidad es un tema fundamental en textos como los ya citados *Efuru* e *Idu* de Flora Nwapa, en la obra de teatro *Anowa* (1965) de Ama Ata Aidoo o en *Las delicias de la maternidad* (1988) de Buchi Emecheta, por mencionar algunos ejemplos bien conocidos. Lo que esos textos revelan es una ecuación recurrente, y en ocasiones opresiva, entre los significantes "mujer" y "madre." Críticas literarias y sociólogas han subrayado en más de una ocasión que esta (sobre)valoración de la madre, especialmente de la madre de varones, se traduce en una infravaloración de la mujer como persona y como ser humano. Ogunyemi habla de la dicotomía "madre dulce"/ "esposa amargada," y otras teóricas han apelado al concepto de "poder maternal" frente al de "impotencia femenina." Aún así, la maternidad ha sido a menudo tratada como el espacio de poder por antonomasia para las mujeres del continente, y reivindicada como estandarte del mujerismo negro frente al feminismo blanco. En el caso de *Ekomo*, como hemos visto, la esterilidad hace de Nnanga un ser redundante que, en ausencia de su marido, se ve abocada a una existencia que hace parecer la muerte como la opción más deseable. Por otra parte, las manifestaciones de desesperación de las mujeres a las que el ritual del curandero ha revelado su infertilidad, y las muestras de alegría en aquellas que presuntamente serán madres, señala la extraordinaria importancia de esta cuestión en la novela de Nsúé.

Otros dos temas relacionados con el matrimonio que se mencionan en *Ekomo* y que figuran entre los asuntos más recurrentes en la narrativa de las mujeres africanas son la cuestión del "precio de la novia" y la poligamia. Por lo que se refiere al primer punto, sorprende la casi total neutralidad con el que es tratado por María Nsúé, cuando en la teoría feminista africana ha sido objeto de agrias polémicas. Por ejemplo, en su artículo "Stiwanism. Feminism in an African Context," Molaria Ogundipe se muestra totalmente contraria a la institución de la dote, en la medida en que su significado original se ha visto alterado por la comercialización ligada a la colonización, que ha resultado en una comodificación de la mujer. Sin embargo, Ogunyemi nos recuerda en *Africa Wo/man Palava* que a nadie le escandaliza el hecho de que en Occidente un hombre le regale un brillante a su prometida, y que nadie se rasga las vestiduras pensando en el minero surafricano, angoleño o guineano que ha extraído ese diamante de la tierra bajo condiciones extraordinariamente opresivas, mientras que nos horrorizamos ante el

hecho de que un hombre africano "pague" por una mujer. En la novela de María Nsúé, cuando la familia de Lucas acude al pueblo de Nnanga para celebrar el matrimonio, el patriarca de la familia pronuncia el siguiente discurso: "¡Nnanga!, esta gente ha llegado de su pueblo para llevarte con ellos. Quieren que a partir de este día pertenezcas a su tribu, para cumplir la ley de los antiguos que dijo que toda hembra habrá de abandonar a sus padres y a sus hermanos, hemos hecho ver lo cara que eres entre nosotros. No nos hemos resignado a que te marches así, como un algo, como un objeto sin valor entre los suyos, motivo por el que hemos pedido una gran suma en concepto de dote y ésta es la suma que tienes delante de ti, ante esa mesa pequeña. Ahora, como no podemos decidirlo todo sin saber tu opinión, te hemos llamado para que si estás dispuesta a unirte a esa tribu en calidad de esposa, hermana y madre de Mangué Ona, cojas la dote y se la entregues a tu hermano allí presente, para que sea él a su vez quien me la entregue. Y, si no estás dispuesta a ello, piensa que no se te forzará y devuélveles a ellos su dote tú misma, para que comprendan que nosotros, tus padres y hermanos, estuvimos de acuerdo y tú misma dijiste que no" (Nsúé: 142-143).

Aparentemente, la autora está adoptando la posición tradicionalista en lo que se refiere a esta cuestión, al poner de manifiesto que la dote representa una forma de señalar el valor de la mujer para su propia familia, y de hecho la narradora en ningún momento plantea que la institución implique una compra-venta de la mujer. Pero cuando inmediatamente Nnanga confiesa no entender porqué se siente tan desgraciada, a pesar de haber "casado muy bien" (Nsúé 1985, 145) y revela lo extraña que se siente entre su nueva familia, la lectora no puede sino caer en la cuenta de que la aparente libertad para rechazar al pretendiente mediante el gesto simbólico de devolver la dote a su familia es más retórica y ceremonial que real: a fin de cuentas, Nnanga no ha elegido a su pretendiente, y todo el peso del ritual del compromiso recae sobre los varones de la familia; incluso en el episodio del rapto por parte de Ekomo, el papel de los hermanos de Nnanga será decisivo, y ello revela a fin de cuentas la incapacidad de la mujer para decidir sobre su propio destino, su condición de peón en un juego que tiene a los hombres como protagonistas principales.

En cuanto al tema de la poligamia, aparece tratado en la novela a través del juicio celebrado en el *abaha* sobre el caso de Oyono el canoso, que ha de abandonar a tres de sus cuatro mujeres porque ha decidido convertirse al cristianismo. De nuevo esta cuestión es una de las que ha provocado más confrontaciones entre teóricas africanas, y ante la que las escritoras han mostrado más diversidad de posiciones. Filomena Steady,

Ello revela la incapacidad de la mujer para decidir sobre su propio destino

por ejemplo, afirma que "la poligamia [...] facilitaba la maternidad compartida y garantizaba a las mujeres una relativa autonomía, libertad personal y más movilidad de la que hubiera sido posible en una familia nuclear monógama. Las mujeres tenían más tiempo para sí mismas, desarrollaban fuertes lazos con otras mujeres y experimentaban una forma más limitada y menos absoluta de patriarcado" (cit. en Ogunyemi 82, mi traducción). Para Ogunyemi, por contra, esta afirmación de los valores positivos de la poligamia resulta caduca en el contexto contemporáneo. Así parecen probarlo novelas como *Changes* (1991), de Ama Ata Aidoo, o *Kehinde* (1994), de Buchi Emecheta. En ambos casos nos encontramos con protagonistas modernas, urbanas y occidentalizadas, que rechazan en último término la posibilidad de compatibilizar sus necesidades afectivas con la institución de la poligamia. Mariama Bâ, en *Mi carta más larga* (1979) y en *Un chant écarlate* (1981), también clama contra esta institución, a la que considera retrógrada y degradante para las mujeres.

En *Ekomo*, como se ha dicho, la voz narradora mantiene una llamativa neutralidad, cediendo el protagonismo a las cuatro mujeres implicadas. En este caso, y a diferencia de lo sugerido por Steady a propósito de los lazos entre mujeres generados en los contextos polígamos, asistimos a un duelo marcado por los celos y las rivalidades: la primera mujer, estéril, envidia la fertilidad de la segunda, y consigue mediante sus habladurías que ésta sea mal vista en el pueblo; la tercera se queja de haber sido tan sólo un instrumento utilizado por Oyono para mediar entre las dos primeras, y la cuarta, incapaz de pronunciar palabra, sólo llora desconsoladamente. Aunque la resolución de la historia sí refleja una profunda complicidad entre la primera y la cuarta mujer, el conjunto del episodio deja entrever que una familia polígama es un campo abonado para los conflictos de intereses, y que la institución está concebida para servir a los intereses de los hombres y no a los de las mujeres.

Si en las páginas precedentes me he centrado en señalar algunos de los aspectos que apuntan hacia la subordinación y la impotencia de las mujeres frente a las férreas estructuras patriarcales, quisiera dedicar también un espacio a resaltar las imágenes positivas de feminidad que María Nsúé nos presenta. Porque, como afirma Obioma Nnaemeka a propósito de un buen número de novelas escritas por africanas contemporáneas, en sus textos la dicotomía opresor/víctima se desestabiliza de forma "que la agencia y la victimización no son mutuamente excluyentes, lo que demuestra que las víctimas son también agentes que pueden cambiar su propia vida y afectar otras vidas de forma radical" (Nnaemeka 3, mi traducción). Sin duda la imagen de mujer más positiva en *Ekomo* es la

Asistimos a un duelo marcado por los celos y las rivalidades

de la propia Nnanga, su protagonista y narradora, particularmente en su faceta de "Paloma de Fuego." Es en sus años de adolescencia, previos a su matrimonio, cuando Nnanga alcanza su plenitud personal a través de la danza; sus extáticas descripciones del poder del ritmo y la música, y de su capacidad para transformarla en un ser infinitamente libre y poderoso, la convierten en una figura de dimensiones casi sobrehumanas: "Me auto-nomé diosa y me subí a mi pedestal sin que nadie me pusiera obstáculo. Mi enano y yo nos encerramos en nuestro propio mundo, y éramos adorados dondequiera que fuésemos" (Nsué 1985, 75). Identificándose con su tótem, la paloma blanca que es ella misma, y que representa "el espíritu de la danza" (Nsué 1985, 80), Nnanga logra cotas de libertad y auto-realización personal inalcanzables para otras mujeres. Merece la pena destacar que será su madre quien, a pesar de la prohibición paterna, le dé la autorización para bailar, abriéndole así la posibilidad de reencontrarse con Ekomo, su gran pasión. Paradójicamente, la danza que ha servido como vehículo de ese encuentro será el sacrificio que Nnanga ponga a los pies de su marido, algo que quizá él no valorará en su justa medida. Al menos eso parece sugerir el curandero, cuando afirma: "Las mujeres hacéis a veces cosas impresionantes y lo malo es que muchos hombres nunca se dan cuenta de ello" (Nsué 1985, 111). Pero su lealtad y su amor inquebrantable por Ekomo son, finalmente, más fuertes que todo lo demás, y son testimonio de otra forma de libertad personal, la que hace a Nnanga elegir el apasionamiento frente a la convención.

Aunque es en su etapa como bailarina cuando Nnanga brilla con todo su esplendor, el conjunto de su narración pone de manifiesto su valentía y su fortaleza, tanto física como mental. De niña se nos muestra ya como una persona con un carácter brioso, capaz de romper un cántaro en la cabeza de Ekomo cuando sus hermanos no son capaces de entrar en una pelea con él, e idéntico arrojo demostrará ante el hombre que intenta violarla en casa del curandero, provocando una batalla campal en la que, afirma, "había dejado medio muertos a más de cuatro hombres y destruido la mitad del pueblo" (Nsué 1985, 151). La misma valentía la llevará a emprender con Ekomo un viaje que podríamos llamar iniciático en busca del remedio para su enfermedad, atravesando ríos, cruzando fronteras y haciendo frente a lo desconocido, y también la conducirá en último término a violar el tabú de tocar el cadáver de su marido. El propio pastor protestante, aún reconociendo su trasgresión, señala que todos en la misión le han hablado "con admiración de la fuerza y voluntad y resignación de la joven extranjera. Todos allí están admirados del comportamiento de la muchacha" (Nsué 1985, 190). El curandero, por su parte, resaltarán su limpieza de espíritu: "Tú no necesitas el río porque tu espíritu está limpio, Paloma de Fuego, tu espíritu está limpio como el de un recién nacido" (Nsué 1985, 109). Su suegra no duda en mostrar el orgullo y la admiración que Nnanga despierta en ella, y en defenderla frente a su propio hijo: "Cuando Ekomo se

porta mal conmigo o se va fuera ella se muestra más enfadada que yo y siempre se pone de mi parte; muchas veces, ella es la primera que se entera cuando Ekomo ha visto a alguna otra muchacha, y entonces va y arma el escándalo. Yo sé lo que me ama madre, y la gente lo sabe bien" (Nsué 1985, 32).

Así, a través de su propio relato y de las miradas de los otros personajes, reconocemos en Nnanga una encarnación de los valores más positivos de las mujeres africanas: integridad, fortaleza y auto-suficiencia. Su figura responde a un modelo de feminidad libre del influjo europeo, como la Sissie que representa Ama Aidoo en *Our Sister Killjoy* (1977), quien ante las acusaciones de occidentalización por parte de su prometido responde: "Querido, me parece que toda la suavidad y la docilidad que tú y los hermanos esperáis de mí y de las hermanas es lo que es realmente occidental. [...] Mira, en África las mujeres sabían cual era su posición y todo eso. Eso ha sido cierto de todas las mujeres en todas partes. ¿Pero acaso no era su posición entre nuestra gente algo más complicada que la de las muñecas que los colonizadores traían con ellos, que se desmayaban cuando veían sangre en sus propios dedos y llevaban las sales a todas partes, para hacer frente a emergencias tales como dedos sangrantes?" (Aidoo 117, mi traducción).

Por otra parte, tanto la abuela (Nnanga) como la suegra de la protagonista representan igualmente imágenes de fuerza, valentía y capacidad de supervivencia frente a las dificultades de la vida. Ambas ocupan el papel de "otras madres" para la narradora, arropándola con su amor, y, especialmente en el caso de la abuela, ofreciéndole un legado de sabiduría tradicional en forma de historias, mitos y proverbios que contribuyen de forma decisiva a desarrollar en Nnanga una conciencia clara de su lugar en el mundo, o dicho en otras palabras, de su identidad cultural. El hecho de que la novela esté dedicada "A Nnanga, mi amiga vieja" pone de manifiesto la deuda de la propia María Nsué con esas fuentes de la narrativa oral que en inglés se han definido sugestivamente como *the mothertongue*, un concepto que va más allá del lenguaje para incluir toda una visión del mundo. Frente a la lengua y la cultura del colonizador, esta "lengua materna" transmite intacto el legado de la tradición, que sin duda amenaza con desaparecer bajo la influencia del mundo occidental.

Y esto me lleva al último tema que quisiera tratar, el del influjo de la europeización sobre África, que sin duda María Nsué deplora; hago esta afirmación no sólo porque ella ha escrito una novela en la que intenta representar con profunda piedad y respeto el mundo tradicional africano, sino porque recurrentemente pone en boca de distintos personajes de la novela esta queja por un orden que "se desmorona." Como ya dije más arriba, la tensión entre tradición y modernidad encuentra su máxima expresión en las cuestiones religiosas. Paradójicamente, a pesar de que Nnanga es protestante, y de que tiene por tanto un nombre cristiano, Sara, sus simpatías están claramente de

parte de los tradicionalistas, excepto en algunas cuestiones puntuales ya mencionadas. Así, por ejemplo, al reflexionar sobre el caso de Oyono el canoso y sus cuatro mujeres, Nnanga dice lo siguiente con respecto al párroco:

"Yo maldije en mi interior a [...] aquel hombre de Dios que se proponía sin ningún remordimiento de conciencia incordiar en una familia pacífica y feliz" (Nsué 1985, 93). Aún es más explícita la opinión contra el cristianismo que se pone en boca del jefe del poblado, padre Ndong Akele: "Quiero saber qué es lo que encontráis en esa religión que no hace más que traernos desgracias. [...] Nosotros sabemos a tra-

vés de nuestros padres que los muertos, una vez muertos, cruzan la frontera de la muerte y la vida y parten hacia el centro de la tierra, después de bajar la cuesta y cruzar el río, para juntarse allá con los ancestros, hombres sabios y poderosos que velan por los suyos en esta vida. Ahora llega el blanco y os dice que ya no es hacia abajo sino hacia arriba a donde tendréis que partir y os lo creéis. No dudo ni dejo de dudar. Lo que sí me pregunto es en caso de que sea cierto que allá arriba hay otra morada, ¿quién os asegura que es para los africanos? Puede ser la morada de los ancestros de ellos pero ¿encontraréis allá algún antepasado vuestro? ¿Cómo os garantizáis que podréis entrar en el terreno sagrado de los blancos si aquí en la tierra no os dejan entrar en sus casas? [...] ¿Qué busca un africano entre las nubes, llenas de frío si no hay selva donde cazar ni río donde pescar? ¡Estúpidos! ¡Más que estúpidos! Porque si os dejan entrar en el cielo, sólo sería para criados o para esclavos" (Nsué 1985, 100).

La hipocresía de los blancos, que predicán una religión de amor universal para luego practicar un sistemático *apartheid* en la vida cotidiana queda claramente puesta en evidencia en las palabras del anciano. Pero la novela de María Nsué va más allá de esta denuncia. En un texto en el que abundan las prolepsis y los ecos tanto temáticos como estilísticos, es posible leer el trágico desenlace a la historia de Nfumbaba, el africano europeizado que desafiando el mandato del jefe del poblado se interna a cazar en la selva durante el duelo por el abuelo "León al Acecho," como un anuncio del amargo final que aguarda al propio Ekomo al renegar de sus ancestros; la incertidumbre que le acompaña en sus horas finales, cuando se pregunta reiteradamente cual será su destino tras su muerte, contrasta con las certezas inamovibles del anciano, cuya defunción marca el fin de una etapa en la historia de África: "En nuestros tiempos, ya no nacerían más hombres de hierbas que para morir necesitasen que les cortasen el cuello, si no era en un campo de batalla. Me di cuenta de que había muerto el único superviviente de

**¿Qué busca un africano
entre las nubes, llenas de
frío si no hay selva donde
cazar ni río donde pescar?**

La prostituta es tratada como metáfora de los males que Occidente ha llevado al continente

una época que había acabado hacía tiempo [...] Quizá sólo aquel viejo de los tam-tam sabía que al africano de hoy le interesan otras cosas. Tiene otros problemas, otros dioses, otras creencias, y va abandonando lentamente su tradición, influenciado por la ola que está atravesando" (Nsué 1985, 42). Así, Ekomo muere entonando un lamento que se hace extensible a todo el continente: "Yo me estoy muriendo. ¿Qué será de mí? Al cielo no puedo ir puesto que no estoy bautizado y el infierno, demasiado castigo es para mis pocos pecados. Al purgatorio no puedo ir pues no soy cristiano, y para el limbo soy muy viejo ya para entrar en él. A los ancestros traicioné al renegar de ellos... ¿Qué será de mí?" (Nsué 1985, 173-74).

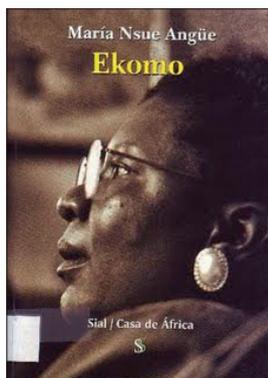
Esta "traición a los ancestros" está ya prefigurada en la traición de Ekomo a Nnanga, en esa infidelidad que le hace quedarse tres lunas en la ciudad "embujado por una mujer de mala vida" (Nsué 1985, 21). Cuando finalmente vuelve al pueblo, ya manifiesta los síntomas del mal que terminará con sus días, esa muerte anunciada por extraños presagios en el cielo y en la tierra. La relación que podemos establecer entre ambas infidelidades, desde mi punto de vista, dista mucho de ser casual: en un número muy significativo de novelas y cuentos africanos, entre ellos *Jagua Nana* (1961) de Ciprian Ekwensi o *Vida* (1977) de Bessie Head, la prostituta es tratada como metáfora de los males que Occidente ha llevado al continente: el materialismo, la corrupción y la profunda distorsión de las formas de vida tradicionales. La prostituta y la ciudad van generalmente de la mano, y si ella representa lo peor del legado europeo, la figura de Nnanga simbolizaría por el contrario lo mejor de la mujer africana, e incluso al propio continente en su (irrecuperable) pureza e integridad. María Nsué logra de este modo dotar a la novela de una dimensión trascendente, en la que el destino de Nnanga y Ekomo epitomiza la tragedia de los pueblos, las civilizaciones, las culturas africanas. Y sin embargo esta obra, como dicen unas de sus últimas palabras, es sin lugar a dudas "un grito abierto a la vida" (Nsué 1985, 194).

Frente a la singularidad narrativa y la complejidad estructural de *Ekomo*, las historias que conforman la colección *Relatos* (1999), también de María Nsué, presentan en su mayoría características propias de la tradición oral; esto sin duda no les resta mérito literario, si bien muchas de ellas son, de hecho, adaptaciones de cuentos populares o leyendas guineanas, como también ocurre con la obra en prosa de Raquel Ilonbé. Es obvio que la idea de que un artista debe ser "original" e "individual" es un prejuicio de la crítica literaria occidental, y como tal lo asumo, pero mis conocimientos de antropo-

logía cultural son demasiado escasos como para entrar en el terreno de la transcripción de la oratura sin miedo a errar en mis juicios. No obstante, quiero señalar que encontramos también entre estas historias, de marcado carácter didáctico, buenas dosis de sátira social y comentario político. Uno de los mejores ejemplos es el relato "El baúl de dólares," en el que claramente se parodia la realidad del estado guineano: "Esta historia tiene su origen en uno de esos países tan pequeños que necesitan de un nombre rimbombante para hacerse ver. Países con grandes nombres que aun teniendo la extensión de una provincia mediana, cuentan con once Ministerios con títulos igualmente rimbombantes que al escribirlos en las fachadas parece que falta espacio [...] Quizá si hubiese solo ministros en los Ministerios la cosa no tendría importancia, pero desgraciadamente todos los Ministerios necesitan Secretarías Generales, Subsecretarías, Direcciones, Subdirecciones, amén de Delegaciones y demás funcionarios. Y si a eso le añadimos los tres ejércitos, Tierra, Mar y Aire, los milicianos, policía nacional y municipal, jefes tradicionales, diputados etc es fácil darse cuenta de que el grueso de la población a gobernar toca a algo menos que medio habitante por cada uno. Por lo que la Dictadura es siempre un éxito perpetuo" (Nsué 1999, 28).

El comentario político encuentra también su espacio, como ya adelantábamos más arriba, en el relato "Exilio," de María Caridad Riloha. Ya el título subraya el que será uno de los temas más repetidos en la literatura guineana desde poco después de su independencia de España, cuando un tercio de la ciudadanía se vio obligada a abandonar el país, una sangría de población que ha continuado en las décadas posteriores. El cuento de Riloha se refiere directamente al estado de terror impuesto entre los guineanos por los delirios paranoides de Macías, al afirmar que "se había implantado el estado policial incluso entre los que vivíamos en el extranjero y las denuncias habían supuesto regresos forzosos, y, a veces, muertes" (Riloha, en Ndongo y Ngom 400). Como tantas otras obras de escritores guineanos de la diáspora, en particular las de las décadas inmediatamente posteriores a la independencia, este texto desprende una mezcla de pánico ante lo que pueda estar pasando en el interior del país, del que las noticias llegan con cuentagotas, y de nostalgia profundísima por la familia, el paisaje, la patria. Resulta cuando menos llamativo que esta temática impregne incluso la obra de Raquel Ilonbé, quien abandonó Guinea cuando contaba tan sólo un año de edad y que sólo realizó visitas esporádicas al país durante su vida. Pero su poemario *Ceiba* está, desde su mismo título, inmerso en los paisajes de la tierra natal; baste como ejemplo el poema "¡Adiós, Guinea, adiós!":

Un tercio de la ciudadanía se vio obligada a abandonar el país



Me fui cantando en solitario
una canción de amor y olvido,
las marcas de mis pies
dejé en la arena,
que las olas borraron poco a poco.
La última vez que viviría,
soledad, distancia,
la última vez que sentiría
húmedas las sábanas.
Siento esa tierra,
la he pisado descalza,
la he tenido en mis manos
dejándome su marca.
He luchado, he vencido,
he creído, he perdido,
he llorado por nada,
me ha empapado la lluvia
mi piel y mis sandalias.
He vivido la selva
de olores penetrantes,
he sido liana viva,
he contemplado absorta
la imagen de la ceiba,
he sentido la fuerza
del que ama en la distancia.
He soñado, he sufrido
me ha envuelto la nostalgia.
He sonreído al día
he sido compañera
de las tareas vacías.
La noche fue mi amante,
yo amor que nunca olvida.²

² Recogido en la página
web [http://www.asode-
gue.org/octubre1206.htm](http://www.asode-
gue.org/octubre1206.htm),
visitada el 04/01/2009.

Para concluir este repaso histórico por la escritura femenina de Guinea Ecuatorial, me detendré en las dos novelas más recientes publicadas por una joven autora de origen guineano, Guillermina Mekuy: *El llanto de la perra* (2005) y *Las tres vírgenes de Santo Tomás* (2008). El abismático salto generacional entre esta novelista y las pioneras de las literaturas negroafricanas en lenguas europeas, incluidas sus compatriotas reseñadas en este artículo, es ciertamente otra de esas llamativas idiosincrasias de Guinea Ecuatorial;

en la mayor parte de las literaturas nacionales del continente se da una evolución progresiva hacia nuevos temas y estrategias narrativas, perceptible a lo largo de varias décadas y generaciones; en este caso nos encontramos con una ruptura mucho más radical entre Mekuy y sus predecesoras que la que vemos en otras áreas del continente.

Debo anticipar que mi lectura de estas dos novelas no será exactamente complaciente, sobre todo si como piedra de toque a estas obras contraponemos la producción de otras jóvenes autoras africanas contemporáneas, o a sus propios compatriotas de la última generación. Mekuy comparte con otras autoras recientes del continente, como Tsitsi Dangarembga (*Las cuatro mujeres que amé*, 1988, *The Book of Not*, 2007) e Yvonne Vera (entre otras, *Under the Tongue*, 1996 o *Mariposa en llamas*, 2000), de Zimbabwe; Amma Darko (*Más allá del horizonte*, 1991, o *The Housemaid*, 1998), de Ghana; Sefi Atta (*Todo lo bueno llegará*, 2005) y Chimamanda Ngozi Adichie (*La flor púrpura*, 2003, y *Medio sol amarillo*, 2006), de Nigeria; Doreen Baingana (*Tropical Fish: Stories Out of Entebbe*, 2005), de Uganda, o Leila Aboulela (*Coloured Lights*, 2001, *Minaret*, 2005, etc), de Sudán, muchas de las características que marcan a esta generación que en otros textos³ he llamado "la de las hijas"; entre ellas, el tratamiento explícito de temáticas relacionadas con la sexualidad y el cuerpo femenino; el abandono de los espacios rurales en favor de una visión urbana y/o cosmopolita (Harare, Accra, Lagos, Ibadan, Jartum, Frankfurt o Londres son los escenarios en que se desarrollan estas novelas); la desmitificación de la familia en sus versiones tanto tradicionales como occidentalizadas, o la perspectiva narrativa correspondiente a una mujer joven en proceso de maduración, es decir, el *bildungsroman* como marco narrativo. Pero si algo caracteriza la novelística de Mekuy frente a estas autoras, es un llamativo desinterés por las cuestiones históricas y sociopolíticas que sí muestran en cambio estas narradoras de su misma generación y las inmediatamente anteriores, así como una notoria falta de coherencia ideológica en su tratamiento de las cuestiones de género.

Mekuy inscribe su narrativa en la tradición del romance familiar, con argumentos y personajes que, en lo esencial, se retrotraen hasta la *Moll Flanders* (1721) de Daniel Defoe: tanto Eldania en *El llanto de la perra* como María Fátima en *Las tres vírgenes de Santo Tomás* responden al arquetipo literario de la pícara honesta, de la mujer venal que, sin embargo, pretende a toda costa conservar su dignidad, y que es finalmente capaz de sobrevivir a las influencias contaminantes y corruptoras de los personajes marginales entre los que se ha desarrollado su vida. En ambos casos nos encontramos con familias marcadamente disfuncionales: en *El llanto de la perra*, a la figura de una madre siempre ausente, "de viaje con algún amigo, algún amante" (Mekuy 2005, 18) y cuyos "escándalos se comentaban en toda la ciudad" (Mekuy 2005, 24), se suma un padre abstraído en sus negocios y prematuramente muerto; como contraste, se ofrece un vínculo particularmente intenso entre tres de las hermanas: la propia Eldania, narradora de la historia, su hermana mayor, Mercedes, y la más pequeña,

³ Por ejemplo, en "Narrativa subsahariana en lengua inglesa: Tendencias actuales," en Díaz Narbona, Inmaculada y Aragón Varo, Asunción, eds. (2005) *Otras mujeres, otras literaturas*. Madrid: Ediciones Zanzibar.

Alicia. En *Las tres vírgenes de Santo Tomás*, será el fanatismo religioso de los progenitores lo que marque el destino de sus tres hijas, María Inmaculada, María Fátima y María Lourdes. Irónicamente, en tanto que la madre blanca y de origen español se entrega en cuerpo y alma a la práctica del animismo africano, el padre, guineano y negro, será un católico devotísimo, hasta el punto de identificarse por completo con la figura de Santo Tomás de Aquino.

En ambas novelas, predomina la narración introspectiva e intimista; en el caso de la primera, su geografía política es abstracta e imaginaria, "un país de África" y una capital llamada "Ciudad del Oro." Los espacios interiores son las grandes casas de la burguesía acomodada en cualquier rincón del planeta. La narradora, Eldania, vive envuelta en la burbuja de sus dramas personales, que si bien ponen a prueba su capacidad de resistencia y supervivencia emocional, en ningún momento afectan a su privilegiado estatus económico de heredera de la alta sociedad. *Las tres vírgenes de Santo Tomás* tiene como escenarios Guinea y Madrid, aunque de nuevo el énfasis se pone en los espacios cerrados: la casa familiar primero y, posteriormente, el convento en el que transcurre la adolescencia de la narradora, y toda la vida de su hermana mayor. Tanto en una como en otra novela, África supone más bien un referente exotizante, a la manera de los grandes clásicos de Hollywood (*Mogambo*, *La reina de África*, incluso la mucho más reciente y oscarizada *Memorias de África*), cuyas realidades políticas y sociales se obvian por completo. La crítica nigeriana Molaria Ogundipe subrayaba en uno de sus textos más citados, "*The Female Writer and Her Commitment*," que "verse a una misma como persona del Tercer Mundo implica ser políticamente consciente, ofrecer a las y los lectores perspectivas y percepciones sobre el colonialismo, el imperialismo y el neo-

colonialismo en la medida en que dan forma y afectan a nuestras vidas y a nuestros destinos históricos. [...] Cualquier verdadera inteligencia africana tiene que darse cuenta de la limitación de nuestras vidas aquí por la "realidad del imperialismo y el neo-colonialismo" (Ogundipe 1987, 11, mi traducción).

Pero ninguna de estas realidades parece afectar ni remotamente a las narradoras (ni a los demás personajes) de las novelas de Mekuy, cuyas preocupaciones se centran en sus procesos de auto-descubrimiento íntimo, marcados por el despertar al deseo y la sexualidad. Tanto Eldania como María Fátima viven la transición entre la infancia y la juventud sumidas en una espiral de sexo, pasiones más bien turbias y relaciones marcadas por la dependencia emocional de uno o varios mentores, y, en el caso de *El llanto de la perra*, propiciadas

**Jóvenes guineanas que sin
duda veremos emerger
como literatas en las
próximas décadas**

Obras citadas

- AIDOO, Ama Ata (1977) *Our Sister Killjoy. Reflections from a Black-eyed Squint*. Burnt Mills: Longman.
- ILONBÉ, Raquel (1978) *Ceiba*. Madrid: Editorial Madrid.
- . (1981) *Leyendas guineanas*. Madrid: Editorial Doncel.
- MEKUY, Guillermina (2005) *El llanto de la perra*. Barcelona: Plaza y Janés.
- . (2008) *Las tres vírgenes de Santo Tomás*. Madrid: Suma de Letras.
- MORGADES, Trinidad (1991) "Antígona." *África 2000*, 14, 28-31.
- NDONGO, Donato, ed. (1984) *Antología de la literatura guineana*. Madrid: Editora Nacional.
- . (1987) *Las tinieblas de tu memoria negra*. Madrid: Fundamentos.
- . y Mbaré Ngom (2000), *Literatura de Guinea Ecuatorial. Antología*. Madrid: Sial/Casa de África.
- NNAEMEKA, Obioma, ed. (1997) *The Politics of (M)Othering. Womanhood, Identity and Resistance in African Literature*. London: Routledge.
- NSUÉ, María (1985) *Ekomo*. Madrid: UNED.
- . (1999) *Relatos*. Malabo: Centro Cultural Hispano-Guineano.
- OGUNYEMI, Chikwenye Okonjo (1996) *Africa Wo/man Palava. The Nigerian Novel by Women*. Chicago: The University of Chicago Press.
- OGUNDIPE, Molar (1987) "The Female Writer and Her Commitment." *Women in African Literature Today*, vol. 15, 9-18.
- . (1994) *Re-creating Ourselves. African Women and Critical Transformations*. Trenton, NJ: Africa World Press.
- RILOHA, María Caridad (1997) "Exilio." *El Patio*, febrero-marzo, 44-45.
- STRATTON, Florence (1994) *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*. London: Routledge.

por la figura de la hermana mayor, Mercedes, quien introduce a Eldania en su propio círculo de amantes y orgías repetidas.

También en ambos casos, el *dénouement* de la narrativa es la reconstrucción y el reencuentro, simbólico o real, de la familia inicialmente desmembrada. La progresiva desaparición de las estructuras ancestrales de la familia extensa a favor de la familia nuclear por efecto de la cristianización y la occidentalización de las élites africanas es un tema que está presente de forma recurrente, como he señalado más arriba, en las obras de autoras de la joven generación africana como Tsitsi Dangarembga, Sefi Atta o Chimamanda Ngozi, entre otras. Asimismo, es un argumento repetido en estas nuevas autoras la exploración de los fuertes vínculos emocionales que unen a las mujeres entre sí: hermanas o primas, como Tambu y Nyasha en *Las cuatro mujeres que amé* (1988), o Kambili y Amaka en *La flor púrpura*; madres u "otrasmadres" e hijas, como en *Más allá del horizonte* (1991), de Amma Darko, *Under the Tongue* (1996), de Yvonne Vera, o *Zenzele* (1996) de Nozipo Maraire, y también amigas o comadres... En estos y otros textos clásicos, la solidaridad entre las protagonistas femeninas y el profundo sentido de sororidad responden generalmente a la necesidad de reafirmación mutua frente a un modelo de varón tiránico y/o ante unas figuras maternas marcadas por el sometimiento y la pasividad.

Pero en el caso de las novelas de Mekuy, es precisamente el sometimiento voluntario a los designios de las figuras masculinas (bien sean padres o amantes) lo que caracteriza a sus protagonistas. Así, en *El llanto de la perra*, la narradora llega a afirmar en una ocasión con respecto a sus múltiples amoríos: "Sabía que buscando ese tipo de libertad caería en la esclavitud, en la dominación de los que usarían mi cuerpo como fuente de placer. Pero sabía también que ardía en deseos de que fuera así" (Mekuy 2005, 73). En *Las tres vírgenes de Santo Tomás*, por otra parte, las hermanas cumplen en último término, y de maneras bien distintas, con la voluntad paterna de tener tres hijas vírgenes. María Fátima no llevará sus escarceos hasta la penetración con ninguno de sus compañeros sexuales, manteniendo así literalmente intacta su "virginidad." María Inmaculada se convertirá en una monja atípica y rebelde, pero casta, en tanto que María Lourdes preservará su integridad física eligiendo como pareja a otra mujer. Desde mi perspectiva, lo que Mekuy pretende con esta carambola imposible es compatibilizar la libertad sexual y existencial de las mujeres con la más complaciente sumisión a la Ley del Padre, sin terminar de ser consciente de que ambas posturas son, al postre, incompatibles.

La juventud de Mekuy, que apenas ha cumplido veintiséis años, explica sin duda estas fallas en su narrativa, a la que por otra parte no falta oficio. Cabe esperar, por tanto, que su novelística vaya alcanzando mayores cotas de madurez intelectual y profundidad vital en el futuro, en tanto que ella se ha convertido ya en un referente indispensable para una generación de jóvenes guineanas que sin duda veremos emerger como literatas en las próximas décadas. A pesar de la soledad histórica que ha marcado la trayectoria de los autores y de la literatura escrita en español al sur del Sahara, el creciente interés tanto del mundo académico como entre el público general por las producciones culturales emergentes de la nueva Guinea nos permite augurar un futuro en el que la literatura de este país ocupe el lugar de reconocimiento que merece en el ámbito de la literatura internacional ■

Memoria y exilio en la literatura africana hispana

Mbare Ngom

Morgan State
University

Desde que el mundo negroafricano entrara en contacto prolongado con la cultura europea en el siglo XV, un nuevo y diferente ciclo de violencia física, cultural y psicológica, con sus consiguientes secuelas traumáticas, entró a formar parte de la Historia de África. Desde entonces, el continente entero, y el África subsahariana en primer término, ha sufrido en carne propia la experiencia del "dolor común", en palabras de Pius Ngandu Nkashama, la cual, en algunos casos, llegó incluso a institucionalizarse en muchos países en la posindependencia. Ese ciclo de violencia(s) dio paso a nuevos movimientos migratorios, caracterizados por experiencias personales e históricas diferentes mediadas por el desplazamiento territorial, cultural y la búsqueda de la identidad en geografías ajenas y, en muchos casos, hostiles.

El objetivo de este trabajo es doble: por un lado, intentará describir, interpretar y analizar los rasgos y las distintas formas discursivas del desplazamiento, del exilio y de la diáspora frente al monólogo político y cultural impuesto por la dictadura de Francisco Macías Nguema (1969-1979), en el caso de Guinea Ecuatorial. Por otro, discutirá, brevemente, el proyecto discursivo de la diáspora guineoecuatorial, junto con la de otros creadores africanos en español y su reflexión sobre la experiencia del desplazamiento, ya que, como observan Fernández Bravo y Garramuño con mucho acierto, la emigración, el exilio y la diáspora contemplan diferentes experiencias históricas (11). Pero son experiencias personales marcadas, en la mayoría de los casos, por la tensión que conlleva la separación del territorio nacional y el vivir en la transterritorialidad física, cultural y psicológica ajena, y que supone "la fractura de la especificidad cultural territorial" (11).

noviembre 2009

La literatura africana de expresión castellana recoge, en muchas instancias, esa experiencia del desplazamiento, de la dislocación territorial, de la errancia y de la negociación de identidades fragmentadas o "identidades escindidas", en palabras de Álvaro Fernández Bravo y Florencia Garramuño, y que están en constante devenir. Sus actores, pues, evolucionan, deambulan, negocian y crean desde la transterritorialidad de lo que el escritor, periodista, dramaturgo y crítico camerunés Inongo-vi- Makomé, llama "los exilios" (2006), ya que según él, "primero venimos a estudiar porque no podíamos estudiar en nuestros países, es un exilio". Siempre he dicho que cuando un individuo deja su patria o su tierra a las buenas, es decir, si yo tengo todo en mi casa y voy a vivir a otra casa, llevo mis raíces, llevo todo porque voy voluntario. Pero cuando uno va obligado, primero porque no puede estudiar lo que quiere, no tiene los medios que quiere, ya va obligado, no va tan libre. Entonces ése fue un primer exilio. Venir de África muy jóvenes dejando a nuestros padres, a nuestras madres solos, o sea venimos demasiado jóvenes en un ambiente lejano a miles de kilómetros y solos, eso es un exilio obligado. Pero no dolía tanto porque veníamos creyendo que volveríamos. Entonces cuando tanto los que terminan los estudios como los que no (lo hacen), no pueden volver por las circunstancias que se dan en África, dictaduras y toda la tiranía que hubo, obliga a otro exilio. Ahora dicen que hay ya democracia en África, pero el tiempo ha pasado casi sin darnos cuenta. Uno ya tiene hijos que ya estudian y luego piensa, "ya no puedo volver a África porque si vuelvo no tengo sitio, no tengo trabajo". Ve, es un conjunto de exilios porque pasas de ser un inmigrante intelectual a ser un inmigrante económico. Ese es el conjunto de exilios que en el

**Primero venimos
a estudiar porque
no podíamos estudiar
en nuestros países,
es un exilio**

fondo te mata y te crea lo que yo llamo una situación de provisionalidad porque no has vivido nunca como tal. Vivimos siempre creyendo que íbamos a volver. El inmigrante africano, de esos que vinimos en los años 60, 70 y 80, siempre vivimos con la maleta preparada. Casi no hemos hecho la vida aquí porque hemos estado aquí con los cuerpos pero con nuestras almas allá, pero no volvemos" (Entrevista, diciembre 2005).

Los exilios del "ciudadano" africano empiezan ya durante la "situación colonial", cuando ese espacio geográfico que es África fue "descubierto", ocupado, redefinido y reestructurado social, económica, política y culturalmente según las necesidades de las distintas potencias europeas de entonces. Según observa Ronald Inden (1986), el discurso colonial europeo "has appropriated the power to represent [the African], to translate and explain his (and her) thoughts and acts not only to Europeans and Americans, but also to the [Africans] themselves" (408).

El sistema educativo colonial fue una de las plataformas más poderosas de articulación del ciclo de alienación y de exilio del africano colonizado, como observa Aedin Ní Loingsigh (2001): "L'entrée dans le monde de l'éducation coloniale constitue une véritable initiation à la différence culturelle et raciale, et elle représente un facteur de rupture important dans la mise en exil progressive du colonisé" (3).

El sistema educativo colonial no sólo compartimentalizó la sociedad africana y colonial, sino que contribuyó, al menos en un primer momento, al exilio cultural de los que se acogieron a él. La escuela colonial formaba parte de un corpus discursivo que presenta una versión muy particular del colonizado. En Guinea Ecuatorial, el objetivo del sistema educativo era, "en el orden religioso, aspirar a la incorporación íntegra a la Verdad, cooperando para ello con la obra de las misiones católicas (...). En el orden político, procurar crear en el indígena una conciencia patriótica, difundiendo el idioma y virtudes de la raza hispana y su carácter humanista (...) consiguiendo de este modo la adhesión perfecta con España y con los ideales de la Hispanidad" ¹

El discurso colonial impone una nueva versión del africano, del guineano en el caso que nos ocupa, a quien viste de una identidad cultural ajena y subalterna. Esta estrategia forma parte del proyecto colonial de desposesión y de despojo forzoso de la identidad, como observa Seamus Deane (1990): "At its most powerful, colonialism is a process of radical dispossession. A colonized people is without a specific history and even (...) without a specific language (10). Dentro de ese marco, el africano se encuentra segregado de su propia comunidad y sociedad. Asimismo, el discurso colonial europeo establece e institucionaliza lo que el crítico Victorien Lavou (2008) llama "la mémoire imposée" [la memoria impuesta] en contraste con la memoria adquirida y colectiva. En la novela *Las tinieblas de tu memoria negra* (1984), de Donato Ndongo-Bidyogo, el niño-narrador sin nombre vive situaciones que no entiende; no obstante, reconoce el cambio que se está operando a su nivel; estaba siendo transformado, a su pesar, en un ser diferente y alienado, porque "ya no iba al río Wele con Ba, ni supe ya construir coches con médula de bambú, que tanto me había gustado, y que tantas veces mi primo Asumu se ofreció a enseñarme. No hice jamás una flecha para tirotear con ella a los pájaros, ni fui a bañarme al Nganga con mi amigo Otunga o mis primos Antón o Mbo. Aún no sé nadar. No tenía perro para rastrear a los ratones silvestres, ni sabía construir un cesto para atrapar a los peces. Eran pasatiempos para los demás, para aquellos niños que no habían tenido la suerte de ser tocados por la gracia del Señor" (63).

El niño-narrador se encuentra culturalmente des-territorializado: "Aprendí a recitar la misa en latín sin saber latín, aprendí a preparar los ornamentos para las distintas funciones litúrgicas, aprendí a comer sin enseñar los dientes, aprendí muchas cosas del Padre Ortiz, entre ellas, y de manera muy especial a ser como los blancos: educado, cortés y dis-

¹ Ley sobre educación

colonial del Error! Main Document Only.6 de agosto de 1943: 133.

El estado nacional africano emerge bajo el sello de la precariedad de sus instituciones

tante" (24). El desplazamiento cultural e identitario del niño-narrador le llevó a instalar a los miembros de su comunidad en una estructura de otredad basada en los parámetros del discurso colonial.

La independencia y la consiguiente emergencia del estado-nación moderno en África trajo consigo nuevas formas y ciclos de exilios. La "primera independencia", por usar el concepto propuesto por el periodista francés Gilbert Wasserman, estuvo marcada en muchos países africanos por la supresión de los derechos fundamentales de las personas, y por un estado de crisis latente y estructural a diferentes niveles de la realidad nacional. Nacido en circunstancias marcadas por la alteridad y la tensión, el estado nacional africano emerge bajo el sello de la precariedad de sus instituciones y se encuentra, en muchas instancias, en la incapacidad de satisfacer las necesidades de la ciudadanía. La llegada al poder de gobiernos autoritarios y represivos, el estallido de guerras civiles, la guerra fría y las condiciones socio-económicas precarias provocaron un movimiento migratorio sostenido y masivo hacia el "primer mundo", o hacia otros países africanos (Sudáfrica al final del *apartheid*). La emigración del "ciudadano" africano a geografías social, cultural y lingüísticamente diferentes implicó una re-ubicación y re-negociación de identidades, ya que como afirma Isabel Montés García (2007), "new subjectivities are being constructed in the process of reclaiming localities in order to establish a new sense of community"(2).

Entonces, ¿cómo contextualizar la producción cultural en una realidad transnacional y transterritorial? Es decir, una realidad conformada por experiencias personales e históricas mediadas por el exilio, la emigración y la diáspora? O, como plantean Álvaro Fernández Bruno y Florencia Garramuño (2003), "¿cómo interrogar al sujeto nómada e inestable que evocan la (in)migración, el exilio y la diáspora? ¿Cómo leer la proliferación de sentido -la movilidad y la incertidumbre de su lugar- sin volver a fijar su propio abandono de las raíces, su oposición al Estado, su emigración de la ciudadanía, su cosmopolitismo? La errancia entre dos (o más) culturas y la proyección de ficciones de identidad generada por los desplazamientos individuales y colectivos nos permite pensar al sujeto migrante en un lugar doble, híbrido y no unitario" (11).

Éste es el contexto en que se ubica gran parte de la literatura africana escrita en lenguas extranjeras europeas, y más específicamente, la literatura de Guinea Ecuatorial, desde la época colonial hasta la actualidad.

La república de Guinea Ecuatorial, que fue colonia española durante casi dos siglos, consiguió la independencia el 12 de octubre de 1968. A raíz de las primeras "elecciones democráticas", Francisco Macías Nguema fue elegido presidente de la joven nación. Importante resaltar que cuando Guinea Ecuatorial accede a la soberanía política e internacional,

la mayoría de los países africanos estaban en la adolescencia de la posindependencia, buscando su identidad como nuevas naciones. En marzo de 1969, el presidente Francisco Macías Nguema denunció una tentativa de desestabilización del orden constitucional y suspendió todas las garantías constitucionales. Guinea Ecuatorial entró en una larga y sangrienta era de represión indiscriminada que afectaría todas las esferas de la vida nacional. La ola de represión que siguió provocó el exilio de un tercio de la población del país.

A partir de 1971, el presidente Macías consolidó su régimen autoritario aún más al aunar en su persona todos los poderes del estado, incluida la jefatura de las Fuerzas Armadas. Macías Nguema estableció las bases de lo que el historiador suizo Max Liniger-Goumaz (1983) ha denominado *afro-fascismo*, y que, en su variante guineana, llamó "nguemismo" (14-15). El nguemismo inició un largo período traumático para Guinea Ecuatorial y su ciudadanía. Djibril y Koume (1978) resaltan que "el primer acto del actual drama tuvo lugar el 5 de marzo de 1969. Aquel día, Anastasio Ndongo, ministro de Asuntos Exteriores intenta adueñarse del poder. El intento fracasa, pero Francisco Macías Nguema lo toma como pretexto para transformar todo su país en un verdadero "gulag"(30).

Como proyecto de sociedad, el nguemismo fue propuesto como una vía alternativa y crítica al discurso de la autoridad hegemónica española y occidental, coincidiendo con la emergencia del proyecto africanizante de la posindependencia de los años 70 del siglo XX. El discurso africanizante, también conocido como discurso de "autenticidad" africana, intentó promover cierta identidad cultural y nacional autóctona, así como un proyecto de sociedad genuinamente "africano".² Pero el discurso de autenticidad africana fue manipulado y convertido en instrumento del neocolonialismo en algunos países, y, en otros, sirvió a los propósitos de los dictadores para afirmarse más en el poder. Tanto en Guinea Ecuatorial como en países como Tchad, Benín o el entonces Zaire, por citar unos ejemplos, el discurso africanizante fue transformado en un proyecto "monoétnico", que excluyó a los otros actores nacionales de la construcción de la nacionalidad. En Guinea Ecuatorial, Francisco Macías Nguema se escudó tras un supuesto nacionalismo anticolonial y anti-neocolonialista para suprimir cualquier forma de oposición política, acaparar y monopolizar la vida nacional.³

El régimen de Francisco Macías Nguema institucionalizó la etnia como base de la guineanidad, al convertir a un sector de los fang en etnia gobernante, sentando las bases de lo que podríamos describir como microetnicismo. Ibrahim K. Sundiata (1990) recalca: "Macías Nguema's victory was the conquest of one member of one segment of an ethnic group. The dictatorship was not so much a triumph of Fang nationalism as it was a triumph of the president's hometown coterie. His power base was in the Mongo-mo district, especially among the members of the Esangui clan. Although the regime attempted to appear populist, its limited base among a segment of the Fang made it highly unrepresentative. The Esangui among the least numerous of fifty ethnic divisions on the mainland" (66).

² El discurso africanizante fue de hecho, una plataforma demagógica que Macías Nguema y otros dirigentes africanos (Mobutu Sese Seko, Jean Bedel Bokassa, Idi Amin, Ngarta Tombalbaye, y otros.) aprovecharon para asentar aún más su poder personal y autoritario.

³ Por ejemplo, Francisco Macías cambió su nombre por el de Mesié Nguema Biyogo; la isla de Fernando Póo pasó a llamarse isla Mesié Nguema; Santa Isabel, la capital, Malabo; la peseta guineana pasó a ser el ekuele; la isla de Annobón, Pagalú, etc.

Esa visión limitada y estrecha del Estado entorno a la etnia como alternativa para la gestión del estado-nación sirvió como medio de exclusión, cuando debía promover el diálogo interétnico e intercultural, porque, como afirma Mohamadou Kane (1985) con mucho acierto, "L'état né de l'indépendance n'est pas [fang], il n'est pas gouverné selon les traditions [fang]. C'est une mosaïque de peuples, de cultures. Il se réfère a une multiplicité d'identités que ne sont pas forcément conciliables (22). La etnicización de las estructuras institucionales en Guinea Ecuatorial alcanzó tales extremos que Francisco Macías Nguema y los "fang-esangui" llegaron a ser identificados con el Estado y con la guineanidad. Ello favoreció la instauración de un monolitismo político, así como la monopolización de "trois domaines traditionnellement dévolus à l'état moderne à savoir la violence légitime, l'allocation des ressources économiques et la représentation politique" (Kabamba, 138).

⁴ Utilizamos la expresión en el sentido que le da Juan Carlos Portantiero que parte de A. Gramsci. Citado por Mabel Moraña: "Autoritarismo y discurso lírico en el Uruguay." *Fascismo y experiencia literaria*. 408.

Pero, en Guinea Ecuatorial, el proceso de construcción y de articulación del discurso de la nacionalidad guineana se centró en el sub-grupo fang esangui. El estado etnicizado inició entonces lo que Hernán Vidal (1985) describe como la "refundación de la Cultura Nacional", mediado por el desmantelamiento de las estructuras básicas del estado de derecho para sentar las bases de su hegemonía cultural y étnica.⁴ El discurso

⁵ Utilizamos el concepto de "otredad" en el sentido que le da Francine Masie-llo, véase: "La Argentina durante el proceso: Las múltiples resistencias de la cultura". *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires/Madrid: Alianza Editorial, 1987. 11-29.

hegemónico nguemista instaló a los demás sujetos nacionales en la "otredad";⁵ una estrategia por la cual se procuró despojarlos de su cultura política, de su visión plural de la realidad, de su lenguaje, de su historia y, por ende, de su voz. En "Tribu", poema de Francisco Zamora, la voz poética intenta encontrar una explicación:

Grande debió ser la afrenta
para tanto excitar al Esangui
exasperar al Eseng
incomodar al Esawon
enardecer al Obuk
enfadar al Samangon
ofuscar al Esandon
y desaforar al Efak
Asombrados, aún,
ante tan desmesurada respuesta
osamos de tarde en tarde
preguntar a los ancianos
del Viyil
por el origen de aquel devastador enojo
(Desde el Viyil, 25)

El control de la ciudadanía guineoecuatorial se consolidó a través de lo que Roland Barthes describe como la "glottophagie", o "ausencia de voz", y su invisibilización, por medio de lo que Imanol Zubero llama la "des-responsabilización" histórica, política y cultural. En esa misma línea de acción, el régimen nguemista procedió al control férreo de todos los espacios, tanto de los públicos de transacción como de los íntimos y privados. De ese modo, el régimen pretendía controlar con más eficacia la producción del lenguaje y de las ideas que no estuvieran acordes con las del discurso oficial nguemista. El régimen de Macías Nguema persiguió de forma sistemática a los productores culturales, provocando, al menos dentro del marco del territorio nacional, una paralización casi absoluta de las actividades culturales. José U. Martínez Carreras (1998) escribe que "Guinea Ecuatorial va experimentando en estos primeros años de su independencia una creciente limitación de las libertades fundamentales por la paulatina aplicación de una dura censura que se manifestaba en todas las actividades como sobre las restricciones en la libertad de desplazamiento, en la libertad de información, en el control de la correspondencia privada, en los manuales escolares y en las obras científicas" (221). Y así lo corrobora Donato Ndong-Bidyogo (1977): "La correspondencia era sistemáticamente violada y censurada, y los guineanos residentes en el exterior debían pensar muy bien cada palabra que escribían a los del interior, ya que algo que no sentara bien a los censores significaba la muerte del destinatario sin juicio ni acusación formal" (180).

La "etnicización" del Estado y la consiguiente instauración del monolitismo político y cultural mutiló la visión multicultural y multiétnica del estado-nación en Guinea Ecuatorial e impuso el silencio. El exilio como espacio y realidad transterritorial fue, pues, la única geografía viable para articular un discurso incluyente y alternativo al trauma histórico y cultural que vivía Guinea Ecuatorial (Ndongo 1977: 222-44). Si bien muchos guineoecuatorialianos se refugiaron en los países vecinos, Gabón y Camerún, la gran mayoría de los exiliados que formaban parte de la *intelligentsia* estaba en España. Muchos se habían trasladado allí como estudiantes becados poco antes y después de la independencia, y formaron el núcleo de lo que Edmundo Sepa Bonaba (1990) describe como "La Guinea de la diáspora". Y fue entre los miembros de ese grupo de individuos atrapados entre dos países, dos espacios geográficos, dos culturas, donde empezó a articularse un proyecto discursivo alternativo al monólogo étnico nguemista. Sin embargo, la diáspora guineana refugiada en España vivía en una situación de marginalidad y casi sumida en la clandestinidad, debido al acoso al que

**La correspondencia
era sistemáticamente
violada y censurada**

estaba sometida por las autoridades españolas. El 30 de enero de 1971, el gobierno español, amparándose en la ley de secretos oficiales, declaró "materia reservada" toda información relativa a Guinea Ecuatorial. Además de las trabas administrativas, los guineanos sufrieron presiones y hasta persecuciones policiales en algunos casos, todo ello con vistas a impedir el nacimiento de cualquier movimiento de resistencia organizado en territorio español (6). La censura restringió considerablemente la difusión del discurso de la diáspora guineana, con lo cual tanto su capacidad de circulación como su alcance fueron limitados a sectores marginales de la sociedad española. Este es el contexto dentro del cual emerge lo que Hans Bernhard Moeller (1983) llama "literatura del exilio", la cual, además del desplazamiento forzoso, está caracterizada por tres elementos comunes: "esprit de corps and the acculturation factor of a specific exile center"; luego "shared material, themes, and motifs, the very theme of exile itself frequently occurring either explicitly or implicitly in such writing; y, por último, "common denominators of language symbolism, topoi, images and other device"(9-10).

Generar productos culturales desde la transterritorialidad implica dirigirse a una nueva comunidad de "lectores" porque, el/la creador/a vive "la experiencia del exilio interior, habla de una fragmentación interna, la del escritor con sus lectores, de los que por efecto de la censura o por la distancia geográfica, el autor se aparta"³. Los escritores guineoecuatorianos no consiguieron superar, al menos en un primer momento, la fractura geográfica y cultural, así como la doble censura a la que estaban sometidas sus obras, con lo cual el público lector de Guinea Ecuatorial no tuvo acceso a la creación cultural de la primera generación de escritores exiliados hasta el principio de la década del 80 del siglo XX. Entonces, siempre siguiendo a Fernández Bravo y Garramuño (2005), "¿qué territorialidad cultural e identidad asignar al texto producido en esas circunstancias? Es decir, ¿qué identidad adscribir a un texto producido entre dos ciudadanías, entre dos espacios geográficos y culturales diferentes?" (11).

El texto producido bajo esas circunstancias tan particulares y marcadas por la tensión y desde una ubicación transnacional sigue siendo africano y guineoecuatoriano, pues el creador exiliado se erige en portavoz de su comunidad, ya que posee lo que Emvwo Biakolo (1999) llama "other traditions of communication and signification"(42). Tiene la habilidad de comunicar, es decir, posee un instrumento de comunicación transétnico y transnacional: la escritura y el vehículo correspondiente, la novela, la poesía, el ensayo y la oratura, en el caso que nos ocupa. Asimismo, los creadores culturales guineoecuatorianos prestan su voz a la diáspora y a la comunidad nacional en última instancia. Donato Ndongo-Bidyogo (1997) observa al respecto: "Los escritores africanos nos hemos convertido en los herederos de los "griots", de los comunicadores y ya sea desde la poesía, la novela, el relato, la historia o el periodismo, debemos proseguir nuestro oficio, para sugerir al cuerpo social las transformaciones necesarias para su continua evolución" (42).

La poesía fue el medio de expresión privilegiado por los creadores guineanos en su intento de de-construir la memoria impuesta por el nguemismo.⁶ La mayoría de los textos producidos en las décadas de los 70 y 80 del siglo XX se centraron en representaciones sostenidas y constantes de diversos aspectos de la geografía de Guinea Ecuatorial. En este caso, el lenguaje poético "intenta elaborar los restos de la experiencia del desplazamiento: la huella del desarraigo y la liberación de un mundo hostil, la separación entre el yo y el lugar de origen, la ambivalencia radical de una escritura y un sujeto que ha perdido las bases sobre las que se sostenía y construía su identidad" (Fernández Bravo, 12).

En el poemario de Juan Balboa Boneke, *Sueños en mi selva* (1987), el autor dedica gran parte del libro al exilio. En la primera parte, subtitulada "Añoranza", la voz lírica intenta paliar la fractura geográfica e identitaria provocada por el desplazamiento. Poemas como "Quiero vivir" y "Nostalgia Rebolana" expresan lo que él llama "orfandad de tierra". En la misma línea se inscriben "Nostalgia de mi tierra", de Cristino Bueriberi Bokesa⁷: "Adiós Guinea, Adiós" (81), de Raquel Ilonbé, y "Lamento sobre Annobón, Belleza y soledad" (85), de Maplal Lobocho. En todos estos textos, la relación del "sujeto escindido" y separado del hogar, Guinea Ecuatorial, se manifiesta a través de representaciones idealizadas de la geografía de Guinea Ecuatorial como un espacio nacional hostil. La construcción de ese discurso poético se apoya en la descripción de un ámbito vital preciso y fácilmente reconocible. Los poemas "Volveré" y "Nostalgia (Playa de Boloko)" de Juan Balboa Boneke; en "La tierra mía" (1971), de Raquel Ilonbé⁸, y en "Camino de mi pueblo", de Inocencio Engon (2005), son una clara expresión de ese rescate de la geografía nacional de Guinea Ecuatorial:

Camino de Nveñ y Edum
Camino de mi pueblo
Camino de Mpwala y Nzang Oveng
Camino de mi pueblo
Camino de Mefub y Oveng
Camino de mi pueblo
Camino, caminos
Camino de pueblo (122)

Todos estos textos representan un esfuerzo sostenido y un compromiso por "restablecer la unidad quebrada por el desplazamiento" (Fernández Bravo, 12). La recuperación y articulación de la memoria desempeña un papel central en las representaciones del exilio y de la diáspora. El rescate y uso de la memoria desde la transterritorialidad se enmarca aquí, dentro de lo que Kolb y Whishaw (1985) llaman "declarative memory" [memoria declarativa], que se apoya en información adquirida sobre acontecimientos,

⁶ Recogido en la sección "Recuerdo y Poesía" de la revista "El MOLIFUGE informa" (7 de setiembre de 1977).

⁷ Salvo indicación contraria, todos los textos citados proceden de Donato Ndong-Bidyogo: *Antología de la literatura guineana*, Madrid: Editorial Nacional, 1984. Para todas las citas sólo indicaremos la página correspondiente.

⁸ Raquel Ilonbé: *Ceiba*, Madrid: Editorial Madrid, 1978: 6-7.

hechos, datos históricos y sociales, o vividos por un testigo o protagonista de los mismos. Es, pues, una memoria que se opone a lo que ellos definen como "procedural memory", que se refiere a la internalización de las habilidades adquiridas por el individuo por medio del aprendizaje y de la experiencia (503-5). Se trata de una memoria que contempla el cómo hacer ciertas cosas o llevar a cabo ciertas actividades. Juan Balboa se vale de la memoria declarativa, pero su uso tiene, además, un valor estratégico. El rescate de la memoria le permite proceder a la de-construcción de la memoria impuesta por el discurso nguemista. Luego procede a la reconstrucción la guineanidad, la identidad nacional secuestrada y falsificada, como recoge el poema "Cazador ecuatoguineano":

Cazador ecuatoguineano,
cazador bubí, fang, annobonés, ndowé, bishió...
Habéis de saber
que aguardo con ansiedad
que vosotros, mis hermanos,
leáis mis poemas
y los viváis
y gozosos en ellos,
entre todos busquemos nuevos senderos
y nuevas formas(25-6)

En el poema "Mirando hacia atrás", Inocencio Engon (2005) se apoya en esa memoria rescatada para denunciar un presente histórico hecho de tragedias y de vidas solitarias en el exilio:

Volveré al pasado
Buscando tu recuerdo
Y buscaré entre añicos
Los restos de lo que fuimos

Fuimos hasta donde recuerdo
Un episodio alegre y divertido
Mas duró tan poco el sueño
Que me supo a desengaño (35)

⁹ Puede leerse, por ejemplo, en textos de Donato Ndongo-Bidyogo, como "Epitafio"(1973: 92); de Juan Balboa Boneke, en "Vencedores y vencidos" (1982: 31-32), y en "Paloma ecuatoguineana Paloma extraviada".

La memoria sirve de plataforma para denunciar la violencia contra la ciudadanía guineana. La narrativización de la memoria se erige en forma de denuncia y en respuesta crítica y directa contra la represión indiscriminada y la destrucción del cuerpo guineano, así como la desintegración del espacio nacional de la posindependencia⁹. Poemas como "A un joven fusilado en Santa Isabel", de Anacleto Oló Mibuy:

Voy con esta luz de rimas
dejando flores estériles
en las burbujas de sangre,
y poniendo, piadoso
en cada carne de tu cuerpo destrozado
las letras muertas de tu libertad. (116);

y "El cuidado", de Inocencio Engon,

Por aquí
Dicen los que saben
Todo sucede de noche
A Ntutum lo llevaron de noche
A Ndong le mataron al alba
De Mba no se sabe mucho
Pero los rumores apuntan
Que fue también por la noche
(*El Verbo...*, 120);

denuncian esa comunidad nacional traumatizada. Frente a la represión institucional y estructural impuesta por el nguemismo, el proyecto discursivo de la diáspora responde con contundencia y denuncia de forma directa, vehemente y sin rodeos la violencia que prevalecía en Guinea Ecuatorial, como se puede apreciar en el poema "Vamos a matar al tirano", de Francisco Zamora Lobocho (130);

Madre
Dame esa lanza
Esa vieja lanza
y ya no habrá más tiranos
nunca más dictadores
sobre mi pueblo, sobre tu miseria
sobre tu miedo
(*Desde el viyil...*, 27)

O en "La voz de los oprimidos", de Anacleto Oló Mibuy:

Mis poesías serán leídas un día
debajo de mis árboles,
sin techos ni barnices de aire.
Muertos y vivos de corazón arañado
de cualquier negra injusticia,
mis poesías llamarán a la insurrección



¹⁰ Así se trasluce en sus antologías poéticas *O Boriba (El exiliado)*, (1982); *Desde mi vidriera. Susurros y pensamientos comentados* (1983), y en la novela *El reencuentro* (1985).

¹¹ En el prólogo de *O Boriba (El exiliado)*, Juan Balboa observa: "¿Quién soy yo? Se me ha arrancado de lo que era mi realidad, mi existencia, mi cultura (...). Ni soy de aquí, ni soy de allá. Y cuando me descubro a mí mismo resulta que para mis hermanos mi pueblo), soy un extraño. Sigo sintiéndome extraño en esta sociedad porque no acabo de sentirme comprendido, porque no acabo de comprender"(11).

con la voz de los que no la tuvieron
con la voz de los oprimidos. (118)

El exilio es una experiencia precaria y traumática que desterritorializa al sujeto física y socialmente en el tiempo y en el espacio; es ruptura; es desplazamiento cultural, moral y espiritual; es desplazamiento lingüístico, ideológico y económico del individuo¹⁰. La presencia obsesiva del exilio en la literatura de Guinea Ecuatorial refleja y expresa la angustia del desarraigo, la falta de comunicación interpersonal y la crisis de identidad en la transterritorialidad de comunidades extrañas¹¹. La "escisión del sujeto migrante se trasparenta en las angustiosas reflexiones que encontramos en "El prisionero de la Gran Vía", de Francisco Zamora,

Si supieras
que no me dejan los días de fiesta
ponerme el taparrabos nuevo
donde bordaste mis iniciales
temblandote los dedos de vieja
(Desde el vijil..., 39)

y en "Dónde estás Guinea", de Juan Balboa Boneke:

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

El exilio es espera constante y esperanza; es búsqueda de la identidad propia dentro de un espacio exiguo, ajeno y a veces hostil; es vagancia y persecución de un espacio prohibido y lejano: la tierra natal. En este sentido, el exilio implica la renegociación de la identidad por la des-territorialización y la des-ubicación que representa. En el caso de la diáspora guineoecuatorial, Igor Cusack describe esa experiencia como "shared memories of terror", una experiencia común que favoreció la construcción de una guineanidad incluyente, es decir, multicultural y multiétnica, como afirma Donato Ndong-Bidyogo (1992): "El exilio, el hecho de formar parte de una comunidad de negros que vivían en una sociedad blanca nos ha caracterizado (sin querer entrar en la polémica del racismo en España), y nos ha permitido tomar conciencia de nuestra propia identidad" (52).

El exilio es también un espacio de tensión, de experiencias solitarias, dolorosas y trágicas, como puede leerse en " Morir en el exilio" (1987), de Anacleto Oló Mibuy:

Padre:
 Ha muerto un guineano más.
 No importa sexo, tribu,
 circunstancias, lugar.
 Ha muerto. Guineano,
 hermano, paisano
 que se apaga en un día,
 –y como todos–
 con la marea del exilio;
 con la soga de la nostalgia.
 Y... mueren para no volver
 ni a Guinea ni a la miseria (34)¹².

Es una práctica discursiva cuyo propósito principal es la recuperación del cuerpo y de la tierra como paso previo hacia la abrogación del exilio, del silencio y de la muerte.

La prosa, la narrativa y el ensayo, fue uno de los vehículos de expresión de la(s) historia(s) del desplazamiento y del exilio. En *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial* (1977), Donato Ndongo repasa la historia de su país desde la época colonial hasta la dictadura de Francisco Macías. El capítulo titulado "Los años del silencio", a la que dedica casi la mitad del libro, hace un análisis crítico exhaustivo de la situación en Guinea Ecuatorial bajo el terror "nguemista".

En *¿Dónde estás Guinea?* (1978) Juan Balboa Boneke analiza el proceso socio-histórico y político que favoreció el advenimiento de la dictadura de Francisco Macías Nguema. Juan Balboa describe la construcción y establecimiento de la etnicización del estado-nación en Guinea Ecuatorial, y la consiguiente fragmentación del país. Es importante resaltar que la visión de Juan Balboa Boneke trasciende la dictadura de Francisco Macías Nguema y aboga por la superación de la fractura de la nación guineana. Ambos textos se enmarca dentro del intento por devolver el proceso histórico nacional al cauce de la lectura plural, multiétnica y multicultural, como paso previo a la recuperación de un estado-nación incluyente.

En *El problema humano* (1985), Eugenio Nkogo Ondo recoge la experiencia de la diáspora a nivel continental a través de la tragedia de otros exiliados africanos cuyas circunstancias eran parecidas. Las experiencias personales e históricas recogidas por Nkogo Ondo se circunscriben dentro del proceso histórico que ha caracterizados las décadas de los setenta y de los ochenta del siglo XX en el África subsahariana, marcada por la dictadura los regímenes militares y el reino del partido único, es decir, la ausencia y violación sistemática de las libertades fundamentales. En este sentido, el texto de Nkogo Ondo trasciende la mera relación de la heterogeneidad del espacio del exilio porque recoge y reflexiona sobre una experiencia común, la del desplazamiento,

¹² En "El silencio de la nostalgia", del mismo autor:
 Hay un silencio violento.
 Una nostalgia elocuente.
 Hay un silencio anochecido,
 noche de muertes blancas;
 silencio mudo de varios lutos,
 sin crespones negros.
 ¡Qué estrellas alumbran hoy,
 tanto dolor y duelo, y tanta
 pena,
 la angustia que devora placida
 la ciudad del silencio! (116-17).
 Moudjib Djibril y Ch. M. Koume. "Guinea Ecuatorial: el "gulag africano," *Mundo Negro*, año XIX, núm. 204 (Octubre 1978): 30-32. Error! Main Document Only. Emevwo Biakolo. "On the Theoretical Foundations of Orality and Literacy," *Research In African Literatures*, Vol. 30, Number 2, Summer 1999: 42-65. Error! Main Document Only. KOLB, Bryan & WHISHAW, Ian. *Fundamentals of Human Neuropsychology*. New York, 1985, ...>

...> Error! Main Document Only. MOELLER, HANS-BERNHARD (ed.). *Latin America and the literature of exile: comparative view of the 20th century European refugee writers in the new world.* Heidelberg: C. Winter, 1983.

Error! Main Document Only. SEPA BONABA, EDMUNDO. "La Guinea de la Diáspora," *Estudios Africanos*, núms. 8-9 (1990): 21-32.

SUNDIATA, IBRAHIM K. *Equatorial Guinea: Colonialism, State Terror, and the Search for Stability.* Boulder: Westview Press, 1990.

Domingo del Pino. "La inmigración y las relaciones hispano-marroquíes," *Política Exterior*, núm. 108, Noviembre/Diciembre 2005:55-67.

de la vagancia, de "identidades fragmentadas" y de la constante búsqueda de lugar donde ubicarse como miembro de una comunidad que caracteriza el exilio.

Nueva narrativa guineana, publicado en Madrid en los años 70, es el único texto de ficción de ese período; incluye cuatro relatos cortos: "El Sueño", de Donato Ndongo-Bidyogo; "La travesía", de Francisco Abeso Nguema; "La última carta del Padre Fulgencio Abad, C.M.F.", de Maplal Lobocho, y "Bea", de Paco Zamora Lobocho. Los relatos tratan del desplazamiento, de la separación voluntaria o forzosa de la tierra natal.

La globalización, el estado de crisis estructural del estado-nación, junto con los escollos del proceso del "proceso democrático" en muchos países africanos, han supuesto una nueva dinámica caracterizada por la migración de los jóvenes, creando una nueva diáspora africana y, también, guineana, que ya no se limita a España. Domingo del Pino (2005) observa con mucho acierto que "para muchos inmigrantes abandonar su país tiene el atractivo añadido de liberarse de situaciones en las cuales ningún derecho, ni siquiera el de la vida, parece garantizado de antemano" (61). La migración masiva que resultó de ello ha sido acompañada con la emergencia nuevas plumas transcontinentales, que también reflexionan sobre la experiencia histórica, personal y colectiva, del desplazamiento. La creación cultural de autores como Gerardo Behori Sipi Botau, *Sueños y Realidad* (2009), Juan Manuel Davies, *Héroes* (2008), Remei Sipi Mayo, el Padre Ambrosio Sebastian Abeso, *Gafas opacas* (2002), entre otros, recrean la(s) historia(s) y memoria(s) de la diáspora en la transterritorialidad del exilio o de la migración.

Dentro de ese marco, han surgido otras plumas africanas en español, que integran esa comunidad de creadores africanos en la diáspora. Autores como Inongo-vi-Makomé (Camerún), Sidi Seck (Senegal), Agnes Agboton (Benin), Antar H. A. (Sudán), integran esa comunidad de escritores migrantes que el literato Abderrahman Wouberi, de Djibouti, llama "los hijos de la poscolonia". Son escritores/as cuya creación cultural está marcada por el nomadismo lingüístico, cultural y geográfico, en algunos casos. Todos ellos son originarios de países no hispanófonos.

En Guinea Ecuatorial, el advenimiento de la segunda república tampoco promovió ni resolvió el problema planteado por el desplazamiento. Muchos intelectuales que regresaron al país retomaron el camino del exilio. La experiencia del desplazamiento, de la expatriación y de la diáspora como formas de desarraigo siguen siendo una realidad histórica en Guinea Ecuatorial. En conclusión, es importante resaltar que el exilio favoreció, hasta cierto punto, la articulación de una guineanidad incluyente partiendo de la heterogeneidad cultural y lingüística de la diáspora en la transterritorialidad. En este sentido, producir desde el hiato geográfico permitió reactivar la(s) memoria(s), superar la fragmentación, renegociar y reconstruir la identidad nacional a partir de territorio(s) culturalmente impreciso(s) o "imaginados" ■

La literatura de Guinea Ecuatorial¹

La madurez

Joseph-Désiré
Otabela

University of
Missouri-Columbia

En este 2009, la *Antología de la literatura guineana* (1984), texto fundacional de lo que hoy es conocido como la literatura de Guinea Ecuatorial², el que diera a conocer al mundo una realidad cultural y literaria que hasta entonces permanecía desconocida, cumple 25 años, con todos sus objetivos cumplidos³. Un cuarto de siglo para un fenómeno literario como éste representa la madurez, la edad adulta, sobre todo si se tiene en cuenta el entorno sumamente difícil y las condiciones adversas en los que se desarrolla. Desde luego, un cuarto de siglo simboliza una etapa de la vida en la que se debe echar una mirada atrás para hacer una evaluación, un balance. Éste es el principal propósito de estas líneas.

El que las bodas de plata, o sea el cumpleaños feliz, coincidiera con la salida del primer número de *Palabras*, el nuevo reto de Donato Ndongo⁴ en su voluntad de promover la cultura africana en general y la literatura de Guinea Ecuatorial en particular, bien puede parecer una casualidad, un hecho fortuito; pero también puede significar un nuevo reto para los actores y productores culturales y literarios de Guinea Ecuatorial, al mismo tiempo que marca la línea divisoria entre los balbucesos de la época precolonial, las semi-

² En un artículo publicado en la revista *Notre Librairie*, nº 138-139 (2000: 14), Landry-Wilfrid Miampika reconoce a Donato Ndongo la paternidad de la literatura guineana al considerar *Antología de la literatura guineana* como el texto fundacional de la literatura de Guinea Ecuatorial.

³ Según afirma Donato Ndongo, los objetivos de *Antología de la literatura guineana* eran, por una parte, dar a conocer las por entonces escasísimas manifestaciones literarias de Guinea Ecuatorial; por otra parte, estimular a los guineanos con vocación literaria, sacando a la luz su incipiente producción o rescatando del olvido algunos nombres y obras.

⁴ Los anteriores retos fueron Director adjunto del Colegio Mayor Nuestra Señora de África, Director ...>

¹ Importantes estudios se han realizado sobre la literatura de Guinea Ecuatorial. Unos de los más importantes son los siguientes: Ndongo Bidyogo, Donato: *Antología de la literatura guineana*, Madrid, Nacional, 1984; Mbaré Ngom, Faye: *Diálogos con Guinea*, Madrid, Labrys 54, 1996; Ndongo Bidyogo, Donato: "La literatura mo-

derna hispanófona en Guinea Ecuatorial" en *Afro-Hispanic Review*, Spring 2000, pp. 39-44; Ndongo Bidyogo, Donato y Mbaré Ngom, Faye: *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*, Madrid, Casa de África, 2000; Mbaré Ngom, Faye: "Literatura africana de expresión española" en *Cuadernos*, nº 3, Centro de Estudios Africa-

nos, Universidad de Murcia, 2003, pp. 111-135; Sosthène Onomo Abena y Joseph-Désiré Otabela Mewolo: *Literatura emergente en español. Literatura de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004; Lewis, Marvin: *An introduction to the literature of Equatorial Guinea*, Columbia, University of Missouri Press, 2007.

...> adjunto del Centro Cultural Hispano-Guineano, donde funda las revistas *África 2000* y *El patio*, Director del Centro de Estudios Africanos de la Universidad de Murcia, donde funda la revista *Cuadernos*.

⁵ Juan Tomás Ávila Laurel afirmaba lo siguiente en la edición digital de *ABC* del 28 de noviembre de 2008, a raíz del I Congreso Internacional de Estudios Literarios Hispanoafroamericanos celebrado en Madrid del 24 al 27 de noviembre de 2008: "es imposible vivir de la escritura en un país como el mío. Ser escritor en Guinea es como ser alpinista en el Sahara".

⁶ Donato Ndongo lo afirma en "La literatura de Guinea Ecuatorial: 25 años después", conferencia presentada el 24 de noviembre de 2008 en el I Congreso Internacional de Estudios Literarios Hispanoafroamericanos en Madrid.

⁷ Dichas excepciones se refieren a la Universidad de León donde la profesora Marta Sofía López realiza importantes trabajos de investigación sobre la literatura africana, lo mismo que hacen los profesores Landry-Wilfrid Mampika y José Manuel Pedrosa en la Universidad de Alcalá de Henares. También, la Universidad Nacional de Educación a Distancia cuenta con profesores dedicados a la investigación sobre temas africanos, además de publicar importantes trabajos sobre dichos temas.

⁸ Hay que mencionar, como excepción, los libros *Poésie d'Afrique au sud du Sahara 1945-1995* (1995) de Bernard Magnier y *Littératures francophones d'Afrique Centrale* (1995), editado por l'Agence de Coopération Culturelle et Technique. Ambos libros incluyen textos de escritores de Guinea Ecuatorial.

llas de la época colonial, la travesía del desierto correspondiente a los once años de tiranía de Francisco Macías por una parte, y la eclosión definitiva de los primeros años del nuevo siglo, pese a que el país, bajo Teodoro Obiang, tampoco ha favorecido el desarrollo de la cultura y, desde luego, la literatura⁵. O sea, una línea divisoria entre el siglo XX y el XXI.

Antes de la publicación de *Antología de la literatura guineana*, la literatura de Guinea Ecuatorial, a diferencia de las demás literaturas africanas escritas en lenguas europeas –el francés, el inglés o el portugués– fue la gran ausente de los debates críticos y teóricos en torno a las literaturas poscoloniales. Tres razones principales explican esta ausencia:

La primera tiene que ver con el desinterés manifiesto, y hasta cierto desprecio, de España hacia la literatura producida en su única colonia en África subsahariana. Los medios culturales españoles que, como apunta Donato Ndongo⁶, "tanto miran hacia Francia, no imitan a los franceses en la tarea de protección y promoción de los intereses de su lengua y cultura en África". Dicho desinterés se manifiesta, salvo contadas excepciones⁷, por la nula mención a los escritores de Guinea Ecuatorial tanto en los manuales de historia de las literaturas hispánicas como en los programas desarrollados en las cátedras de literatura hispánica en las universidades españolas.

La segunda razón se relaciona con el aislamiento lingüístico de Guinea Ecuatorial con respecto a los demás países del África subsahariana. Siendo el único país de este marco geográfico una de cuyas lenguas oficiales es el español, la literatura guineana sufre el mismo ostracismo en las antologías e historias de la literatura africana escritas en lenguas europeas y publicadas tanto en África como en Europa⁸.

La tercera razón, política, se refiere a la tremenda dictadura oncenal (1968–1979) que Francisco Macías impuso en el país y cuya consecuencia directa fue el aislamiento político, y sobre todo cultural, culminado con la "Materia Reservada" decretada por la dictadura de Francisco Franco sobre toda información procedente o relacionada con Guinea Ecuatorial durante el momento cumbre de la tiranía de Macías.

De acuerdo con la teoría de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, la literatura de Guinea Ecuatorial, producida en mayor medida desde el exilio de muchos de sus principales actores, se integra en la literatura postcolonial, porque proviene del campo del colonizado, en oposición a aquellas literaturas que provienen del campo del colonizador. Según afirman en *The Empire Writes Back* (1989: 2), el término "postcolonial" se utiliza para "abar-

car todas las culturas afectadas por el proceso imperial iniciado desde el momento de la colonización hasta el tiempo presente". Desde luego, el modelo postcolonial está enmarcado en la dialéctica de las relaciones de poder dentro de la cultura, pues la literatura postcolonial "retraza el camino hacia un posible estudio de los efectos del colonialismo en relación con la escritura en inglés y la escritura en lenguas indígenas en el contexto africano o indio, así como la escritura en otras lenguas imperiales como el francés, el español o el portugués"⁹ (B. Ashcroft, G. Griffiths & H. Tiffin 1989: 24).

Como reconoce Donato Ndongo Bidyogo (1984: 14-15), "la literatura sólo es clasificable después de un análisis estilístico fenomenológico que preserve a cada obra de su individualidad, alineándolo junto a una serie de estructuras semejantes, basadas en esquemas ideográficos, literarios y formales de pensamiento y expresión". Podemos ratificar, con este mismo escritor (1984: 15), que "a través de este método podemos hablar, sin temor, de una verdadera literatura guineoecuatoriana"¹⁰, puesto que del análisis de la obra de los diferentes autores se desprende tales rasgos comunes, embriones de una cultura nacional, en cuya germinación han confluído, a partes iguales diríamos, una raza, una cultura, una lengua vehicular, unas vibraciones colectivas, un espacio geográfico vital, una situación histórica y unas formas económicas comunes".

Tres grandes momentos

Uno de los objetivos de *Antología de la literatura guineana*, reconoce su autor, fue dar a conocer al mundo las por entonces escasísimas manifestaciones literarias de Guinea Ecuatorial, lo cual permitía insertarlo definitivamente entre las naciones hispánicas, al mismo tiempo que conservaba en su plenitud su peculiaridad afrobantú.

A la imagen del resto de la producción literaria negro-africana, la literatura guineoecuatoriana conoce tres grandes momentos históricos bien distintos. Desde luego, esta noción de "momento histórico" es puramente indicadora, puesto que no existen compartimentos estancos entre los diferentes períodos literarios. Fundamentándose en criterios de fondo y de forma, distinguiremos el período anterior a la colonización española, el período colonial y el período poscolonial, conocido, además, como el período actual, o sea posterior a la independencia de Guinea Ecuatorial el 12 de octubre de 1968¹¹.

⁹ La traducción es nuestra. Además, los números 138-139 de la revista *Notre Librairie* dedicó un importante "dossier" a la literatura de Guinea Ecuatorial, con una importante entrevista a Donato Ndongo.

¹⁰ El gentilicio "guineoecuatoriano" fue recomendado por el Primer Congreso Internacional Hispano Africano de Cultura (Bata, Guinea Ecuatorial, 1984), en detrimento de "ecuatoguineano", considerado como despectivo; en este trabajo, también utilizaremos "guineano", siempre que no se preste a confusión con las otras Guineas, la ex francesa (Conakry) y la ex portuguesa (Bissau). Para los hispanos, "guineano" suele referirse a Guinea Ecuatorial.

¹¹ José Ramón Trujillo (2001: 528), partiendo de un estudio de Julián Bibang, propone la siguiente división: 1. La pre-independencia (1950-1970), subdividida en una etapa colonial (1950-1960) y la "Generación Perdida" (1960-1970); 2. La post-independencia (1970-1990), subdividida en el período de los "años del silencio" (1970-1980) y el Renacimiento (1980-1990); 3. Los años de la esperanza, desde 1990.

El período pre-colonial

Antes de la colonización española, la literatura guineana es esencialmente oral. Dicho período, en lo que a la literatura se refiere, se caracteriza por la oralidad. El vehículo de comunicación es la palabra, transmitida confidencialmente, de generación en generación, para la continuidad y la perpetuidad de la epopeya. La trasmisión se hace mediante las lenguas locales de los grupos étnicos que componen la Guinea Ecuatorial: Fang, Bubi, Ndowe, Bujeba, entre otros. Como los juglares de la literatura española medieval, el tocador del "Mvet" o "Mbom Mvet"¹², vestido con pieles de fieras (tigre, pantera, león) adornadas con plumas de águila, cuenta la historia de la tribu o la vida heroica de los jefes legendarios Mbomio Baa y Mico (Mbo), las leyendas de Engong (Fang), Ekoka-a-Evusa (Ndowe) o Erimo Beela (Bubis). Gracias a estos "Mbom Mvet", se puede conocer las genealogías casi completas de los pueblos Fang y Ndowe; también gracias a ellos se sabe cómo y por qué los bubis cruzaron el estrecho de Biafra (desde Camerún) para instalarse en la isla que bautizaron "Etula Eri", conocida más tarde, con la llegada de los exploradores europeos, como Fernando Poo¹³.

¹² "Mvet" es un sustantivo fang que designa una guitarra tradicional; el "Mbom Mvet" designa el tocador de este instrumento, de esta guitarra.

¹³ Esta isla es conocida hoy en día como la isla de Bioko, después de haber sido bautizada "Isla Francisco Macías Nguema" durante la dictadura de éste.

La riquísima tradición oral guineoecuatorial ya ha sido objeto de estudios de destacados investigadores como Fernández Magaz en *Cuentos en el abá*; el catalán Augusto Panyella en *Esquema de etnología de los Fangs Ntumu de la Guinea Española*, un estudio sobre la literatura oral fang en el que el autor demuestra que, excepto el teatro, todos los demás géneros literarios existen en dicha literatura oral; los estudios realizados por Jacint Creus y María Antonia Brunat en la compilación y la traducción al español de los cuentos Ndowe, Bubi, Fang y Annoboneses son también dignos de interés en el momento de abordar el tema de la literatura oral, pese a las críticas de Justo Bolekia Boleká (1993: 28-29) sobre estas obras.

Lo más trascendente es que esta literatura oral que transcribe la sabiduría popular, y que se manifiesta en fábulas, leyendas, mitos, etc. ha favorecido en mayor medida la eclosión de una literatura escrita guineoecuatorial durante la colonización española.

El período colonial

La llegada del colono español marca la introducción en Guinea Ecuatorial de la escritura. De manera que la literatura africana escrita en español, en palabras de Mbare Ngom (2003: 115), "nace del encuentro de dos tradiciones culturales: la primera, negroafricana y ágrafa, hunde sus raíces en la tradición bantú y se nutre de la oralidad en sus distintas modalidades, y tiene normas expresivas y estéticas más flexibles y pragmáticas. En cuanto a la segunda, europea, importada e impuesta, se basa en la escritura y sus normas rígidas. La literatura africana de expresión castellana parte, pues, de esas

premisas, entre otras, a la par que participa de ambas tradiciones culturales en su percepción y representación de la realidad. Asimismo, el proyecto cultural africano nacido en esas circunstancias está marcado por cierta hibridez cultural"

Considerado como la negación de los valores del mundo negro, el fenómeno colonial es, cabe decirlo, uno de los detonantes de la literatura negro-africana. A partir del año 1930, un grupo de estudiantes negros en París (el senegalés Léopold Sedar Senghor y el martiniqués Aimé Césaire como abanderados) reaccionando contra la acción deshumanizante y destructora de la colonización, crea una corriente literaria que exalta los valores negros y que, además, responde al imaginario simplista y reductor del europeo. Una literatura de esencia combativa y anticolonialista sale, de esta forma, a la luz, con el nombre muy significativo de la *Negritud*. Pero en este contexto, ¿dónde ubicar la literatura guineoecuatorial?

Si en la literatura de Guinea Ecuatorial no se puede negar la existencia de una literatura patriótica, que canta la cultura tradicional en la lengua del colonizador (los poemas nacionalistas de Anastasio Nse, Zacarías Anseme Micha, etc.), hay que admitir, sin embargo, con Donato Ndongo (1984: 28-29), que "en rigor, no se puede hablar de una literatura anticolonialista en Guinea Ecuatorial, por más que en algunas obras se describa algún exceso. Pero antes que una descalificación de unas relaciones históricas se nos representa una crítica aislada, no exenta en el fondo de cierto conformismo"¹⁴.

Cronológicamente, la producción literaria guineoecuatorial es posterior al movimiento de la *Negritud*, y su orientación temática es muy diferente. Este desfase temático se justifica por el nivel de instrucción muy bajo de la población y, desde luego, el aislamiento lingüístico y cultural con respecto a otros países africanos. Guinea Ecuatorial, no hay que olvidarlo, es el único país del África subsahariana que utiliza el español como lengua oficial; lo que, por supuesto, constituye su peculiaridad, pero, al mismo tiempo, representa un obstáculo de considerable importancia para su integración dentro de las demás literaturas africanas¹⁵.

Desde el punto de vista puramente literario, Guinea Ecuatorial parece olvidada o, de una forma sencilla, ignorada por las producciones literarias africana y española; una situación que el crítico Juan Bautista Osubita (1993: 46) achaca a "la escasez de plataformas para la producción literaria"; el crítico agrega: "A este respecto, es significativo que, pese a su inicio a principios de siglo, sea sólo en torno a los años sesenta cuando *La Guinea Española*, una revista de religiosos, principales agentes de la acción colonial, empiece a incluir con regularidad colaboraciones de autores guineanos. Se entiende que sean ignoradas en sus páginas las voces discordantes con la ideología imperante de la hispanidad y del nacional-catolicismo"¹⁶. Los escritores cuyos textos se publican en esta revista misionera son, por ejemplo, Esteban Bualo, Andrés Ikuga Ebombombe y Cons-

¹⁴ Donato Ndongo (2000: 40) vuelve a insistir sobre este aspecto de la literatura guineana cuando dice: "como ya indiqué en el prólogo de mi *Antología* (1984), al contrario que el resto de las literaturas africanas escritas, no existe por el momento en la literatura guineana ninguna obra verdaderamente anticolonialista". Pero conviene matizar que si cronológicamente no se puede hablar de una literatura anticolonialista en Guinea ecuatorial, hay que admitir, sin embargo, que algunas obras publicadas después de *Antología de la literatura guineana* (1984), por su temática, pueden ser catalogadas como anticolonialistas: *Las tinieblas de tu memoria negra* (1987) y en

cierta medida *El metro* (2007), ambas de Donato Ndongo, *El reencuentro* (1985) de Juan Balboa Boneke o *El párroco de Niefang* (1996) de Joaquín Mbomio Bacheng.

¹⁵ Guinea Ecuatorial entra finalmente en la Francofonía en 1985 y en 1992, la A.C.C.T. publica una antología de la literatura africana francófona en la que se incluyen textos de escritores guineanos. En este documento no se menciona el nombre de Donato Ndongo, ni se alude a ninguna de sus obras.

¹⁶ La revista *La Guinea Española* sólo empieza a ...>

...> incluir en sus páginas colaboraciones de escritores guineanos en su número 1236 del 10 de enero de 1947, en una nueva sección llamada "Historias y Cuentos". Mbare Ngom (2003: 118) reproduce el anuncio de este cambio: "Esta nueva sección que hoy comenzamos, un exponente del pensamiento de nuestros indígenas recogido tradicionalmente en cuentos, historias, narraciones, refranes y cantos, contribuyendo de esta suerte a perpetuarlos y a divulgarlos. Además de nuestra labor personal y la colaboración de los misioneros, confiamos en los alumnos del Seminario, maestros, colegiales de la misión, de la Escuela Superior Indígena y catequistas de nuestras reducciones que nos enviarán el mayor número posible de "historias" sobre cualquier tema".

tantino Ocha'a; ellos mantienen un fuerte componente etnográfico, pero ya perfilan una literatura propia.

Concretamente, la época colonial de la literatura de Guinea Ecuatorial se subdivide en dos tendencias: una primera, que denominaríamos "tradicional", y una segunda, la denominada "imitadora".

La tendencia tradicional utiliza el español sólo para transcribir los contenidos de la literatura oral de los ya aludidos "Mbom Mvet", o sea, los juglares de la época precolonial. Bajo este signo publica Leoncio Evita en 1953 *Cuando los Combes luchaban*, subtitulada por su autor como "Novela de costumbres de la antigua Guinea Española", un testimonio etnográfico bajo forma de novela; la acción transcurre en Río Muni, entre la etnia de los combe, la del autor, en una época precolonial. El protagonista es un misionero protestante blanco, desde cuyo punto de vista se explica la historia y que es empleado en alguna ocasión por el autor para contrastar la civilización europea con el salvajismo de las costumbres africanas. Este rechazo del autor de su propia identidad, que lo encuadra dentro de la literatura de consentimiento, fue empleado profusamente por las autoridades coloniales españolas como ejemplo de la acción civilizadora de la colonización en África. Esta obra es, cabe mencionarlo, la primera novela publicada por un guineoecuadoriano. Escrita en un español hablado por los entonces "evolucionados", "no deja de ser curioso –observa Carlos González Echegaray (1989: 46)– el hecho de que la obra esté pensada y sentida en "blanco", y sólo cuando la acción se desarrolla entre guineanos, como un mero espectador, el escritor se siente de su raza".

La otra tendencia es la que, copiando los modelos peninsulares, intenta recrear una literatura española en África, en Guinea Ecuatorial. Este grupo se compone de jóvenes estudiantes; su producción literaria es el reflejo de lo que leen en los manuales de literatura española. La poesía es el género que más imitan: las estructuras, la lengua, los temas. Las obras de Constantino Ocha'a Mve en sus inicios, así como la del poeta Secundino Oyono Edu son una muestra de esta tendencia.

Un autor que no pertenece a ninguna de estas dos tendencias, sino más bien a la que denominaríamos "Novelas coloniales" animada por españoles, Daniel Jones Mathama, publica en 1962 una novela titulada *Una lanza por el Boabí*; el protagonista, Gue, en este caso africano, relata en la novela la historia de su vida, dando un carácter autobiográfico al relato. Así por ejemplo, Boabí, el padre de Gue, es un trasunto de Maximiliano C. Jones, padre de Daniel Jones Mathama y terrateniente local afecto al gobierno colonial. El argumento sigue la infancia de Gue en Fernando Poo, su traslado a España y la vuelta a Guinea tras la muerte de su padre. Es la segunda novela escrita por un guineoecuadoriano, verda-

**Su producción literaria
es el reflejo de lo que leen
en los manuales
de literatura española**

dero testimonio etnográfico, puesto que detalla las costumbres de la etnia bubi de la isla de Bioko. Para Carlos González Echagaray (1989: 44), esta novela, "escrita con soltura y dominio del castellano y un estilo un tanto finisecular, puede situarse como la última de las novelas "coloniales" por su ambiente y su punto de vista favorable a la civilización europea en la que el autor se empapó durante su posterior vivencia en España".

Durante el período colonial, se puede observar que a diferencia de las demás literaturas negro-africanas en las que la reivindicación constituye el leitmotiv, el conformismo de los escritores guineoecuatorianos del que habla Donato Ndongo (1984: 29) es total y, además, es fruto de un "eventual reconocimiento de la "bondad" del fenómeno colonial"; Ndongo justifica esta situación por el "contexto de las muy peculiares relaciones históricas entre España y Guinea Ecuatorial".

La peculiaridad más destacada de la literatura guineoecuatoriana es, pues, la falta de este anticolonialismo, presente, sin embargo, en las luchas políticas que desembocaron en la independencia del país el 12 de octubre de 1968, después de casi dos siglos de colonización española. Como observa Donato Ndongo (1984: 29), "la falta de estridencias anticolonialistas podría, desde luego, llegar a ser una singularidad permanente de la literatura guineana, que daría así al resto de las literaturas africanas un tono nuevo caracterizado por la serenidad, sin voces quebradas por el llanto ni indignaciones retrospectivas. Pero en sí mismo no es malo: el que la literatura guineana sea en lo temático casi exclusivamente costumbrista constituye, pues, una de sus diferencias más notables con el resto de las literaturas negro-africanas".

Este intento de golpe tuvo consecuencias importantes

El período post-colonial

El tercer período histórico de la literatura guineoecuatoriana va desde la independencia del país hasta hoy. La fecha del 12 de octubre de 1968, que simboliza los primeros pasos hacia la "libertad", se convierte en el principio de una nueva pesadilla, o en el comienzo del calvario para el pueblo guineano.

En efecto, sólo cinco meses después de conseguir la autodeterminación, un grupo de personalidades, encabezado por el entonces Ministro de Asuntos Exteriores Atanasio Ndongo Miyone, organiza un golpe de estado que fracasa. Este intento de golpe tuvo consecuencias importantes: el recién elegido presidente Macías Nguema señala con un dedo acusador a la ex-metrópoli y ordena la evacuación inmediata de súbditos españoles, muchos de ellos empresarios y comerciantes, así como de los miembros de las fuerzas armadas españolas que seguían en el país. A raíz de estos acontecimientos, producidos a principios de marzo de 1969, empieza la travesía del desierto del pueblo guineano y, obviamente, de su literatura. Este largo período de busca, caza y captura de los guineanos, este período de represión sin precedentes, dura hasta el 3 de agosto de

Jóvenes guineanos que han visto su formación universitaria bruscamente interrumpida o la han completado de forma angustiosa

1979, fecha en la que el teniente coronel Teodoro Obiang Nguema, sobrino del presidente Macías Nguema y antiguo cadete de la Academia Militar de Zaragoza, consigue por un golpe militar derrocar a su tío. Aquel golpe de estado, denominado por su autor como "Golpe de Libertad", pone punto y final a once años de un régimen fascista, despótico y sanguinario que, como subraya el poeta y novelista guineano Juan Balboa Boneke (1985: 15), "sumió a nuestro país en la total oscuridad y oprobio" y abre una luz de esperanza.

Los once años de tiranía de Macías desencadenaron una ola de exilio para numerosos guineoecuatorianos hacia países vecinos (Nigeria, Camerún y Gabón) y, también, hacia España. Obviamente, la principal consecuencia de este exilio masivo es el empobrecimiento económico del país, a causa de la huida de todas las fuerzas productoras nacionales. A esto hay que añadir el cierre de la única biblioteca del país (La Biblioteca Pública de Santa Isabel) y de la Catedral de la misma ciudad, la persecución de los misioneros españoles (los únicos encargados de la instrucción de los guineanos), los encarcelamientos arbitrarios de miles de ciudadanos y los asesinatos sistemáticos en las cárceles. Desde luego, se pueden apreciar los efectos de la dictadura de Macías Nguema sobre todos los sectores de la vida guineana y la desesperación de todo el pueblo durante esta década dramática.

Desde el punto de vista cultural, el período de la dictadura de Macías Nguema marca una ruptura con la actividad literaria, que ya gozaba de un cierto esplendor durante el último período colonial. Como reconoce Vicente Granados (1990: 5), "la independencia del país, proclamada en 1968, no supuso la consolidación de las corrientes literarias que habían aflorado en la década de los sesenta: la dictadura de Francisco Macías Nguema barrió literalmente la expresión cultural".

En este sentido, hay que señalar, para lamentarlo, que Madrid no fue, para los autores de Guinea Ecuatorial, lo que París para los escritores africanos francófonos de los años 30; no hubo apoyo a la creación, ni tampoco para dar a conocer la tragedia guineana. Los escritos de la época circularon en hojas sueltas, cuartillas o cuadernos en circuitos marginales o en revistas y folletos de tiradas limitadas editados por los refugiados y, precisamente por ello, esta literatura no llegó ni al público guineano ni al español. Este tipo de escritos emplea habitualmente la forma lírica y tiene un discurso contundente, como lo muestra el poema *Vamos a matar al tirano* de Francisco Zamora Lobo, o, a veces, nostálgico de la patria lejana, como *¿Dónde estás Guinea?* de Juan Balboa Boneke.

Los escritores de este período son jóvenes guineanos que han visto su formación universitaria bruscamente interrumpida o la han completado de forma angustiosa. Los

temas recurrentes en la producción de estos incipientes poetas y novelistas, que forman una verdadera generación literaria, son el exilio y su realidad existencial, la nostalgia de la patria, la dictadura de Macías Nguema, la concordia y la unidad nacionales.

La "Generación Perdida" o "los años del silencio"

Entre 1968 y 1979, toda producción literaria es inexistente en Guinea Ecuatorial, a causa de la persecución organizada por las autoridades dictatoriales contra los intelectuales y de la ausencia de editoriales, e incluso imprentas. Los escasos escritores guineanos que publican lo hacen desde el exilio; los nombres de autores como Francisco Abeso¹⁷ o Maplal Lobocho son contados; destaca Juan Balboa Boneke, que publica en 1975 su primera antología poética *O'Boriba (El exiliado)*. Este poeta, ensayista y novelista puede ser considerado, junto con Donato Ndongo Bidyogo, como los abanderados de la literatura guineoecuatorial en el exilio, y una de las figuras más importantes de la nueva literatura guineana escrita por lo que él mismo llama la "Generación Perdida"¹⁸ de las letras guineanas.

En 1976, Balboa Boneke publica un poemario, *Las brumas de mi jardín*, seguido un año más tarde por *Susurros*, y en 1978, un ensayo con el título muy significativo de *¿Dónde estás Guinea?* En este texto, el escritor lanza un grito para lamentar la situación desastrosa de su país.

Aunque la nueva situación socio-política producida tras el golpe de Estado del 3 de agosto de 1979 no supone cambios sustanciales respecto a la época de la dictadura de Macías, hay, por lo menos, un cierto dinamismo observado en el ámbito cultural; la promoción cultural vive un nuevo momento que José Ramón Trujillo (2001: 528) llama el "Renacimiento" de la cultura guineana, con publicaciones poéticas, ensayísticas y novelísticas de considerable importancia. Hay que destacar, en este aspecto, el importante papel desempeñado por el Centro Cultural Hispano-Guineano (CCH-G) creado en 1981 por la Cooperación Española y cuya principal misión es la promoción de las actividades culturales; bajo el impulso de Donato Ndongo, nombrado director adjunto en 1985, el Centro se dota de una biblioteca y realiza múltiples actividades culturales: edita su propia revista sobre temas culturales, *África 2000*, y posee su propia editorial, las *Ediciones del Centro Cultural Hispano-Guineano*, dedicadas a escritores guineanos tanto consagrados como jóvenes promesas. También hay que señalar la presencia de dos escritores a la cabeza del Ministerio guineano de Cultura, entre 1992 y 1993: Juan Balboa Boneke y Anacleto Oló Mibuy.

Después de la *Antología de la literatura guineana* (1984) donde el autor, Donato Ndongo Bidyogo, resume en el prólogo las características esenciales de la literatura guineoecuatorial, hay que esperar un año más para leer, en 1985, las primeras novelas publicadas tras la dictadura de Macías Nguema: *El reencuentro. El retorno del exiliado* de Juan Balboa Boneke y *Ekomo* de María Nsue Angüe.

¹⁷ Seudónimo de Donato

Ndongo en el relato corto "La travesía".

¹⁸ Para Juan Balboa Boneke, la "Generación Perdida" designa aquellos escritores guineanos que no tuvieron el tiempo y los medios suficientes para expresarse entre 1968 y 1979, amordazados por la dureza de la dictadura de Francisco Macías Nguema. Según Donato Ndongo Bidyogo en una entrevista con Mbare Ngom (1996: 79) la "Generación Perdida" es la de "los que habían empezado a escribir en los años 50 y 60, que con la independencia fueron obligados a dejar de escribir, e incluso muchos murieron como consecuencia de la vorágine represora que se apoderó del país después de marzo de 1969".

Regresa a su país para ejercer su profesión y contribuir a la construcción nacional

¹⁹ *Los poderes de la tempestad* es la segunda entrega de una trilogía novelesca iniciada en 1987 con *Las tinieblas de tu memoria negra* y cuya tercera entrega, anunciada por Donato Ndongo como *Los hijos de la tribu* no se ha publicado todavía. La trilogía pretende ficcionalizar la historia de una generación de guineanos desde la colonización española hasta el momento actual de la dictadura de Obiang Nguema, pasando por los once años de la dictadura de su tío Macías Nguema.

Escrita durante su exilio en Palma de Mallorca, pero publicada en Guinea Ecuatorial en 1985, *El reencuentro* es un relato autobiográfico que retraza el itinerario de un exiliado, Juan, que regresa a su país natal. Los diferentes espacios que atraviesa el narrador-protagonista provocan en él una decepción y una tristeza profundas: la miseria de los personajes y de los lugares descritos, las marcas de la represión "macista", etc. Sin embargo, la novela termina con una nota de esperanza bajo forma de un epílogo, con la única condición de que la concordia, la unidad, la tolerancia y la aceptación mutua ganen el corazón de los guineoecuatorianos destrozados por el odio.

Ekomo de María Nsue Angüe, también publicada en 1985 por la U.N.E.D. (Universidad Nacional de Educación a Distancia), es considerada por Vicente Granados (1990: 6) como "la primera novela de Guinea Ecuatorial, escrita en la variedad ecuatoguineana

del español, no por 'descuido' dialectal sino por voluntad puramente artística". Pero como matiza Carlos González Echegaray (1989: 44-45), "puede admitirse esta calificación si se considera como la primera novela escrita con mentalidad africana y por un africano en lengua española". En esta novela, María Nsue Angüe nos lleva al mundo ritual fang, al esoterismo de la danza del brujo africano y, sobre todo, al destino fatal de los personajes principales, Ekomo y su esposa Nnanga, que se ven enfrentados

al dilema de una confrontación entre la cultura tradicional africana y la modernidad que supone la cultura occidental.

Este mismo dilema entre tradición y modernidad es el que vive el personaje principal, el niño innominado de *Las tinieblas de tu memoria negra* (1987) de Donato Ndongo Bidyogo. En este relato de unos diez capítulos, el protagonista, siguiendo el modelo del *Lazarillo de Tormes*, cuenta su vida, su experiencia, desde su infancia hasta su adolescencia en un seminario de su país. Este recorrido analéptico es un pretexto para que el adolescente eche una mirada crítica sobre la colonización en general, y en particular sobre la acción de los misioneros españoles en Guinea Ecuatorial. Al final, el protagonista acabará abandonando el seminario, convencido de que será más útil a su sociedad y a su país ejerciendo otra profesión que la de sacerdote.

Y efectivamente, este niño reaparece diez años más tarde en la segunda novela de Donato Ndongo Bidyogo, *Los poderes de la tempestad* (1997)¹⁹; ya es mayor, de profesión abogado y, de la misma manera que el personaje Juan en *El reencuentro* de Balboa Boneke, regresa a su país para ejercer su profesión y contribuir a la construcción nacional. Como en el caso del personaje de Balboa Boneke, la misma decepción frente

al entorno destruido, a la miseria generalizada y a la represión sanguinaria del régimen despótico de Macías obligan al abogado, casado con una española, a volver a su hogar de exilio, en España, después de pasar varios meses torturado en una famosa cárcel de Malabo.

Una nueva generación

La publicación por Donato Ndongu de *Los poderes de la tempestad* en 1997 nos lleva directamente a hablar de la década de los años 1990, también conocida como la década de "los años de esperanza" según José Ramón Trujillo (2001: 528). Considerada como la década más floreciente de las letras guineoecuatorianas si consideramos el número de obras publicadas. Mbare Ngom (2003: 127) alude a estos años como la década que encauza la literatura guineoecuatorial "hacia la madurez". Y este camino hacia la madurez coincidió en mayor medida, como veremos más tarde, con la presencia de Donato Ndongu al frente del Centro Cultural Hispano-Guineano .

Este período se inicia con la obra *El hombre y la costumbre* (1990) del dramaturgo Pancracio Esono Mitogo, una comedia prologada por Vicente Granados y, como *Ekomo*, publicada por la U.N.E.D.; es la primera obra teatral conocida de un autor guineano, a la que habrá que añadir más tarde *Antígona* (1991) de Trinidad Morgades Besari y *Hombres domésticos* (1994) de Juan Tomás Ávila Laurel²⁰.

La década de los años 1990 protagoniza también la aparición en el panorama literario guineoecuatorial de nuevas figuras –"una nueva generación" dirá Mbare Ngom (2003: 131)– muchas de ellas impulsadas por el "boom" de la apertura democrática que experimenta el continente africano en aquellas fechas, tras el discurso de La Baule pronunciado por el entonces presidente francés François Mitterrand, invitando a los dirigentes africanos a una apertura democrática como plataforma para un verdadero desarrollo económico.

Si es verdad que la democracia sigue siendo una auténtica añagaza en los países africanos, hay que reconocer, sin embargo, la aparente libertad de la que gozan los escritores de esta generación para publicar en su país, favorecidos, obviamente, por la labor elogiada del Centro Cultural Hispano-Guineano, convertido en verdadera casa editorial; SIAL Ediciones, de Madrid, con su colección la editorial "Casa de África", hace lo propio para los escritores guineanos que todavía se encuentran exiliados en España. En este aspecto, hay que subrayar la aparición de Ediciones Pángola en Malabo, de la editorial Malamba en Ávila y la labor de *Mundo Negro*, también desde Madrid, que ofrecen oportunidades de publicación a numerosos escritores guineanos.

Los escritores de esta generación, que apuntan a lo que Donato Ndongu y Mbare Ngom (2000: 27) denominan "nueva escritura guineana", distan de los de la "Genera-

²⁰ Esta obra de Juan Tomás Ávila Laurel también se publicó en el número 16 de la revista *África 2000*, pp. 20-28.

ción Perdida", anterior a ellos, tanto en su visión de la realidad guineana y en su estilo como en la temática que desarrollan en sus textos.

Destacan en esta década las narraciones *Adjá-Adjá y otros relatos* (1994) de Maximiliano Nkogo, así como las novelas *El párroco de Niefang* (1996) y *Huellas bajo tierra* (1998), de Joaquín Mbomio Bacheng, y *Rusia se va a Asamse* (1998) y *La carga* (1999), ambas de Juan Tomás Ávila Laurel, a las que, obviamente, hay que añadir la ya mencionada *Los poderes de la tempestad* (1997) de Donato Ndongo Bidyogo.

En poesía, se publican *Álbum poético* (1994) de Jerónimo Rope Bomabá, *Poemas* (1994) e *Historia íntima de la humanidad* (1999), ambas de Juan Tomás Ávila Laurel, que experimenta una verdadera explosión como escritor; *Memoria de laberintos* (1999) de Francisco Zamora Lobo - primer poemario de un veterano escritor de primera hora que lleva escribiendo desde los años 60 en géneros tan diversos como la narración corta o el ensayo-; y *Löbëla* (1999), de Justo Bolekia Boleká, primera incursión del profesor e investigador de la Universidad de Salamanca en la aventura de la creación literaria²¹. Se trata, en fin, de una producción literaria bastante extensa y rica en temas que Donato Ndongo Bidyogo y Mbare Ngom destacaron en *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)* (2000), la segunda antología de la literatura de Guinea Ecuatorial después de la ya mencionada publicada por Donato Ndongo en 1984.

²¹ Otros libros de Justo Bolekia Boleká son *Curso de lengua bubí*, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano, 1991; *Antroponimia bubí. Estudio lingüístico*, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano, 1994; *Narraciones bubis. Otra morfología del cuento africano*, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano, 1994; *Breve diccionario bubí-castellano y castellano-bubí*, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano, 1997; *Aprender el bubí. Método para principiantes*, Madrid, Sial, 1999; *Lenguas y poder en África*, Madrid, Mundo Negro, 2001; *Aproximación a la historia de Guinea Ecuatorial*, Salamanca, Amarú, 2003; *Cuentos bubis de la isla de Bioko*, Ávila, Malamba, 2003; *La francofonía. El nuevo rostro del colonialismo en África*, Salamanca, Signum S.G.E., 2005.

Hacia el siglo XXI

Se puede decir que *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)* (2000), al mismo tiempo que cierra un ciclo, abre el camino de la literatura de Guinea Ecuatorial hacia el siglo XXI, un siglo cuya primera década consagra a Juan Tomás Ávila Laurel, si se considera el número de obras publicadas en diversos géneros: *El derecho de pernada* (2000), *Áwala cu Sangui* (2000), *El desmayo de Judas* (2001), *Nadie tiene buena fama en este país* (2002), *El fracaso de las sombras* (2004), *Cómo convertir este país en un paraíso* (2005), *Guinea Ecuatorial. Visceras* (2006), *Cuentos crudos* (2007) y *Avión de ricos, ladrón de cerdos* (2008). Al mismo tiempo, esta primera década del siglo marca una nueva incursión de Justo Bolekia Boleká en el sendero de la creación literaria con *Omblios y raíces. Poesía africana* (2006), *Poesía en lengua bubí* (2007) y *Las reposadas imágenes de antaño* (2008); la publicación de *Nambula* (2006), el segundo libro de Maximiliano Nkogo, y la incorporación de tres jóvenes promesas: José Fernando Siale Djangany quien publica su primera novela *Cenizas de Kalabó y Termes* (2000), un relato con importantes indicios autobiográficos que retoma el tema de Guinea ya desarrollado por sus mayores, seguida, años más tarde, por otras dos obras: *La revuelta de los disfraces* (2003) y *Autorretrato con un infiel* (2007), novela en la que el autor logra crear "un mundo peculiar dominado por cierto realismo mágico africano"; la segunda, Guillermina Mekuy, con *El llanto de la perra* (2005), novela erótica en la que la joven escritora relata una "historia sin tapujos que transporta al lector a un universo de sen-

saciones donde convergen la desorientación de una mujer, Eldania, atrapada entre el deseo, los espejismos del lujo y la permanente búsqueda de su propia identidad", seguida de *Las tres vírgenes de Santo Tomás* (2008); el tercero, César Mba Abogo, publica *El porteador de Marlow. Canción negra sin color* (2007), una mezcla de relatos cortos y poemas que desnudan con dolor, pero con toda perspicacia, a África y a sus hijos en su paupérrima situación. Al lado de estos tres jóvenes, hay que señalar la publicación de *Siete días en Bioko* (2007), el segundo libro de Juan Manuel Davies²², un ensayo novelado en el que el autor cuenta la triste historia Guinea Ecuatorial desde el punto de vista de "aquella generación ilusionada que acabó haciéndose merecedora del terrible epíteto de Generación Perdida".

Con la publicación reciente de *El metro* (2007), su tercera novela, Donato Ndong Bidyogo se confirma como el centro de interés, la piedra angular de la construcción literaria en Guinea Ecuatorial. Por primera vez, el escritor abandona el espacio guineano (el foco principal de sus dos primeras novelas) para poner en el tapete los problemas actuales del continente africano, cuyos jóvenes, por razones obvias, se dejan arrastrar por el "sueño europeo" a pesar de las numerosas barreras a las que se enfrentan.

Resumiendo, reconocemos con Donato Ndong y Mbare Ngom (2000: 28) que "pese al reducido número de productores culturales²³ y la precariedad de sus condiciones de trabajo, la literatura guineoecuatorial es una realidad que ya no se puede ignorar" y que camina con pasos firmes hacia el siglo XXI. Aunque aislada de las demás literaturas del continente africano y de las demás literaturas escritas en español, la literatura de Guinea Ecuatorial vive. Desde que se publicara la primera antología de Donato Ndong en 1984 y, sobre todo con la impulsión de las ediciones del Centro Cultural Hispano-Guineano, no dejan de aparecer nuevas publicaciones de autores guineanos, muchas de ellas en editoriales bien conocidas.

Las figuras destacadas

"Estimular a los guineanos con vocación, sacando a la luz su incipiente producción o rescatando del olvido algunos nombres y obras" fue, según Donato Ndong, uno de los propósitos de *Antología de la literatura guineana*, todo ello para que "los guineanos retomáramos la fe en nosotros mismos, en nuestra capacidad de creación, en nuestra obligación de asumir la construcción cultural de nuestro país"²⁴.

De hecho, *Antología de la literatura guineana* abre sus páginas a un total de veintitrés escritores; nueve de poesía, seis de narrativa y ocho de ambos géneros. En el momento de su publicación en 1984, sólo cinco de ellos habían publicado un texto en una editorial o en una revista en España: Leoncio Evita con *Cuando los combes luchaban* (1953), Daniel Jones Mathama con *Una lanza por el boabí* (1962), Donato Ndong

²² El primero, un poemario titulado *Abiono*, se publicó en 2004.

²³ En este aspecto, hay que lamentar el cierre de la editorial Malamba. Además, la transformación del Centro Cultural Hispano-Guineano en Centro Cultural Español de Bata el 9 de Julio de 2001 y de Malabo el 15 de febrero de 2003 no ayudaron mucho en la promoción de los escritores guineanos, puesto que, durante muchos años, los nuevos Centros dejaron de funcionar como casa editorial.

²⁴ Declaraciones hechas durante en su conferencia presentada el 24 de noviembre de 2008 en el I Congreso Internacional de Estudios Literarios Hispano-africanos en Madrid.

Un panorama constituido por treinta y dos escritores guineanos

con "El sueño" (1973) e *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial* (1977), Juan Balboa Boneke con *¿Dónde estás Guinea?* (1978), *O'Borriba (El exiliado)* (1982) y *Susurros y pensamientos comentados: desde mi vidriera* (1983) y Constantino Ocha'a con *Tradiciones del pueblo fang* (1981). Pero todos ellos seguían desconocidos dentro y fuera de Guinea Ecuatorial, al igual que el resto de los dieciocho escritores inéditos del libro de Donato Ndongo. Después de la publicación de la antología, muchos de los escritores verán publicadas sus obras hasta entonces inéditas: *El reencuentro* (1985) y *Requiebro* (1994) de Balboa Boneke, *Las tinieblas de tu memoria negra* (1987) del propio Donato Ndongo, *Voces de espuma* (1987) de Ciriaco Bokesa, o las que escribieron después de dar el gran salto en las páginas de la antología de Donato Ndongo, en este caso *Ekomo* (1985) de María Nsue Angüe.

De todas formas, Donato Ndongo, con su libro, logra introducir en los círculos literarios tanto en África como en el resto del mundo el concepto de literatura de Guinea Ecuatorial que, lógicamente, empieza a expandirse, primero tímidamente, pero luego con mayor soltura, dentro y fuera de Guinea Ecuatorial.

En 1999, Donato Ndongo pensó que había llegado el momento de hacer el balance de la literatura de Guinea Ecuatorial partiendo de las semillas que representaba *Antología de la literatura guineana*; se trataba en mayor medida de incorporar las nuevas plumas que habían nacido del impulso del propio Donato Ndongo en su etapa en el Centro Cultural Hispano-Guineano. Este proyecto coincidió con otro de Mbare Ngom que, desde la lectura de la antología de 1984, se había convertido en especialista del tema y principal difusor de la literatura de Guinea Ecuatorial en los Estados Unidos. Los dos proyectos se fundieron en 2000 en *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*, un libro balance de la situación literaria de Guinea Ecuatorial en la víspera del siglo XXI.

De la primera antología de 1984, desaparecen siete escritores; pero lo más interesante es que dieciséis jóvenes se suman a los dieciséis que repiten experiencia, para conformar un panorama constituido por treinta y dos escritores guineanos que prestan sus textos a la antología de Donato Ndongo y Mbare Ngom en 2000, nueve de poesía, catorce de narrativa y seis de ambos géneros. La novedad en esta antología es que cuenta, por primera vez, con tres dramaturgos: Trinidad Morgades Besari, Pancracio Esono Mitogo y Juan Tomás Ávila Laurel, el único autor del libro representado en los tres géneros.

Si muchos de los textos publicados en la antología de 1984 eran inéditos en el momento de la publicación del libro, la mayoría de los que componen el libro de 2000 son textos ya publicados, sea por las Ediciones del Centro Cultural Hispano-Guineano

(Jerónimo Rope, Maximiliano Nkogo, Joaquín Mbomio, Juan Tomás Ávila Laurel, etc), sea en la revista *África 2000*, ambas creaciones de Donato Ndongo en su etapa como director adjunto del Centro Cultural Hispano-Guineano. *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)* sirvió para consolidar la existencia de la literatura de Guinea Ecuatorial, una realidad inventada por Donato Ndongo en 1984 con su primera *Antología de la literatura guineana*.

En esta primera década del siglo XXI, si es verdad que han sido muy pocas las jóvenes plumas que se han sumado a los treinta y dos escritores antologados en 2000 por Donato Ndongo y Mbaré Ngom, hay que destacar, sin embargo, la prolífica producción de escritores como Justo Bolekia o Juan Tomás Ávila laurel. Con razón declaraba Gloria Nistal Rosique durante el I Congreso Internacional de Estudios Literarios Hispano-africanos, celebrado en Madrid del 24 al 27 de noviembre de 2008, que "desde que comenzó el siglo XXI, en Guinea se han publicado 25 libros de creación, los mismos que desde la independencia, en 1968, hasta en año 2000".

Entre *Cuando los combes luchaban* (1953) de Leoncio Evita, la obra pionera de la literatura guineana moderna, y *Avión de ricos, ladrón de cerdos* (2008), la más reciente de Juan Tomás Ávila Laurel, han pasado 55 años, marcados por una producción abundante y de calidad. Es más de medio siglo en el que, contra viento y marea, nombres destacados como Francisco Zamora, Donato Ndongo, María Nsue Angüe, Justo Bolekia, Maximiliano Nkogo, Juan Tomás Ávila Laurel, José Fernando Siale, Guillermina Mekuy, etc, tratan de mantener viva la llama encendida por Leoncio Evita.

Leoncio Evita: el pionero

"Leoncio Evita es todo un mundo, un pueblo, una historia, un mito, una etnia, una tribu, un clan, un hombre. Evita es un talento, un creador, un artista, una pluma, un escritor". Esa es la definición multifacética que da Joaquín Mbomio (2000: 72) del autor de la obra pionera de la literatura guineana moderna. *Cuando los combes luchaban* (1953) es, en efecto, una obra "trascendental" que aporta a las letras de Guinea Ecuatorial un aire nuevo e innovador, al mismo tiempo que cuestiona la visión que presentan los colonizadores y exploradores occidentales de la "enigmática" realidad socio-cultural africana que ellos se empeñan a erradicar en claro beneficio de su civilización, considerada como la verdad absoluta.

La novela se refiere a acontecimientos históricos que tuvieron lugar en Guinea Ecuatorial a finales del siglo XIX y tiene como telón de fondo una leyenda del pueblo Combé, un subgrupo de la etnia Ndowé, el grupo étnico del autor. El texto de la novela presenta un episodio estremecedor en el que el esoterismo tradicional de la secta bueti, manifestado en las reiteradas apariciones de los hombres-leopardo y de los estra-

gos que causan a la comunidad, queda vencido por el racionalismo occidental, al cabo de un duelo a muerte entre los miembros de la secta africana y una expedición de exploradores y misioneros occidentales llamados al rescate por el propio jefe de la tribu, convertido en aliado del colonizador y su civilización en su lucha contra la resistencia de los nativos a toda influencia occidental.

De manera que la obra de Leoncio Evita, escrita durante la dominación de la España colonizadora sobre Guinea Ecuatorial, es una representación acertada de los efectos del colonialismo en el continente africano. En efecto, la presencia de los colonizadores europeos en África generó un conflicto dentro de los propios africanos que se vieron divididos, por un lado, en "buenos africanos", o sea leales y muy abiertos al progreso, y por otro lado, los "los malos africanos", paganos e idólatras, encarnación de la resistencia a la colonización. En la novela, el rey Roku, el personaje principal, encabeza el grupo de los "buenos" y afirma: "los blancos han sido enviados por Rambé (Dios) para que nos traigan la civilización" (p. 43), puesto que "a pesar de que Roku era salvaje, despreciaba las creencias del país (...) La llegada del equipo evangelista protestante le apartó todavía más del común sentir de los hombres de su raza. Ya no veneraba a los curanderos y mucho menos los ensalmos de éstos" (p. 43). Por eso llama al rescate al pastor Stephen McKiver para abanderar una expedición destinada a castigar lo que él designa como "una secta peligrosa (...) constituida por una secta extraña" de antropófagos (p. 84). Al aliarse con el misionero americano y unos aventureros españoles para enfrentarse a sus propios "hermanos", el jefe se presenta como un africano occidentalizado.

Opuestos a su jefe, los hombres leopardo que causan estragos en el pueblo bajo el liderazgo de Penda Lengui, encarnan la resistencia; mediante la lucha abierta, se niegan a capitular frente a la influencia europea. Sus acciones son estratégicamente dirigidas contra los símbolos de la cultura occidental y sus aliados: el gallinero de los misioneros, el propio hijo del jefe Roku.

Sin embargo, a pesar de su colaboración con los americanos y los españoles, el jefe y sus seguidores avisan contra los efectos negativos que la cultura occidental tendrá sobre el modo de vida de los combes: "la civilización de que tanto apetece es como una antorcha; alumbrá mucho, pero quemá todo lo que encuentra a su paso. ¡padres e hijos! Tened cuidado de apartar la luz a vuestros jóvenes, porque mañana será para ellos su más grande remordimiento (...) nuestra educación que los blancos llaman salvajismo, obedece a nuestra naturaleza. No podemos trocar nuestras costumbres, ni podemos renunciarlas tampoco, por la sencilla razón de que todo intento de borrar nuestro origen redundará en perjuicio de la raza" (pp.54-55). Apertura a la cultura occidental, sí, pero sin renunciar por completo a sus raíces africanas; tal parece ser la solución lógica y razonable para el africano. El propio pastor americano no se cierra por completo a la posibilidad de que las prácticas religiosas africanas tengan un valor que

se merece, por lo menos, cierto respeto; cuando le entrega un cayado que simboliza su poder para que lo utilice en su nombre, "el pastor tomó con respeto el bastón de mando, y no dejó de imaginarse estar en posesión de un objeto sagrado", pues "aquellos hombres atrasados parecían profesar una ciencia desconocida por los pueblos civilizados (...) quizá a los amuletos se debía la influencia de ciertas tribus para gobernar, establecer guerra, etc". (p. 86).

Cuando los combes luchaban, escrita durante los años cumbres de la asimilación colonial en Guinea Ecuatorial se presenta como un verdadero instrumento colonial; en ella se perciben rasgos característicos del colonialismo español cuya estrategia era dividir a los africanos para mejor asentar su dominio y, sobre todo, descalificar, falsificar, endemoniar y anular todas las manifestaciones de su cultura. Sin embargo, de manera sutil, Leoncio evita

lanza el grito de la libertad y asume la rebeldía como salida para salvar la autenticidad africana; el subtítulo, "Novela de costumbres de la Antigua Guinea Española" traiciona la intención del autor de ofrecer el amplio repertorio de las prácticas culturales de su entorno; ¿Publicidad? Lo cierto es que al mismo tiempo que canta las proezas de los europeos en África, a la imagen del "buen negro", asimilado, el autor lanza una dura crítica contra el mensaje y la realidad coloniales, en un momento que, como reconoce Donato Ndongo (1996: 31), "la mordaza aún tapaba las bocas negras y las cabezas aún estaban doblegadas hasta el suelo"; una mordaza que siguió apretando aún más durante la poscolonia.

Balboa Boneke, Paco Zamora, Donato Ndongo... la generación... ¿perdida?

Juan Balboa Boneke se considera como perteneciente a una generación de escritores guineanos que él mismo designa como "perdida", a causa de la dureza de la dictadura de Macías que silenció a todos los intelectuales; una generación en la que incluye también a congéneres como Donato Ndongo o Francisco Zamora. El último discrepa totalmente con él y piensa que "Balboa está confundido" y que nunca hubo tal generación, puesto que él "no está perdido".

Juan Balboa Boneke, como muchos de su generación, es un escritor del exilio, y eso se nota en toda su producción artística. Su escritura se manifiesta en tres géneros distintos, de los que destaca sobradamente la poesía. De él Donato Ndongo afirmaba lo siguiente en su primera antología en 1984: "Si la poesía fuera sólo sentimientos, Juan Balboa Boneke sería sólo poeta, porque (...) siente antes que nada: su alma está hecha de suaves esquirlas por las que pasa un tenue sol velado por la niebla. No escribe, sino

La mordaza aún tapaba las bocas negras y las cabezas aún estaban doblegadas hasta el suelo

susurra, y por eso sus textos, sus versos deben leerse a media voz, suavemente; así salen de él". Una presentación lírica dedicada a un maestro de la poesía, admirador confesado de León Felipe, cuyos años de esplendor se sitúan entre 1982 y 1994. Doce años marcados por cinco poemarios de admirable calidad para enmarcar en las memorias de todos los amantes de la buena poesía: *O'Boriba (el exiliado)* (1982), *Susurros y pensamientos: desde mi vidriera* (1983), *Sueños en mi selva* (1987), *Las brumas de mi jardín* y *Requiebros* (1994)

La temática dominante en la poesía de Juan Balboa Boneke gira entorno al exilio, un exilio forzado al que fueron condenados muchos de los intelectuales guineanos durante la dictadura de Macías y que se convirtió en el tópico principal de los escritores de esta generación. Un exilio cuya principal consecuencia es el sentimiento de añoranza que despierta en sus víctimas, como se puede notar en este magnífico poema sacado de *Requiebros*:



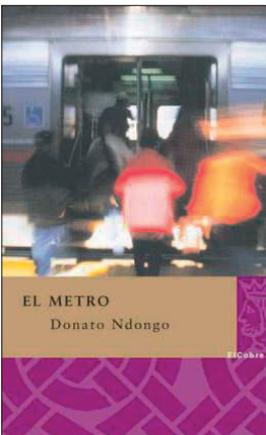
*Quisiera volver a mi ayer,
quisiera ser de nuevo niño
y con los pies desnudos
correr por las pedregosas
calles de mi verdad rebolana.*

*Quisiera volver a mi niñez
para jugar y saltar
para cantar y reír,
y para llorar, quizás:
pero en la libertad.*

*Sí, quisiera volver;
quisiera volver a mi ayer.*

*Ayer... ayer niño fui,
hoy, hombre soy,
y mañana, ¿qué seré?*

*Sí, quisiera volver;
quisiera volver
a mi inocente libertad.*



Pero Balboa Boneke no sólo es poeta; es también ensayista, co-autor con el abogado Fermín Nguema Esono de *La transición de Guinea Ecuatorial. Historia de un fracaso* (1996), y novelista. Su única novela, *El reencuentro. El retorno del exiliado* (1985), retraza el itinerario de un joven guineano exiliado en España que decide volver a su país para contribuir en la obra de reconstrucción nacional después de la caída de la primera tiranía "nguemista". Un argumento que sólo sirve como pretexto para presentar al lector las diferentes facetas de la riquísima cultura bôhôte, la etnia del autor y, sobre todo, los efectos nefastos de la colonización española y el terror y la destrucción causados por la tremenda dictadura de Macías Nguema. En su planteamiento, Balboa Boneke no quiere hundir el dedo en la llaga todavía sangrante; por eso la novela termina con un llamamiento, un mensaje de reconciliación, de paz, de concordia y de reconstrucción nacional, una empresa a la que invita a todos los guineanos.

De la ficción a la realidad sólo hay un paso que el novelista no dudó en dar, llevando a la práctica los deseos claramente expresados por Juan, su protagonista ficticio. Desde esta perspectiva, *El reencuentro* se presenta como una metáfora de la propia vida de su autor. En efecto, Balboa Boneke fue uno de los intelectuales guineanos exiliados que le dieron sin reservas su voto de confianza a Obiang Nguema tras la caída de Macías en 1979. El escritor regresa a Guinea en 1984, acudiendo al llamado de Obiang para contribuir a la obra de reconstrucción del país. Inmediatamente es nombrado Consejero Presidencial en materia de Cultura. En 1989 asciende a Ministro de Trabajo y Asuntos Sociales, y en 1992, pasa a ocupar la cartera de Cultura, Turismo y Promoción Artesanal. Su distanciamiento con el régimen tras su cese en 1994 le obliga a tomar nuevamente la "senda tortuosa del exilio", a pesar de haber afirmado a través del protagonista de su novela que nunca más volvería a exiliarse. Desde entonces, Balboa Boneke observa un implacable y enigmático silencio desde su nuevo exilio español.

Francisco Zamora –que niega rotundamente su pertenencia a una "supuesta" generación perdida de escritores guineanos, pese a haber iniciado su andadura por los senderos de la creación literaria durante "los años del silencio"– es, sin lugar a dudas, una de las plumas más incisivas y más exquisitas de Guinea Ecuatorial. Todo un artista: digno heredero de su padre, poeta, Paco Zamora es también músico. Periodista de formación y de profesión, Francisco Zamora escribe relatos cortos, ensayos, novela, y sobre todo poesía.

El asesinato en un barrio de Madrid de una inmigrante africana sirve de antecedente al magnífico ensayo *Cómo ser negro y no morir en Aravaca* (1994), un sólido y apasio-

Una de las plumas más incisivas y más exquisitas de Guinea Ecuatorial

Las frustraciones de miles de africanos que ven estrellarse sus ilusiones e incluso sus vidas en el asfalto de las calles españolas

nado alegato contra el racismo del que muchas veces son víctimas los negros inmersos en la sociedad blanca. Con una prosa incisiva, el autor cuestiona la difícil integración del negro en el mundo occidental como consecuencia de sus "diferencias naturales" con el blanco. La obra se estructura en capítulos que abordan los diferentes aspectos de la denuncia antirracista que lanza el autor, a partir de títulos sugerentes: "¿por qué el blanco es tan listo y el negro tan lerdo?", "Pene negro-pene blanco" o "Diccionario racista", con el que cierra la obra. Pero, además, cada capítulo termina con una conclusión que pretende ser práctica para los intereses de los negros: "Fórmulas para trabajar como blanco siendo negro", "¿Cómo acceder al poder con el apoyo y regocijo del hombre blanco?", "¿Qué hacer para salvar al hombre blanco?", "¿Cómo librarse de los escritores racistas españoles?" o "Cómo pasar del hombre blanco y enamorar a las blancas".

Su obra poética más importante, *Memoria de laberintos* (1999), puede considerarse como un esfuerzo del autor por reconstruir un "añorado pasado" que ya sólo se vive en su memoria. Paco Zamora ni siquiera conoció su país desde que éste consiguiera la su independencia, de manera que en sus versos, tiene que inventarse una identidad nacional que, lamentablemente, no tiene.

Los poemas de *Memoria de laberintos* son recuerdos de la Guinea colonial, de su infancia y su juventud, pero también de su reencuentro con el pasado. Los temas desarrollados van desde lo estrictamente personal como en "Bailaste con Mamen" o "Madame" hasta referencias culturales anglosajonas como en "Dies Irae" o la cultura española de su infancia. Una poesía de alcance universal enfocada desde sus raíces guineanas que sugirió este comentario de Donato Ndongo (2000: 42): "Zamora es el cronista urbano de las frustraciones de miles de africanos que ven estrellarse sus ilusiones e incluso sus vidas en el asfalto de las calles españolas. De una irreverencia casi religiosa, polifacético e hiperactivo, ha demostrado poseer la pluma más incisiva de cuantas ha producido Guinea Ecuatorial y que se sustenta en una lucidez extraordinaria y un manejo de la lengua española poco común".

Sobre Donato Ndongo, hay que señalar que, a diferencia de su amigo Paco Zamora, no niega la existencia de una "generación perdida" de escritores guineanos. Pero él prefiere hablar de "los años del silencio" durante los cuales la dictadura de Francisco Macías se encargó de "bloquear las mentes" de todos aquellos que podían representar una amenaza para él, principalmente los intelectuales. Pero a Donato Ndongo no se le silenció, ni tampoco se le pudo bloquear la mente. Precisamente fue durante los llamados "años del silencio" que se germinó el proyecto que dará nacimiento a *Antología de la literatura guineana*. En 1977, junto con Paco Zamora, Donato Ndongo publica dos

opúsculos: *Poetas guineanos en el exilio* y *Nueva narrativa guineana*. El autor (2000: 42) clarifica que ambos textos marcan "la ruptura definitiva de nuestra literatura con el pasado, iniciándose el período de ascenso hacia la madurez en la que nos hallamos actualmente". Aunque el objetivo principal de estas obritas fue el de recaudar fondos para uno de los movimientos políticos de resistencia antimaciista, no deja de ser cierto que ambas sirvieron de base para la futura Antología de la literatura guineana (1984), el texto fundacional de la literatura guineana moderna.

Desde luego, Donato Ndongo no sólo es el "inventor" de la literatura de Guinea Ecuatorial; es también un promotor dedicado de la cultura guineana²⁵, un ensayista comprometido con la situación del continente africano, un historiador y, sobre todo, uno de los mejores novelistas africanos en lengua española avalado por dos relatos cortos, "El sueño" y "La travesía" y tres magníficas novelas: *Las tinieblas de tu memoria negra* (1987), *Los poderes de la tempestad* (1997) y *El metro* (2007).

Todas estas obras enfocan los problemas que arrastra el continente africano desde la trata negrera del siglo hasta la miseria generalizada actual. Más allá de la mera ficcionalización de la historia de Guinea Ecuatorial, es la historia de todo el continente negro la que Donato Ndongo enfoca en sus relatos. Puesto que a la "travesía" del Atlántico que supuso la trata negrera y la esclavitud de los siglos XVI a XIX, ha sucedido la colonización europea, representado en la ficción en *Las tinieblas de tu memoria negra*, unas tinieblas anunciadoras de *Los poderes de la tempestad* desencadenados por el caudillismo duro y cruel de "los herederos del señor Kurtz", como son los Macías Nguema, Bokassa, Mobutu, Mugabe, etc. A esta lista de agravios al continente africano, se ha sumado, lamentablemente, otras formas de caudillismo de los tiempos modernos, cuya consecuencia es la miseria generalizada, una miseria que obliga a los jóvenes africanos a una nueva y peligrosa travesía del Atlántico que constituye la principal materia novelesca de *El metro*.

La escritura de Donato Ndongo, como él mismo clarificó, debe entenderse "como un instrumento de liberación, como una proposición de acción, como una actividad subversiva destinada a transformar las mentes".

De María Nsue Angüe... a Guillermina Mekuy: la voz de la mujer guineana

Lamentaba Marta Sofía López²⁶ que, al hablar de *Ekomo* (1985) y *El llanto de la perra* (2005) –a las que desde 2008 hay que agregar *Las tres vírgenes de Santo Tomás*–, estábamos agotando la nómina de novelas publicadas por mujeres de Guinea Ecuatorial. Con la presencia más que testimonial de Raquel Ilonbé, María Caridad Rihola y Trinidad Morgades Besari, autoras, entre otros, de algún poemario, algún relato o algún drama, María Nsue Angüe y Guillermina Mekuy constituyen "el alfa y el omega de la novelística femenina del país, y entre ellas sólo hay un vacío desolador" (Marta Sofía).

²⁵ Hay que destacar su obra en instituciones de promoción cultural como el Colegio Mayor Nuestra Señora de África, el Centro Cultural Hispano-Guineano y el Centro de Estudios Africanos de la Universidad de Murcia.

²⁶ Marta Sofía López: "(Des)madres e hijas: de *Ekomo* a *El llanto de la perra*", comunicación presentada en el Iº International Conference on Afro-Hispanic Studies across the Disciplines, University of Ghana, Accra, 9-12 agosto.

Pese a no haber publicado ningún texto desde *Cuentos de la vieja Noa* (1999), María Nsue Angüe sigue siendo la abanderada de las pocas escritoras con las que cuenta Guinea Ecuatorial, simplemente porque su única novela, *Ekomo*, ya es un clásico de la literatura africana escrita en español. Primero, por ser la primera novela escrita por una mujer guineana; en segundo lugar, por su contenido, su enfoque y, desde luego, por los problemas cruciales que plantea.

Ekomo narra la historia de una mujer fang que, a la muerte de su marido, se atreve a cuestionar y romper ciertos tabúes de una sociedad africana rabiosamente anclada en el patriarcado; la novela plantea el enfrentamiento entre dos visiones de África: la primera, enraizada en sus tradiciones y la segunda que aspira a abrirse un poco más a la modernidad occidental, todo ello bajo las premisas de un latente conflicto de generaciones. Un planteamiento que permite a la autora abrir una reflexión sobre la situación de la mujer en un contexto tradicionalista a partir de la perspectiva de Ekomo, el personaje masculino y protagonista del relato, lo que, como observa Mbaré Ngom (2000: 26), "confiere cierta legitimidad del discurso femenino de María Nsue". *Ekomo*, decía Marta Sofía López, "comparte con otras obras pioneras de la literatura femenina africana el profundo arraigo en la oralidad, la preocupación de la existencia de las mujeres en el contexto de sociedades marcadamente patriarcales, los paisajes del África rural, la inquietud por el futuro de un continente sometido a las presiones de la colonización y la occidentalización"; todas consideraciones que hacen de la novela de María Nsue Angüe una de las más logradas de la literatura hispanoaficana. No en vano escribió Vicente Granados (1990: 6) que *Ekomo* era "la primera novela de Guinea Ecuatorial, escrita en la variedad ecuatoguineana del español, no por descuido dialectal, sino con voluntad puramente artística".

Si la crítica se muestra unánime en reconocer la calidad artística, la pertinencia, la profundidad y el compromiso de los temas desarrollados en *Ekomo* en un continente aferrado a reencontrarse a sí mismo, eso no puede decirse de *El llanto de la perra* (2005), ópera prima de Guillermina Mekuy, la representante de la nueva generación de escritoras de

Guinea Ecuatorial. La narradora protagonista nos lleva por los mundos recónditos de una infancia y una juventud trastornadas y truncadas por el abandono de una madre que se marcha con el padre del que luego será su propio amante y padre de su futuro hijo. Pero también, sufre la muerte de su hermana, luego de su padre, el abuso sexual y otras experiencias sexuales y eróticas a cargo de su hermana mayor, la traición, el desamor, etc., todas aquellas circunstancias que la convierten en una "perra en celo" en

Nos lleva por los mundos recónditos de una infancia y una juventud trastornadas

busca constante de satisfacción de sus deseos sexuales, de afecto, de seguridad y de protección.

Evidentemente, la novela de Guillermina Mekuy se aleja de las preocupaciones cruciales de la sociedad africana actual y, sobre todo, de la mujer africana. Gloria Nistal Rosique (2007) observa que "no hay aquí mención alguna a problemas de otras capas más pobres, ni mención a los problemas de África como la emigración, el racismo, la xenofobia, el neo-colonialismo, la pobreza, la corrupción o los problemas por la lucha hacia el desarrollo o la modernidad en equilibrio con el mantenimiento de las tradiciones. Tampoco hay menciones explícitas a las seculares tradiciones y costumbres de las sociedades africanas". En fin, una novela muy alejada de la literatura utilitarista de la que se reivindica un Donato Ndongo u otros escritores guineanos y africanos, lo que hace pensar a Marta Sofía López que "en la misma medida en que la narradora protagonista de *El llanto de la perra* se nos presenta como víctima de la orfandad y el desarraigo (...), su autora, Guillermina Mekuy, es también huérfana, hija apócrifa del exilio, y que su novela ha nacido por tanto (des)madrada: desvinculada de la tradición literaria de las mujeres negras, de la cultura de origen de la escritora, de la oratoria africana no menos que de la narrativa escrita del continente y la diáspora, e indiferente a la trágica historia de un país que ella no olvida y que periódicamente visita".

En su segunda novela, *Las tres vírgenes de Santo Tomás* (2008), Guillermina Mekuy nos presenta la historia de tres hermanas que luchan contra una educación religiosa llevada al extremo por sus padres, un médico guineano que se considera la reencarnación de Santo Tomás de Aquino, y su esposa, una blanca española que encuentra en las creencias animistas mezcladas con el catolicismo su razón de existir. Un intento de fundir las culturas africana y occidental en el que una de las protagonistas, junto a sus hermanas, tiene que superar un arduo camino de perversión y de experiencias que la llevan a ser todo lo contrario de lo que desean sus padres. En este aspecto, la novela queda fiel a la línea ya trazada por su antecesora, un tratamiento literario de la sexualidad que, como reconocía la propia autora, "puede escandalizar a las mentes más conservadoras y estrechas".

Justo Bolekia: entre la Cátedra y la creación literaria

Autor de dos tesis doctorales sobre la lengua bubi y de decenas de artículos y libros de investigación sobre las lenguas en general y sobre la lengua bubi en particular, el Catedrático de Filología Francesa de la Universidad de Salamanca hace su incursión en el

Un médico guineano que se considera la reencarnación de Santo Tomás de Aquino

Trata de llevar a cabo una lucha íntima para no perder sus raíces ancestrales bubis ante la influencia de la cultura hispana, su cultura adoptiva

mundo de la creación literaria en 1999 con el poemario *Löbëla*, un magnífico canto tradicional destinado a dignificar la mujer bubí. El poemario se estructura en tres partes: en la primera, "Gritos plegados", el poeta recoge los elementos destacados de la cultura bubí (el baile, los dioses, los ancianos, el agua, etc). La segunda parte, "La ondina Löbëla", presenta la figura literaria de Löbëla –la diosa madre y amante– en una sociedad matriarcal marcadamente dominada por la presencia de la mujer, la lucha y la confusión entre lo conocido y lo deseado. "Los versos furtivos", la tercera parte aparecen como la síntesis de las dos primeras, una síntesis reflejada en el "ayer lejano" y el "ayer próximo" y en el que el "hoy" sirve como lazo de unión entre los dos pasados. En la nota de presentación del poemario, el propio autor (1999: 8) señalaba que "la gran dosis de ficción que representan estos versos son una prueba de la fantasía que caracteriza al individuo en su deseo de transformar su entorno, previa internalización de todo cuanto observa, desea, odia, rechaza, destruye, anhela (...) con la única intención de ser y verse tal como la naturaleza lo ha moldeado".

El segundo poemario de Justo Bolekia, *Obligos y raíces* (2006), es un libro íntimo en el que predomina el dolor, la melancolía y la nostalgia. Se estructura, como el primero, en tres partes. En la primera, "Tiempos de ombligo", el poeta canta, o mejor dicho, llora la pérdida de la madre, que ha emprendido "su viaje definitivo a la nada". Es un homenaje a la mujer en general, y a su difunta madre en particular. La segunda parte, "Impresiones y raíces", es un esfuerzo de recuperación de los recuerdos de su infancia en un mundo dominado por la naturaleza auténtica del pueblo bubí. En la tercera parte, "Impulsos en silencio", el poeta –que hace poco confesaba en una entrevista (*Revista Pueblos*, 29 de agosto de 2008), que por el fenómeno de enculturación, es a la vez bubí y español– trata de llevar a cabo una lucha íntima para no perder sus raíces ancestrales bubis ante la influencia de la cultura hispana, su cultura adoptiva. Desde esta perspectiva, *Obligos y raíces* se puede interpretar como una exorcización, una forma de refugio en el pasado (bubí) para mejor enfrentar la presión del presente (español), puesto que Justo Bolekia concibe su poesía como una reconciliación con su cultura.

Las reposadas imágenes de antaño (2008) marca una nueva vuelta del poeta a sus orígenes, a sus raíces, al seno materno: "Yo nací de una madre que me buscaba". El tema de la mujer vuelve a destacar, un tema ya desarrollado en sus dos primeros poemarios. Desde luego, la figura de la mujer es un tema trascendental en el pensamiento

poético de Justo Bolekia. No en vano, pues la mujer es la principal figura de la sociedad matriarcal de la que procede el poeta, una mujer que, evidentemente, ha guiado sus primeros pasos y ha contribuido a forjar su personalidad y su sensibilidad, una mujer a la que mercedamente hay que rendir tributo.

"Alpinistas en el Sahara": Juan Tomás Ávila Laurel, César Mba Abogo, Maximiliano Nkogo, José Fernando Siale

"Es imposible vivir de la escritura en un país como el mío. Ser escritor en Guinea es como ser alpinista en el Sahara" (*ABC digital*, 28 de noviembre de 2008). El que habla se llama Juan Tomás Ávila Laurel que, hace un poco más de un año, perdió su empleo de analista clínico que le mantenía; un despido visto como una forma de persecución y de presión de las autoridades guineanas sobre los escritores. "Es imposible vivir de la escritura" en un país en el que no hay librerías, ni libertad de expresión, pero sí un gobierno que no dedica nada a la promoción de su literatura.

Este contexto poco propicio al desarrollo de toda actividad literaria contrasta, sin embargo, con la quincena de obras publicadas por Juan Tomás Ávila Laurel, lógicamente considerado como el mejor de entre los escritores guineanos que no han optado por el exilio. Una obra inmensa, orientada hacia la crítica social, repartida entre los principales géneros literarios (poesía, narrativa, ensayo, teatro) y en la que destacan títulos como *Poemas* (1994), *Rusia se va a Asamse* (1999), *Áwala cu sangui* (2000), *El desmayo de Judas* (2001), *Nadie tiene buena fama en este país* (2002), *El fracaso de las sombras* (2004) y, como no, *Avión de ricos, ladrón de cerdos* (2008).

La obra de Juan Tomás Ávila Laurel se inserta dentro del llamado "costumbrismo nacional" (expresión de Anacleto Oló Mibuy) desarrollado en gran medida por los escritores del interior del país. Valiéndose de recursos como la ironía o el sarcasmo, Ávila Laurel enfoca temas como la descolonización, la dictadura, las relaciones entre África y el mundo occidental, la tradición africana frente a la modernidad occidental, los avatares de la vida diaria de los guineanos.

La historia de un viaje de ida y vuelta desde Puerto Fraga (Bata), situada en Franquicia (Guinea Ecuatorial) hasta Soladía (España) forma el telón de fondo de *El porteador de Marlow. Canción negra sin color* (2007) de César Mba Abogo. El libro, que Gloria Nistal (Contraportada) define como "una agresión, un puñetazo directo al centro de nuestra conciencia para hacerla tambalear", es una descripción poética y profunda de un África des-

**Una agresión, un puñetazo
directo al centro de
nuestra conciencia para
hacerla tambalear**

Un hilo argumental que sirve para poner en el tapete diversos temas de carácter social como la violencia de género, la emancipación de la mujer, la libertad de expresión y la democracia

arraigada frente a una Europa despiadada. Los temas principales tanto en la parte narrada como en los poemas enfocan la pobreza, la violencia, la emigración, la incompreensión, el amor.

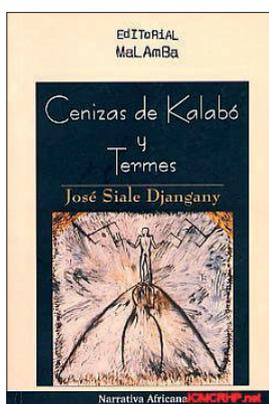
Maximiliano Nkogo es el autor del relato breve *Adjá-Adjá y otros relatos* (2000) y de la novela *Námbula* (2007). La primera obra, estructurada en tres relatos cuyo primero se publicó en 1994 bajo el impulso del Centro Cultural Hispano-Guineano, es una representación de satírica de la picaresca urbana protagonizada por los trabajadores guineanos a base de corrupción, pequeños sobornos y extorsiones; una narración salpicada de ironía de un Malabo infestado de pillos y de pordioseros en todas las clases de la estructura social.

Námbula es la narración sarcástica de la fulgurante ascensión y la posterior caída de un sobrino de la segunda máxima autoridad de Námbula. Un hilo argumental que sirve para poner en el tapete diversos temas de carácter social como la violencia de género, la emancipación de la mujer, la libertad de expresión y la democracia... todos aquellos temas que clasifican a su autor dentro del "nuevo costumbrismo nacional".

José Fernando Siale es autor de dos novelas: *Cenizas de Kalabó y Termes* (2000) y *Autorretrato con un infiel* (2007), y de una narración breve, *La revuelta de los disfraces* (2003).

Cenizas de Kalabó Termes narra en primera persona y con una ironía refinada la vida de Ildefonso Wilson Peleté: su nacimiento en un rincón de Santa Isabel dominado por la pobreza, su adolescencia, su huida al exilio en Libreville y París y su retorno definitivo a la tierra de sus ancestros. La novela es una constante ida y vuelta entre el pasado colonial de Guinea Ecuatorial y la época poscolonial; una radiografía social que permite al autor enfocar temas como la religión tradicional encarnada por personajes como el curandero fang o el espíritu bubi, la religión importada del blanco con sus iglesias y sacerdotes, la persecución sufrida por algunos grupos étnicos y políticos por el nuevo régimen tras la caída de Francisco Macías, la miseria generalizada de las poblaciones, la impotencia e incapacidad de los padres para cumplir con sus obligaciones.

Novela ambientada en un país africano imaginario, *Autorretrato con un infiel* está basada en la situación política donde las luchas internas para el control del poder en la colonia y el proceso de descolonización constituyen la base de la materia nove-



Bibliografía selecta

- GRANADOS, Vicente (1990): "Introducción" a *El hombre y la costumbre* de Pancracio Esono Mitogo, Madrid, UNED.
- LEWIS, Marvin (2007): *An introduction to the literature of Equatorial Guinea*, Columbia, University of Missouri Press.
- LÓPEZ, Marta Sofía (2007): "(Des)madres e hijas: de Ekomo a El llanto de la perra, Comunicación en Ist. International Conference on Afro-Hispanic Studies across the Disciplines, Kwame Nkrumah Institute of African Studies, University of Ghana, Accra, 9-12 de agosto.
- MBARE NGOM, Faye (1993): "La literatura africana de expresión castellana: la creación cultural en Guinea Ecuatorial" en *Hispania*, nº 76, pp. 410-418.
- MBARE NGOM, Faye (1995): "Algunos aspectos de la literatura hispano-negroafricana: la creación cultural en Guinea Ecuatorial" en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, nº 20, pp. 89-99.
- MBARE NGOM, Faye (1996): *Diálogos con Guinea*, Madrid, Labrys 54.
- MBARE NGOM, Faye (2003): "Literatura africana de expresión española" en *Cuadernos*, nº 3, Centro de Estudios Africanos, Universidad de Murcia, pp. 111-135.
- MBOMIO BACHENG, Joaquín (2000): "Leoncio Evita o *Cuando los combes luchaban*. Una obra trascendental" en *Afro-Hispanic Review*, Vol 19, nº 1, pp. 72-78.
- MIAMPIKA, Landry-Wilfrid (2000): "Plaidoyer équato-guinéen: chronique d'une littérature émergente" en *Notre Librairie*, nº 138-139, pp. 14-17. ...>

lesca. La corrupción de la clase política y de la estructura social, la incompetencia, el sometimiento de la mujer son unos de los temas desarrollados en una novela marcadamente dominada por la presencia de elementos extraordinarios y fantásticos propios del realismo mágico encontrado en muchos de los escritores latinoamericanos.

Conclusión

En el año del XXV aniversario de *Antología de la literatura guineana*, podemos constatar con Donato Ndongo, en su comunicación durante el I Congreso Internacional de Estudios Literarios Hispanoaffricanos, que tuvo lugar del 24 al 27 de noviembre de 2008 en Madrid, que tanto el concepto como la realidad de la literatura guineana "han salido definitivamente del ostracismo para emerger con acento propio y hacerse un espacio dentro del conjunto de las literaturas hispánicas". La literatura de Guinea Ecuatorial ya es madura. Muchos jóvenes escritores –entusiastas y dedicados como sus mayores– y una producción variada y de calidad, se han incorporado a la nómina ya envidiable de 32 escritores antologados en 2000 por Donato Ndongo y Mbaré Ngom. Motivos más que suficientes para vislumbrar con mucho optimismo el futuro, a pesar de la precariedad de las condiciones de trabajo de estos escritores ■

...>

- NDONGO BIDYOGO, Donato (1984): *Antología de la literatura guineana*, Madrid, Nacional.
- NDONGO BIDYOGO y MBARE NGOM (2000): *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*, Madrid, Casa de África – SIAL.
- NERÍN, Gustau: "Entre la realidad y la ficción. Guinea Ecuatorial en la literatura" en *Misceláneas guineoequatorianas I. Del estado colonial al estado dictatorial*, Madrid, Tiempos Próximos, pp. 121-136.
- NISTAL ROSIQUE, Gloria (2008): "Imagen de Guinea Ecuatorial en el siglo XXI a través de su literatura" en *Oráfrica, revista de oralidad africana*, nº 4, pp. 101-128.
- ONOMO-ABENA, Sosthène (1996-1): "Littérature negro-africaine d'expression espagnole: introduction à la littérature de Guinée Equatoriale" en *Imprévue*, Montpellier, CERS, pp. 107-116.
- ONOMO-ABENA, Sosthène y OTABELA MEWOLO, Joseph-Désiré (2004): *Literatura emergente en español. Literatura de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Ediciones del Orto.
- OTABELA, Joseph-Désiré y ONOMO ABENA, Sosthène (2008): *Entre estética y compromiso. La obra de Donato Ndongo-Bidyogo*, Madrid, UNED.
- OSUBITA, Juan Bautista (1992): "Se habla español. Una introducción a la literatura guineana" en *Quimera*, nº 112-114, pp. 44-50.
- TRUJILLO, José Ramón (2001): "Recepción y problemas de la literatura de Guinea Ecuatorial" en *África hacia el siglo XXI*, Madrid, Casa de África-SIAL, pp. 527-540.
- UGARTE, Michael y MBARE NGOM, Faye (2005): "Equatorial Guinea in Spanish letters, special section of *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 8, pp.

Guinea Ecuatorial: al filo de la hispanidad

Guillermo
Pié Jahn

Instituto Cervantes

En Guinea Ecuatorial conviven fundamentalmente dos culturas: una de entronque bantú y otra enraizada en la hispanidad. El humanismo guineano se nutre del ensamblamiento de estas dos culturas; en ellas está su fuerza y su futuro esperanzador. Los valores hispánicos y africanos confluyen para formar el nuevo hombre guineano.

TRINIDAD MORGADES BESARI

La hispanidad de ahora mismo no es una propuesta de vuelta a las brumas de nuestra niñez, tiempo en que fuimos los apéndices de aquel "imperio" otoñal de selvas tropicales y montañas nevadas. La hispanidad de ahora mismo es un engranaje a través del cual los países y pueblos de esta estirpe común potenciaremos nuestros valores específicos en el mundo, nos ayudaremos mutuamente a salir de las dificultades particulares y nos sabremos siempre unidos a través de la lengua, de la cultura y de ciertos valores humanísticos, sin que ninguno pueda sentirse desamparado por orfandad.

DONATO NDONGO-BIDYOGO

En un artículo muy interesante aparecido en la *Enciclopedia del Español en el Mundo*¹, el profesor Ángel López García distingue entre *hispanidad* e *hispanofonía*:

La «hispanidad» incluye la veintena de países en los que el español es lengua materna y manifiesta como un

¹ López García, A: "La lengua española y sus tres formas de estar en el mundo" en *Enciclopedia del español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2006-2007*, Círculo de lectores, Plaza Et Janés, Madrid, 2007. En el artículo, además de *hispanidad* e *hispanofonía*, el autor introduce un tercer concepto, *hispanoproclividad*, referido a la enseñanza de ELE: "La *hispanoproclividad* [...] se refiere a países en los que el español no es lengua materna ni fue lengua colonial, pero en los que lo están aprendiendo numerosas personas como segunda lengua impulsadas por ventajas de orden práctico. El ejemplo prototípico es Brasil [...]". (p. 474).

icono la entidad étnica y cultural de sus habitantes: Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, la República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

La «hispanofonía» es una categoría diferente. El término, formado a imitación de «francophonie», se refiere a países en los que el español no es la lengua materna de la mayor parte de sus habitantes, pero éstos se mueven en su ámbito lingüístico con relativa fluidez: en otras palabras, el español es «fonía», lo entienden y lo usan, aunque no piensen el mundo en español como sucede en la «hispanidad»².

² *Ibid.*, p. 473.

Según López García, pertenecen a la *hispanofonía* países tan dispares como Estados Unidos, Israel, Marruecos, Andorra, Filipinas o Guinea Ecuatorial.

Clasificaciones como ésta, concebidas por lingüistas solventes, nos indican que Guinea sigue gravitando en la periferia del mundo hispánico, sin llegar a obtener un pleno reconocimiento como nación hispanohablante.

Quizá habría que preguntar a los hablantes nativos de catalán, de vasco, de quechua, de aimara, de náhuatl, de quiché (y así los hablantes nativos de cientos de lenguas en contacto con el español) si realmente “*piensan el mundo en español*” y si el español es para ellos –o aun para los propios hablantes del español como lengua materna– mayor “*icono de entidad étnica y cultural*” que para los guineanos.

El alto grado de cohesión de la lengua española y el monolingüismo imperante contribuyen a desdibujar una realidad clara: que la propia *hispanidad* está sembrada de comunidades bilingües y multilingües, minoritarias en el *macroconjunto* pero localmente vivas y dinámicas.

Pensemos, por ejemplo, en el caso de Paraguay, país en el que, en un contexto de sistema educativo bilingüe, de cooficialidad y de bilingüismo más o menos generalizado, el grueso de la población habla guaraní y, en todo caso, el número de hablantes monolingües de guaraní supera con creces al de hablantes monolingües de español, tal y como refleja el censo nacional de población y vivienda de 2002³:

³ Citamos de Melià, B.: “Ese famoso (y dichoso) bilingüismo paraguayo” en *Anuario del Instituto Cervantes 2005*, Instituto Cervantes, Madrid, 2005.

La propia hispanidad está sembrada de comunidades bilingües y multilingües

Idioma	N.º de habitantes	%
Pueblos indígenas	87.099	1,8
Guaranihablantes	1.399.220	27
Guaraní bilingües	1.721.200	33
Castellano bilingües	1.330.810	26
Castellanohablantes	411.780	8
Idioma portugués	122.520	2,4
Idioma alemán	36.200	0,7
Idioma japonés	3.210	0,1
Idioma coreano	2.810	0,1
Otros idiomas no indígenas	3.960	0,1

Si el criterio de inclusión de un territorio en la llamada *hispanidad* estriba, como parece apuntar López García, en si la mayor parte de su población (esto es, más del 50%) tiene el español como lengua materna, tendríamos que borrar del mapa hispánico no sólo a Guinea Ecuatorial o Paraguay, sino también a regiones, ciudades y pueblos enteros de América del Sur, de Centroamérica y de la Península Ibérica.

Estamos de acuerdo en que Guinea, por su pasado colonial reciente, por su complejidad cultural, por su condición de enclave lingüístico, es un país singular dentro del mundo hispánico; y que la lengua española hablada en el territorio se encuentra –como veremos más adelante– en una situación delicada. Si se desea, se puede aceptar el término *hispanofonía* para destacar ciertas similitudes entre Guinea Ecuatorial y otros países africanos enmarcados en la *francophonie* o la *Commonwealth*, en los cuales la lengua colonial, pese a no ser el idioma materno de la mayor parte de su población, tiene carácter oficial y es el principal vehículo de la enseñanza, de la administración y de los medios de comunicación.

En una postura más integradora, John Lipski⁴ realiza un análisis contrastivo y defiende que el español guineoecuatorial es perfectamente insertable en el cuadro dialectológico general de la lengua española: se trataría de un dialecto emergente vinculado, precisamente, a las variedades bilingües de Hispanoamérica (zona Andina, Paraguay, Centroamérica) y España (País Vasco, Cataluña, Galicia), es decir, zonas del mundo hispánico en las que el español no es la lengua materna de una porción importante de la población, sino una segunda lengua.

Claro está, habría que determinar –cosa difícil desde el punto de vista metodológico– de qué porcentaje y de qué grado de bilingüismo estamos hablando.

Francisco Moreno y Jaime Otero⁵ consideraban hace diez años, basándose en los trabajos de Quilis y Casado-Fresnillo, que el 100% de la población guineana era bilin-

⁴ Lipski, J.: "El español de Guinea Ecuatorial en el contexto del español mundial" en Nistal Rosique, G. y Pié Jahn, G.: *La situación actual del español en África*, Ed. Sial, col. Casa África nº 23, Madrid, 2007, pp. 79–117.

⁵ Moreno, F. y Otero, J.: "Demografía de la lengua española" en *Anuario del Instituto Cervantes 1998*, Instituto Cervantes, Madrid, 1998. A este respecto, los autores indican: "No disponemos de una información completa sobre la adquisición, el conocimiento y el uso del español en Guinea, en relación con las lenguas nativas. [...] la presencia social del español, junto a su carácter oficial, hace que el bilingüismo esté generalizado; por eso A. Quilis, buen conocedor del país, considera hispanohablante a toda la población (nuestro cien por cien)". En un trabajo más reciente ambos autores reducen ese 100% a un 90,5%: Moreno, F y Otero, J.: "El español en su dimensión demolingüística" en *Circunstancia*, nº 13, mayo de 2007, Inst. Univ. Ortega y Gasset, Madrid.

⁶ El SIL (<http://www.sil.org>), uno de los órganos consultivos de la ONU en materia lingüística, sigue manejando la cifra de 11.500 hispanohablantes en la edición de 2009 del *Ethnologue*; evidentemente, sólo incluye a personas que tienen el español como lengua materna y desestima el bilingüismo.

Por su parte, el Gobierno de Guinea Ecuatorial (<http://www.guinea-ecuatorial.gq>) calcula que un 67,6% de la población habla español.

⁷ El gobierno de Guinea sigue manejándose con un censo propio de 2001 que arrojaba una población de 1.014.999 habitantes; los principales organismos internacionales no reconocen sino poco más de medio millón.

⁸ Los resultados de todas las encuestas aparecen recogidos y comentados en: Quilis, A. y Casado-Fresnillo: *La lengua española en Guinea Ecuatorial*, UNED, Madrid, 1995.

⁹ Entre las cuatro encuestas, 266 informantes en total. Únicamente población urbana (Malabo), joven (media de 28 años) y culta (estudiantes preuniversitarios y universitarios de la UNED).

¹⁰ En España residen varias decenas de miles de guineanos, muchos de ellos con nacionalidad española. Cosa curiosa: con la actual crisis, este último año el aumento de retornados ha sido especialmente notorio.

¹¹ Se ha escrito en fang y pidgin english en otros países. Al margen del ...>

güe y, por lo tanto, pertenecía de pleno derecho al Grupo de Lengua Materna (GML) del español. Este rotundo dato –ya matizado en su día por los autores– contrastaba con el exiguo 2,3% de hispanohablantes arrojado por el SIL International⁶ para Guinea Ecuatorial.

Los datos estadísticos que se manejan, tanto dentro como fuera de Guinea Ecuatorial, provocan perplejidad, empezando por polémicos censos demográficos⁷ que sirven de referencia para determinar datos tan básicos como la renta per cápita, la tasa de escolarización o el índice de alfabetización; por lo que, hasta que no se elabore un censo lingüístico válido, fiable y bien detallado que aborde el tema en todo el ámbito nacional, pensamos que es aventurado manejar cifras para diagnosticar el estado de salud de la lengua española en el país. Los resultados de las encuestas que realizó el profesor Quilis⁸ en los años 1981, 1983, 1988 y 1993 pueden darnos algunas pistas, pero se quedan anticuados, pues no reflejan los profundos cambios que ha experimentado la sociedad guineana en los últimos lustros, y se basan, por lo demás, en un muestreo reducido y poco representativo de la población⁹.

Ya entonces, en los años 90, Quilis y Casado-Fresnillo llamaban la atención sobre el notable incremento del empleo del español en las relaciones familiares. Aunque el español sigue siendo el idioma materno de un porcentaje muy reducido de guineanos, su peso como primera lengua está aumentando. Ello se debe a varias razones: la implantación y generalización de la Educación Preescolar (de 1 a 6 años); el esfuerzo creciente de los padres por utilizar el español en el ámbito doméstico; el aumento, favorecido por fuertes migraciones internas, de matrimonios interétnicos; y el retorno paulatino, sobre todo en la última década, de guineanos criados en España (descendientes de segunda y tercera generación)¹⁰. Con todo, el español, en tanto primera lengua, sigue circunscrito a una porción muy pequeña de la sociedad guineana: el grueso de la población lo tiene como segunda lengua.

Cuando hablamos de Guinea Ecuatorial debemos situarnos en la realidad de África. Guinea es un pequeño país en el que conviven distintas etnias y diferentes lenguas: fang, bubí, ndowé, bissio, balengue, baseke, fá d'ambô (criollo de base portuguesa propio de la isla de Annobón). Está, además, el pichi, o *pidgin english*, hablado como *lingua franca* o de koiné popular en la isla de Bioko (antiguamente, Fernando Poo). Ninguna de estas lenguas tiene tradición escrita¹¹ y la mayoría son ininteligibles entre sí. Aunque la lengua oficial de facto sigue siendo el español, Guinea tiene dos lenguas oficiales: el español y el francés.

Al tratarse de una sociedad multicultural y lingüísticamente tan rica, más que de bilingüismo, en rigor tendríamos que hablar de multilingüismo, porque muchas son, en efecto, las lenguas en contacto: como ocurre en otros países africanos, no es difícil encontrar guineanos que se manejan cotidianamente, con diferente grado de soltura y dependiendo del contexto, en tres, cuatro, cinco o seis lenguas.

El mapa actual del bilingüismo –compréndase que reduzcamos aquí la amplia casuística y nos centremos en el bilingüismo de lengua materna y español– es el resultado del propio proceso histórico de implantación del español en el territorio. Como es sabido, la colonización española comenzó durante la segunda mitad del siglo XIX en la región insular y en algunos puntos de la costa continental. No podemos hablar de "hispanización" más o menos generalizada en Guinea hasta bien entrado el siglo XX. En las zonas rurales, especialmente en el interior de Río Muni (región continental), este proceso fue de corta duración y tuvo débil impacto. A ello hay que sumar el acusado *antiespañolismo* de su primer presidente, Francisco Macías, y el estado de catatonía educativa y cultural en el que él dejó sumido al país tras la independencia.

Los diversos grados de bilingüismo (en el caso de Guinea, bilingüismo diglósico) dependen, como es natural, de factores como la edad de exposición al español, la intensidad y calidad de la exposición, el nivel de instrucción alcanzado, así como otras características individuales y del entorno. Hoy en día se puede hablar, grosso modo, de bilingüismo social sólido y funcional en las principales ciudades. En las zonas rurales, podemos encontrar también un amplio espectro de bilingüismo, pero en general éste es más limitado, especialmente en el interior del país, donde el uso del español se reduce casi exclusivamente al contexto educativo. En algunos segmentos de la población se observa incluso un desconocimiento completo o casi completo del idioma español, aunque esta circunstancia es minoritaria. En este sentido, la radiografía de la lengua española en Guinea coincide a grandes rasgos con la de otras regiones de Hispanoamérica con fuerte componente poblacional indígena: bilingüismo funcional y estable en las ciudades, e incipiente en las zonas rurales.

Como hemos dicho, la mayoría de las lenguas nacionales de Guinea son ininteligibles entre sí. El español cumple, entre otras funciones, la de lengua vehicular interétnica. Se puede así decir que, dependiendo de los interlocutores, del contexto en el que se encuentren y de los temas que traten, el español forma parte de la comunicación cotidiana y normal de la mayoría de los guineanos.

Ahora bien, el español tampoco es la única lengua de comunicación entre los hablantes de las distintas etnias: cumplen también esa función –de hecho, ya la cumplían antes de la llegada del español, hace más de un siglo– el fang en la zona continental y el pichi en la isla de Bioko.

La etnia fang representa más de dos tercios de la población y domina (el clan de Mongomo) la esfera política y económica del país desde la independencia. Por esta

...> español, las manifestaciones escritas en las lenguas nacionales de Guinea Ecuatorial son contadas. Esperemos que los trabajos de Justo Bolekia (bubi), Julián Bibang (fang) y Armando Zamora (fá d'ambô) contribuyan a que cambie esta situación.

El español forma parte de la comunicación cotidiana y normal de la mayoría de los guineanos

¹² Es muy interesante la apreciación que hace el lingüista annobonés Armando Zamora, que coincide con otros comentarios similares que hemos escuchado en Guinea: para los guineanos de etnias minoritarias, hablar fang crea empatía y disminuye la tensión étnica ante las autoridades (policías, militares, funcionarios). Zamora, A.: "Breve aproximación a la sociolingüística del Fá d'Ambô en Guinea Ecuatorial" en *Oráfrica* n° 5, abril de 2009, pp. 71-112.

¹³ Si bien es cierto que la fortísima inmigración procedente de países vecinos, en los que el pichi también está muy extendido, podría en el futuro invertir esa tendencia.

¹⁴ A este esfuerzo de Francia hay que sumar la fuerte inmigración francófona, el retorno de numerosos jóvenes guineanos educados en Gabón y Camerún, y la penetración y avance del francés a través de las zonas fronterizas.

¹⁵ En la Ley n° 5/2007, de 30 de octubre, el francés se introduce como asignatura obligatoria desde los primeros grados de primaria.

¹⁶ Guinea es el tercer exportador de crudo del continente africano; el gran trozo del pastel se lo han llevado varias empresas extractoras norteamericanas.

razón, el fang –también hablado en Camerún, Gabón, Congo Brazzaville y São Tomé– es una lengua sólida que incluso va ganando "hablantes por circunstancia"¹² entre las etnias minoritarias de Guinea. En la región insular, se puede hablar de *fanguización* demográfica de Bioko: este fenómeno se inició en época colonial con el envío de braceros, ha sido fomentado desde la época de Macías y se ha intensificado en los últimos años a raíz del boom del petróleo: en Malabo y algunos pueblos adyacentes la población fang podría ya superar en número a la población bubí, autóctona del lugar. Este fenómeno migratorio desde el continente hacia la isla podría estar favoreciendo, junto con otros factores, el uso del español como vehículo de comunicación en Malabo, en detrimento del de pichi¹³.

Guinea Ecuatorial, cuya población total podría caber en cualquier ciudad de provincias española, se ve enfrentada, desde que comenzó la llamada "época de las vacas gordas", a un constante flujo de inmigrantes. Aunque no existen datos fiables, el porcentaje de extranjeros podría superar el 20% en las zonas urbanas y es notorio que aumenta de día en día. Malabo y Bata son núcleos importantes del negocio mundial del petróleo y se han convertido en ciudades cosmopolitas en las que se escucha un sinfín de lenguas: chino, tagalo, árabe, inglés, francés, portugués, alemán, italiano, ruso, ucraniano, rumano, afrikáner, bamelíké, ewondo, ewe, lingala, twi, yoruba. Los Centros Culturales Españoles de Malabo y Bata se ven desbordados, desde hace años, por la demanda de cursos de español para extranjeros. Consciente de que la desatención de esta demanda podría tener efectos negativos para el español en un territorio tan pequeño, el Instituto Cervantes ha acudido recientemente en ayuda de estos centros y los está asesorando en materia de diseño curricular, coordinación académica, formación de profesores de español y celebración de exámenes oficiales.

Como resultado de una política de integración regional, en 1998 el francés fue reconocido como segunda lengua oficial del país. A pesar del esfuerzo de Francia en materia lingüística¹⁴, la población guineana, en líneas generales, sigue considerando el francés como un idioma extranjero y ajeno a su cultura. Es previsible que así continúe esta lengua mientras no logre codearse con el español como lengua instrumental de la enseñanza¹⁵, que es el verdadero caballo de Troya para que la cooficialidad tenga un efecto visible.

Como ocurre en el resto del mundo, se observa en Guinea la necesidad de aprender inglés como lengua de los negocios y de las oportunidades laborales. Más que español o francés, a los jóvenes guineanos se les exige saber inglés si quieren optar al trabajo, aunque sea no especializado, en empresas extranjeras vinculadas a un sector bien remunerado y que mueve la práctica totalidad de la economía del país: el de los hidrocarburos¹⁶.

Para complicar más las cosas, Guinea Ecuatorial es desde 2006¹⁷ miembro observador de la CPLP (Comunidad de Países de Lengua Portuguesa) y aspira a adquirir el estatus de miembro permanente de esa Comunidad. Todo indica que el portugués va a ser declarado, de forma inminente, tercera lengua oficial. Habrá que esperar un tiempo para ver en qué queda esta iniciativa; a día de hoy, resulta difícil concebir que el portugués, por su nulo arraigo en el país¹⁸, pueda llegar a ser a medio plazo algo más que una asignatura optativa de secundaria o una lengua de trabajo para algunos beneficiarios de becas.

Como hemos visto, el español convive con otros idiomas nacionales en la interacción informal y cotidiana; de momento nada indica que experimente un retroceso en este ámbito de la comunicación oral, sino más bien todo lo contrario. Por otra parte, a pesar de la cooficialidad del francés y de la penetración de otras lenguas de peso internacional, el español sigue preponderando en el registro culto y formal.

No nos engañemos: a pesar de su fragilidad en un entorno multilingüe y expuesto a diferentes influencias, el español no sólo "no se está perdiendo" en Guinea, sino que está ahora mejor que hace diez, veinte o treinta años. El español sigue siendo lengua oficial, administrativa, de enseñanza, de los medios de comunicación y de cultura nacional. La situación de diglosia, unida a una arraigada concepción monolingüe de la enseñanza, le da a esta lengua una posición sólida y privilegiada frente a la cual, de momento, en poco pueden rivalizar los otros idiomas nacionales o internacionales. No en vano el español es considerado por los guineanos como lengua propia y nacional, un elemento cohesivo e identitario que da razón de existencia al propio país y que lo legitima dentro y fuera de sus fronteras.

Como ocurre en otros muchos países, la educación deja mucho que desear en Guinea: ratios elevados en las zonas urbanas; docentes con formación insuficiente; metodología rígida y anticuada; baja remuneración del profesorado, que lo obliga al pluriempleo y absentismo; corrupción; falta de medios y de materiales didácticos; sobreedad, deserción y fracaso escolar. A pesar de ello, no se debe ocultar que el sistema educativo guineano ha mejorado ostensiblemente en los últimos años. Es evidente que el analfabetismo ha descendido, que la tasa de escolarización se ha incrementado, que la equidad escolar por sexos ha progresado y que los ciclos formativos se han ampliado. En ello inciden factores como el incremento de inversión pública y privada en materia de educación o la aportación de la cooperación española y de otros países. Entre otras acciones, la nueva Reforma Educativa que se está

¹⁷ Firma en Bissau, el 17 de julio de 2006.

¹⁸ Al margen del fá d'ambô, criollo luso-angoleño propio de una porción muy pequeña de la población guineana (población annobonesa) y que –consultado Armando Zamora, experto annobonés en el tema– entienden los portugueses o los brasileños.

Es evidente que el analfabetismo ha descendido, que la tasa de escolarización se ha incrementado

¹⁹ En el caso de la UA, lengua de trabajo a partir de la cumbre de Lusaka (Zambia, 2001) y lengua oficial –junto con el inglés, el francés, el portugués, el árabe y el swahili– a partir de la cumbre de Maputo (Mozambique, 2003). En cuanto a la CEEAC, el español es lengua oficial desde su creación en 1983. Guinea Ecuatorial ha solido también que el español sea incorporado como lengua oficial en la Comunidad Económica Monetaria de África Central (CEMAC).

²⁰ Sería conveniente que los propios guineanos realizaran un trabajo de normalización lingüística a fin de evitar que a la larga se produzca un alejamiento de la norma panhispánica. En este sentido, es una excelente noticia el reciente nombramiento por parte de la RAE de cinco académicos correspondientes guineanos, cuya misión inmediata es constituir un grupo de trabajo con vistas a crear una Academia Guineana de la Lengua Española. En cualquier caso, habría que distinguir lo que son particularidades generales del español guineano, ya consignadas por los lingüistas (Quilis, Lipski, Bibang) y perfectamente legítimas, de lo que es falta de competencia comunicativa de una parte de la población en los niveles lingüístico, pragmático, discursivo.

implementando con apoyo técnico de España da a entender que esta línea de mejora puede mantenerse. Todos estos datos son muy favorables al español, pues es la lengua en la que se imparten todos los grados de la enseñanza reglada. Téngase en cuenta, a la hora de medir la repercusión de cualquier avance en educación, que casi la mitad de la población guineana es menor de 15 años.

Al margen de la lógica introducción del francés y el inglés como lenguas internacionales de trabajo, la administración guineana funciona prácticamente al cien por cien en español. Es más, la diplomacia guineana ha conseguido que el español adquiera el estatus de lengua oficial en importantes organismos internacionales africanos como la Comunidad Económica de Estados del África Central (CEEAC) o la Unión Africana (UA)¹⁹.

Los medios de comunicación nacionales se vehiculan casi exclusivamente en español. En las ciudades hay cada vez más hogares guineanos conectados a la Televisión Española Internacional. Se observa también un aumento paulatino de cibercafés y de internautas jóvenes que utilizan el español para informarse, chatear o navegar en la red.

Guinea Ecuatorial posee una literatura nacional madura y con un futuro por delante. La narrativa, la poesía y el teatro de este país vienen a enriquecer, con una savia nueva y genuinamente africana, el panorama de la literatura contemporánea en lengua española. No es preciso insistir en ello: hay diferentes generaciones y un amplio elenco de escritores guineanos. Por citar algunos nombres: César Mbá, Ciriaco Bokesa, Donato Ndongo, Francisco Zamora, Guillermina Mekuy, María Nsúe, Maximiliano Nkogo, Juan Balboa, José Siale, Juan Tomás Ávila o Justo Bolekia.

Desde una perspectiva monolingüe, que poco ayuda a comprender el proceso histórico de apropiación de una lengua, es cierto que en Guinea se habla un castellano “poco ortodoxo”²⁰ –y de esto, si quieren, hablamos otro día–. Ahora bien, plantearse si el país pertenece o no pertenece a la *hispanidad* se nos antoja, hoy por hoy, un mero ejercicio de retórica: ¿En qué lengua viven los guineanos su primer día de escuela? ¿En qué lengua aprenden a leer y a escribir? ¿En qué lengua ven sus primeros dibujos animados? ¿En qué lengua tienen su primer examen de matemáticas o de historia? ¿En qué lengua está redactada su partida de nacimiento o su cartilla de vacunación? ¿En qué lengua conciben el rap o el hip-hop? ■

La tradición en el teatro guineoecuadoriano

Elisa Rizo

Iowa State University

En Guinea Ecuatorial, las artes escénicas están consolidándose como realidad cultural, y sus temas reflejan las preocupaciones de la ciudadanía de ese país. Ante este paulatino pero firme crecimiento, conviene observar la recurrencia de dos temas: el papel del ciudadano, y la importancia que se le da al tema de la cultura africana en las obras que han ido apareciendo. Estas breves líneas ofrecen un comentario sobre la propuesta de conducta ciudadana de una de las primeras obras dramáticas de Guinea Ecuatorial. Sin embargo, la observación de esta obra se toma como pretexto para tocar varios puntos. Primero, para ofrecer un comentario sobre la construcción oficial de la definición de la identidad nacional Hispano-Africana de Guinea Ecuatorial. Segundo, para ofrecer una observación sobre cómo tal definición se asemeja a los procesos mediante los cuales se han desarrollado propuestas de identidad nacional en otras partes del mundo hispano, así como sus consecuencias. Finalmente, estas líneas se ofrecen como humilde preámbulo para reconocer la contribución de obras de teatro guineoecuadoriano que se han ido presentando en años recientes.

El hombre y la costumbre, de Pancracio Esono, vio la luz en 1990. Con una trama ubicada hacia finales de esa década –es decir, en un tiempo futuro– esta obra presenta la imagen de una Guinea Ecuatorial modernizada. A lo largo de su trama, la educación, el trabajo burocrático y la cooperación ciudadana con los programas del gobierno son propuestos como las mejores vías que tiene la población para incorporarse a tal modernidad. La historia de *El hombre y la costumbre* comienza con la llegada de tres jóvenes guineoecuadorianos, Jesusa, Andrés y Juan, al poblado de Mezdap. Estos personajes han recibido educación superior y han llegado al citado pueblo para implementar un programa gubernamental de modernización agraria. Jesusa, novia de Andrés, se presenta a la audiencia como la mujer guineoecuatorial modelo: es una estudiante distinguida, tiene una personalidad fuerte y a la vez, es fiel al orden establecido. Feliz por haber sido destinada por las autoridades para ocupar el puesto de secretaria de la Agen-

noviembre 2009

**Siempre que lo que
hagamos no vaya contra
la moral de la sociedad,
contra la moral cristiana o
contra las leyes, se puede
considerar como una
buena costumbre**

cia de Extensión Agraria en Mezdap, Jesusa anuncia a sus padres su nuevo puesto, lo que implica su regreso a su pueblo natal. Jesusa regresa sintiéndose gozosa, pues también su prometido, Andrés, ha sido destinado a Mezdap en la misma agencia gubernamental. Un tercer personaje, Juan, primo de Andrés, también llega al pueblo por haber sido designado director de la referida Agencia.

La obra proyecta la imagen de la cristalización de los deseos de modernización expresados por Teodoro Obiang durante los años 80 del pasado siglo, en una serie de comunicados compilados en su libro *Guinea Ecuatorial, país joven*. Sin embargo, el nudo

de la trama no versa sobre el desarrollo de infraestructuras o el desarrollo económico de Guinea Ecuatorial, sino sobre el riesgo que la modernización trae para "la salud moral" de la población. De acuerdo con el discurso oficial, *El hombre y la costumbre* establece paradigmas a seguir en esta lucha contra los vicios de la modernización y la defensa de la virtud.

En este conflicto entre modernidad y moral, dos de los personajes antes mencionados –ambos burócratas nacionales– emergen para ilustrar la virtud y el vicio, respectivamente. Andrés, ingeniero agrónomo, educado en Progalaxia, un lugar descrito por el mismo personaje como "el continente más evolucionado" –es el portador del saber moderno y, al tiempo, portador y protector de la tradición fang. En el desarrollo de la acción le vemos ayudar a los campesinos, dar la dote tradicional a la familia de su prometida y escuchar los consejos de los ancianos del abaa. Por su parte, Juan, también ingeniero, se descubre como el anti-modelo, pues, aunque conocedor de técnicas agrícolas modernas, también es corrupto, mujeriego e irresponsable. El mensaje principal de la obra aparece en la escena quinta, cuando Andrés instruye a Juan sobre las "buenas costumbres," que parecen proponerse en la obra, como el deber del ciudadano de mantener el orden establecido: "Siempre que lo que hagamos no vaya contra la moral de la sociedad, contra la moral cristiana o contra las leyes, se puede considerar como una buena costumbre" (34), le explica Andrés a su primo.

La oposición Andrés/Juan como imágenes del hombre moral frente al inmoral descubre el peculiar modelo de ciudadanía moderna propuesto en *El hombre y la costumbre*. El perfil del guineoecuadoriano ideal es el siguiente: ha estudiado (es decir, ha adquirido conocimientos científicos), respeta las leyes fang, trabaja para el gobierno y profesa la moral cristiana. En este sentido, la obra de Esono reproduce parte del discur-

so colonial español y lo adjudica al estado nacional. Ante tal modelo es difícil establecer la diferencia entre este ideal y aquél de la política educativa de la colonia española, que, según Heriberto Ramón Álvarez en *La cultura, problema fundamental de colonización*, tenía por objetivo: "...intentar despertar facultades, encauzar instintos, para que aquéllas forjen al hombre conciente y éstos le conduzcan a una actividad llena de virtudes..." (Álvarez, citado por Negrín Fajardo, 145). Según Álvarez, la educación colonial debía: "en sentido español, hacer hombres cuya formación sea equilibrada y conforme a las leyes de la moral y de la vida cristiana, con cuyo conocimiento y práctica se acerquen a la perfección humana y espiritual que debe ser el verdadero fin de la educación." (Álvarez, citado por Negrín Fajardo, 145)

Visto de esta forma, la propuesta de Esono muestra, al menos, dos elementos problemáticos: primero, su conceptualización de la cultura nacional no reconoce la pluralidad cultural guineoecuatorial, pues menciona solamente al grupo étnico mayoritario –el fang– como emisor de saber tradicional en Guinea. Segundo: es jerárquica y colonial, pues localiza el estatus de este saber tradicional a uno meramente complementario del saber científico, proporcionado por el estado. Y tercero, si bien la metrópoli ya no es la que prescribe los estándares de "perfección humana y espiritual", esta tarea ha sido asumida por el estado guineoecuatorial, simbolizado en el burócrata Andrés.

Es decir, que las expectativas sobre la conducta de los ciudadanos descrita en la obra de Esono se basan en una lógica que continúa mecanismos de jerarquización –de saber y de moral– establecidos desde tiempos coloniales. La ficcionalización de Guinea por Esono, no sólo busca transformar el orden público, sino instituir una cosmovisión oficial del binomio Hispano-Africano. En este sentido, la obra de Esono, mantiene lo que el filósofo colombiano, Aníbal Quijano, ha descrito como la "colonialidad del poder," término propuesto para explicar la perpetuación de la situación subalterna de Latinoamérica en el sistema-mundo; lo cual puede traerse a colación en esta instancia de la ubicación guineoecuatorial en el orden mundial: "La colonialidad del poder y la dependencia histórico-estructural implican ambas la hegemonía del eurocentrismo como perspectiva de conocimiento. En el contexto de la colonialidad de poder, las poblaciones dominadas [...] fueron también sometidas a la hegemonía del eurocentrismo como manera de conocer, sobre todo en la medida que algunos de sus sectores pudieron aprender la letra de los dominadores" (117).

Siguiendo la conceptualización de Quijano, y aplicándola a la situación postcolonial guineoecuatorial, *El hombre y la costumbre* y su propuesta de ciudadanía, emerge como ejemplo de ese sector que "aprendió la letra de sus dominadores", y la continúa. Es de destacar que la interpretación oficial del binomio cultural Hispano-Africano de *El hombre y la costumbre* no corresponde a la propuesta original. Es más, la forma-

¹ Entrevista concedida a la autora el 15 Abril de 2006.

² En los años 80 del s. XX, Guinea Ecuatorial fue integrada en la zona económica del Franco CFA, moneda sumamente devaluada y de muy poco poder adquisitivo. A causa de este acuerdo económico, el francés, además del español, pasó a considerarse como lengua oficial del país (Martínez 1998: 224-5)

ción de tal concepto cultural y las obligaciones de los ciudadanos guineoecuatorianos tiene una intrincada historia que comienza con la celebración del Primer Congreso Internacional Hispánico-Africano de Cultura. En una entrevista con Donato Ndongó,¹ éste describió el ambiente político y cultural de principios de la década de los 80 en Guinea Ecuatorial como necesitado de una definición de la identidad cultural de esa nación. Según Ndongó, en respuesta a esta inquietud, el ministro de Cultura, el escultor Leandro Mbomio, junto a otros intelectuales guineoecuatorianos, unieron sus esfuerzos con el Centro Cultural Hispano-Guineano de Malabo y el Colegio Mayor Nuestra Señora de África de Madrid –codirigido entonces por el mismo Ndongó– para organizar dicha reunión, que finalmente tuvo lugar en Bata, en junio de 1984.

Según la información brindada por Ndongó –ponente y uno de los dos relatores del Congreso–, el contexto en que se desarrolló estuvo determinado por una tensión no sólo política, sino también económica y lingüística. La inclusión de Guinea en la zona del Franco CFA² obligaba al cuestionamiento sobre el nuevo estatus que el idioma francés, lengua oficial en las naciones colindantes, tomaría en la ex colonia española. Por lo tanto, la definición de una identidad nacional en aquellos momentos iba mucho más allá de la reafirmación del hecho independentista; era también un acto por la supervivencia cultural de Guinea Ecuatorial, como país. Durante la misma entrevista, Donato Ndongó ahondó en la importancia que la lengua española tuvo –y tiene– en este proceso de definición de la cultura nacional de Guinea Ecuatorial: “El español es la lengua oficial de Guinea Ecuatorial no solamente por haber sido una colonia española, sino porque hemos heredado esa lengua y esa cultura, que nos permiten comunicarnos entre las diferentes etnias que componen el estado de Guinea Ecuatorial”. Durante la misma entrevista, Ndongó añadió: “el español nos permite sentirnos con una identidad propia, no como un apéndice de un país vecino o de varios países vecinos. Estamos trabajando por los intereses de Guinea Ecuatorial. Si benefician indirectamente a España o no, eso es un problema secundario”.

El interés por conservar y promover la lengua española, muy lejos de expresar una perpetuación de dinámicas coloniales, es considerado por Ndongó como una doble herramienta, tanto para establecer una comunicación equitativa entre las distintas etnias que pueblan la nación, como para entablar un diálogo con el resto del mundo. Sin embargo, mientras el objetivo del Congreso era definir una identidad cultural que abriera posibilidades para promover el proceso democrático, el gobierno guineoecuatoriano parecía mostrar otra agenda en la definición del binomio Hispano-Africano.

Resulta significativo que durante el discurso de inauguración, el presidente Teodoro Obiang hizo patente, según reporta Ndongó, “un interés por parte de su gobierno de llegar a una definición concreta y clara que significara un punto de no retorno, un punto a partir del cual no se pudiese discutir cuál era esa identidad del país y por qué derroteros culturales debía desarrollarse la acción política, la acción cultural del país, del gobierno de Guinea Ecuatorial”.

Las implicaciones para la política cultural que se instauraría son dignas de ser subrayadas, ya que, al expresar intereses como el anterior, el presidente Obiang empezó a desligarse de esta propuesta cultural desarrollada por el Congreso Internacional Hispánico Africano de Cultura. En otra declaración también hecha después de la celebración del congreso y recogida en su libro *Guinea Ecuatorial, país joven*, el presidente define el concepto de 'intelectuales ecuatoguineanos' como "aquellos que, incluso sacrificando sus aspiraciones personales, familiares y materiales, están animados por una voluntad permanente de contribuir en el proceso de la reconstrucción nacional emprendido por el Gobierno" ("Discurso con ocasión del manifiesto de adhesión de los intelectuales equatoguineanos", 351).

En el marco de esta definición, los intelectuales en el exilio son prácticamente excluidos del proceso, al ser considerados conceptuales como 'intelectualidad de la oposición' (351). La intelectualidad guineoecuatorial, según afirma el presidente Obiang en *Guinea Ecuatorial, país joven*, debía estar integrada en la agenda gubernamental. Sin ningún preámbulo al tema del Congreso al que hemos hecho referencia, el documento finaliza con una nota que desapruueba los resultados del mismo: "expresamos nuestra preocupación por el fracaso de la celebración del Congreso Internacional Hispánico-Africano de Cultura y consideramos que dicha situación constituye un verdadero obstáculo y freno a nuestros esfuerzos hacia la búsqueda de la identidad cultural propia de la República de Guinea Ecuatorial" ("Discurso con ocasión del manifiesto de adhesión de los intelectuales equatoguineanos" 353).

Aunque esta condena sobre los resultados del Congreso no fue acompañada por un argumento específico, existe otro documento en el mismo libro que podría comenzar a aclarar la tensión subyacente entre el objetivo político-cultural del gobierno guineoecuatorialiano y el diseñado por los participantes en el Congreso. Y ésta es la propia definición oficial sobre el significado y valor político que la tradición africana tendría en esta dicotomía Hispano-Africana. Para poder identificar esta interpretación es necesario contrastar las declaraciones del presidente Obiang sobre los principios sobre los que se rige la política cultural con las recomendaciones del Congreso. Así, en la cuarta parte de *Guinea Ecuatorial, país joven*, titulada "El cambio democrático," el presidente establece que "[el] destino histórico [de Guinea Ecuatorial] va unido necesariamente a la africanidad y a la hispanidad" (95, paréntesis míos). Sin embargo, aunque esta declaración parece idéntica a aquella establecida por el Congreso, está seguida por una explicación en la que el concepto de la hispanidad queda puesto de lado. De acuerdo a tal planteamiento, los elementos culturales africanos se proponen como el principal vehículo democrático: "A par-

El destino histórico de Guinea Ecuatorial va unido necesariamente a la africanidad y a la hispanidad

tir de los fundamentos africanos, podíamos vislumbrar el porvenir de la reconstrucción política; porque manteniendo el auténtico espíritu tradicional de organización familiar y social, en su justa valoración, lo demás consistiría en adaptar tal idiosincrasia tradicional a las estructuras jurídicas y esquemas administrativos de nuestro tiempo; de hecho ha podido comprobarse que en la asociación de lo tradicional con lo moderno se mueve la conducta del pueblo de Guinea Ecuatorial. Planteadas así las cosas, ¿por qué importar servilmente fórmulas constituyentes extranjeras?" (98).

Hay que notar una variación en esta declaración con respecto a la definición del binomio cultural Hispano-Africano propuesto por los participantes del Congreso. Mientras que en la definición de identidad nacional propuesta por los congresistas se reconocía la importancia de las costumbres africanas, así como la posibilidad de acceder al diálogo internacional mediante un proceso que hiciera del "español" una herramienta "funcional," la propuesta de Obiang se concentraba en un concepto atávico de "tradicción africana." Mientras la propuesta del Congreso supone una apertura de Guinea Ecuatorial al mundo hispano, la propuesta del gobierno apunta hacia una visión fija de la cultura, aunque insista en una opción de "flexibilidad" ante los cambios necesarios para el progreso.

El mencionado "Discurso con ocasión del manifiesto de adhesión de los intelectuales" parece sugerir que en Guinea Ecuatorial se ejerce la censura sobre aquellos autores que no colaboran con el estado. En este contexto político, *El hombre y la costumbre* se presenta como una obra alineada al discurso gubernamental sobre la identidad nacional. Así, la obra de Esono es una expresión de la adjudicación oficial de culturas tradicionales para proponer conductas a nivel de la esfera privada de los ciudadanos. La práctica de lo establecido oficialmente como "la cultura oficial" se transforma en pasaporte de entrada al ámbito de lo idealizado como *nacional*, aunque éste ámbito se defina con ideas que se asemejan mucho a la centralidad del poder colonial y sus conceptos de la moral. Tal semejanza queda reflejada en las afirmaciones del personaje Andrés en la obra de Esono y la forma en que este personaje evoca textos coloniales sobre la educación hispana en la Guinea Española.

Aunque mi reflexión se ha centrado en una de las primeras obras de teatro en Guinea Ecuatorial, creo pertinente esbozar las conexiones en tanto a la transformación de culturas africanas en la formación de discursos nacionales que pudieran encontrarse en otras regiones de la hispanidad. Y es que las similitudes y las diferencias entre la experiencia nacional en Guinea Ecuatorial y en Afro-Latinoamérica³, nos revelarán perspectivas útiles para observar la implementación de discursos nacionales en espacios ex coloniales, cuyas sociedades aún se organizan mediante estructuras de desigualdad instauradas por el sistema racial de la colonia.

En la sociedades racializadas de América Latina, los discursos nacionales se construyeron mediante mecanismos de rechazo y aceptación parcial de los negros y los indí-

Bibliografía

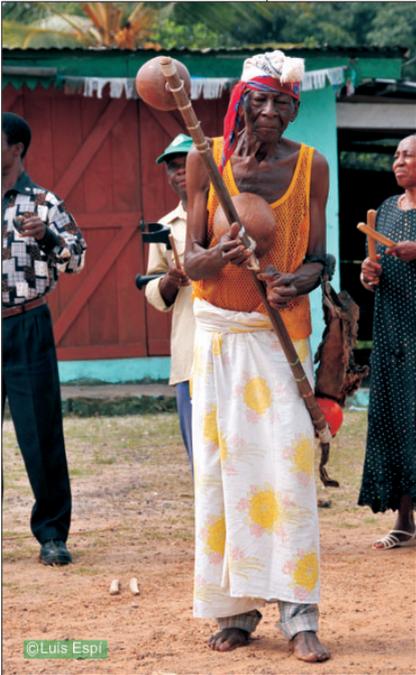
- Ávila Laurel, Juan Tomás. "Hombres domésticos." *África 2000*, 16 (1994): 20-28.
- . *El fracaso de las sombras*. Malamba: Malabo, 2004.
- Boturu, Silebo. *É Bilabba*. En proceso de publicación.
- Esono Mitogo, Pancrasio. *El hombre y la costumbre*. U.N.E.D: Madrid, 1990.
- Martínez Carreras, José U. "España y Guinea desde 1968." *España en Guinea*. Eds. Donato Ndongo y Mariano de Castro. España: Sequitur, 1998. 219-229.
- Negrín Fajardo. *Historia de la educación de Guinea Ecuatorial*. U.N.E.D.: Madrid, 1993.
- Obiang, Teodoro. *Guinea Ecuatorial, país joven*. Ediciones Guinea: Malabo, 1995.
- Quijano, Anibal. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina." *Anuario Mariateguiano*, 9/9, 113-121, 1997.
- Reid, George Andrews. *Afro-Latinoamérica, 1800-2000*. Traducción: Óscar de la Torres Cueva. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, (Tiempo Emulado), 2007.
- Rizo, Elisa. "Construir una identidad nacional en tiempos de la globalización: entrevista a Donato Ndongo." 15 de Abril de 2006. Columbia, Missouri (Estados Unidos).

genas (y sus expresiones culturales) a ser parte de la cultura definida como nacional y moderna. Recordemos que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las naciones latinoamericanas estaban gobernadas por oligarquías que continuaban las dinámicas coloniales para controlar a la población. Según explica George Andrews Reid en su libro *Afro-Latinoamérica: 1800-2000*, uno de los retos que suponía la definición de una identidad nacional era el de facilitar la conversión de territorios ex coloniales a lugares modernos. Este objetivo, dice Reid, contrastaba con la falta de industrialización y la continuación de relaciones comerciales con ex metrópolis coloniales o con emergentes poderes capitalistas que continuaban dinámicas de dependencia económica similares a aquellas de la colonia (exportación de caña de azúcar, bananos, frutas tropicales, etc.). La perpetuación de una economía basada en la extracción de materia prima y agrícola simultáneamente perpetuaba la noción de que el progreso y la modernidad se encontraban fuera de estas naciones.

Como en la obra de Esono, en su descripción de la moderna infraestructura de Guinea Ecuatorial, los gobiernos Latinoamericanos simulaban modernidad. Y señal del deseo de ser moderno era la edificación de plazas y monumentos, de palacios de gobierno y otras instalaciones que imitaban la geografía urbana de las naciones "avanzadas". Reid nos recuerda que, igualmente, junto a estas estrategias de modernización, se vio la aparición de políticas gubernamentales como la del blanqueamiento. Argentina y Uruguay, por ejemplo, tuvieron éxito en la empresa de blanquearse mediante la promoción de inmigración europea. Sin embargo, a partir de los años 30 del s. XX, con la gran depresión económica de Estados Unidos, y con la finalización del *boom* económico traído a los gobiernos oligárquicos con la exportación, se da en Latinoamérica un cambio político (de oligarquía a populismo) que se reflejó en la definición de las políticas culturales, las cuales pasaron del "blanqueamiento" al "mestizaje" y a la inclusión de las culturas populares. En esta pauta quisiera detenerme, pues es en este momento histó-

³ Término definido por Reid en su libro *Afro-Latinoamérica: 1800-2000*, para definir la experiencia de la esclavitud y afrodescendientes en países hispanos y lusófonos en las Américas.

rico cuando las prácticas culturales de Afro-Latinoamérica pasaron a integrarse en el discurso nacional. Antes prohibidas, algunas prácticas religiosas y musicales que habían sido desarrolladas en el sincretismo y la resistencia fueron admitidas en el discurso de identidad nacional, pero bajo el precio de la homogeneización cultural. En este proceso, paulatinamente, la tradición africana y la indígena se fundieron en una sola, indistinguible, la del mestizaje. Ante este panorama, muchos grupos indígenas y afro-descendientes de América Latina han propuesto la renovación de sus prácticas, no en un afán esencialista, sino con un objetivo de revisión histórica.



Pues bien: la razón de sacar a colación el caso de las políticas de blanqueamiento y mestizaje latinoamericano y el costo de la homogeneización cultural es la siguiente: aunque la obra de Esono subraya la importancia de respetar las tradiciones bantúes al tiempo de modernizarse, esta llamada impone al mismo tiempo limitaciones a las expresiones y las prácticas tradicionales. Claro, la circunstancia contextual que impulsa la conexión entre modernidad/tradición africana tiene elementos inmediatos que no corresponden a aquellos de Latinoamérica. Sin embargo, en el rizoma en el que se encuentran ubicadas las naciones que fueron colonias del imperio español, existe un hilo específico que conecta esta ansia de modernidad (con todo y su blancura) en un territorio y en otro. Y este hilo es el discurso colonial español. En su versión franquista, era un discurso que implantaba la *colonialidad del poder* (de nuevo, uso aquí el término

de Quijano) en la Guinea Española. A primera vista, pareciera que la propuesta de Esono no logra desprenderse del todo de esta lógica discursiva. En esta propuesta cultural, la tradición africana se institucionaliza, pero, a la vez, pierde su dinamismo.

Como se mencionó al principio de estas líneas, el teatro guineoecuatoriano está adquiriendo auge. En años recientes se han escrito obras de teatro con diferentes propuestas, todas comprometidas con la vida del ciudadano y la identidad nacional. Tómese por ejemplo *Los hombres domésticos* (1999) y *El fracaso de las sombras* (2004), de Juan Tomás Ávila Laurel, o *É Bilabba* (2009) de Silebo Boturu. La realidad descrita en estas obras retrata las experiencias cotidianas de los guineoecuatorianos, así como sus retos, sus estrategias de supervivencia y sus opiniones. Vistas dentro del contexto de un corpus creciente de obras dramáticas, las de Ávila y Boturu optan por rescatar la tradición africana desde una perspectiva dinámica: la tradición no se presenta como un elemento puro que hay que salvaguardar y cuidar, sino como una entidad en perpetuo movimiento y modificación, como un espacio que se nutre de varias tradiciones para crear nuevos mecanismos de identificación colectiva ■

La mujer africana: entre hibridez y exilio

Cecilia
Sáenz-Roby
Oakland University

*Que lloren todas las mujeres juntas. Por cualquier
motivo. ¿Por qué no han de llorar las mujeres, si sus
vidas no son sino muertes?*

MARÍA NSUE ANGÜE

Los personajes femeninos en la literatura de Guinea Ecuatorial parecen personificar a la misma madre tierra, que sufre el desconcierto producido por siglos de explotación, colonización cultural y décadas de despotismo, poco ilustrado por cierto. Ellas ambicionan encontrar un punto medio entre lo propio y lo foráneo, entre lo moderno y lo ancestral que les permita mejorar, alimentar a sus hijos y ser testigos de su crecimiento físico e intelectual en un ambiente de libertad, igualdad y respeto en su territorio. Por eso, levantan sus voces rebelándose contra el que despectivamente sostiene que "esto de educar negras [o sea, al África misma] me parece más difícil cada día" (Evita 49). Contrariamente a lo sostenido por los ancianos de la tribu de que "la mujer es como un niño" (Nsue Angüe 18), dichos personajes reflexionan y discuten la necesidad de conciliar las tradiciones ancestrales con las introducidas por el europeo, para que puedan salir adelante sus estancadas naciones.

María Nsue Angüe, autora de *Ekomo*, brinda a su multifacética protagonista de tres nombres –Nanga, Sara o Paloma de Fuego– como simbolismo de ese espacio de transformaciones en que vive la mujer/madre tierra, tomando prestada la expresión de Homi Bhabha. Ella no sólo deja su danza y su esencia por su esposo, sino que en la travesía que emprende en busca de una cura para él, se desconstruye en fang y cristiana –Nanga y Sara. A la vez,

**Los personajes femeninos
parecen personificar a la
misma madre tierra**

noviembre 2009

**Caen los palos sobre mi
cuerpo. ¡Es natural!
Soy viuda y todos tienen
derecho a flagelarme**

esa estéril mujer se transforma por primera vez en madre de aquel hombre que se pudre por dentro, le prodiga los alimentos cultivados por ella misma y, por último, construye el cajón fúnebre en que acomoda a Ekomo y abre la tierra para que lo reciba en su seno, como buena cristiana y mala fang. Irónicamente, esta desdoblada esposa que provee el alimento a su esposo y se lo niega a sí misma, se hace injustamente merecedora de su desconfianza y agresiones, como la de tirarle el líquido infesto que drenaba su gangrenosa herida. Ekomo manifiesta el desagrado de la sociedad para la mujer que altera la serie de actos que le han sido asignados como propios. Pues, como explica Judith Butler, a la identidad femenina se la moldea a través de una serie de actos que se deben repetir y que son reforzados a través de sanciones sociales y tabúes que aseguran el efecto que se procura (Conboy et al 402, mi traducción).

Esto lo vemos en *Ekomo* con Nanga; ella ha transgredido un tabú, pero sobre todo, ha transgredido las normas impuestas por el hombre fang y, por eso, es merecedora de un severo castigo, la locura.

Como explican Sandra Gilbert y Susan Gubar, "la socialización patriarcal literalmente enferma a la mujer, física y mentalmente" (53, mi traducción). Las creencias fang salen a la superficie y luchan con sus creencias cristianas; ella le da sepultura como el Dios de los blancos manda, sabiendo que va a morir por haber tocado aquel cadáver. De la misma manera, acepta sumisamente la dura ceremonia de "hasta ocho días como han dicho las torturadoras, [sus] dueñas" (188), a pesar de que ella no está en condiciones de hacerlo y se sabe "rodeada de la muerte" (187) y de falta de agencia. Se dice a sí misma "¡Es natural! Soy una viuda. Pero me pican las hormigas y no puedo moverme porque es tabú. Caen los palos sobre mi cuerpo. ¡Es natural! Soy viuda y todos tienen derecho a flagelarme" (184). Pero sobre todo, lo hace porque sabe que está totalmente perdida; la "vida de una mujer está siempre expuesta a las decisiones del abaha, desde que nace hasta que muere" (188). Ese grupo de hombres está decidiendo su destino de viuda yerma, pero con quién va a casarse si "Ekomo no ha dejado ninguno que sea hermano de padre y madre" y ella se pregunta a sí misma "¿a quién darán la dote mía [...]?" (Nsue Angüe 188), esa dote que reclama la tribu de su difunto esposo. Pero, ¿es ella también una heredad que debe "ser repartida entre los demás como lo serán todos tus enseres"? (189), le reclama a la visión de Ekomo y alega que ellos "¡Están locos, todos están locos menos tú y yo!" (189).

Pero no es locura, sino un intento desesperado de preservar la identidad colectiva lo que lleva a la tribu a imponer dichos rituales, como explica Conboy (402, mi tra-

ducción). Especialmente, en un momento en que la transculturación y los desplazamientos están haciendo estragos, como se observa con la protagonista de María Nsue Angüe y ella lo admite, pues necesita afirmar la propia. El drama africano de vivir entre dos culturas llega a su clímax cuando el religioso que acude en su ayuda, usando su nombre cristiano, le ordena que se levante y se rebelde contra aquellos que no comprenden su debilidad, fruto de la odisea vivida por falta de la ayuda tribal y de recursos. Ella lucha interiormente, al ser "objeto del primer encuentro a muerte entre el Dios de Israel y la tradición de [su] África" (191). Esa desamparada mujer, que se encuentra en la "frontera entre la vida y la muerte" (Nsue Angüe 194), simboliza la profunda agonía y la escisión de Guinea Ecuatorial y de muchas naciones africanas que luchan por encontrar una armonía entre lo que quieren ser y lo que les imponen, lo que les dictan las leyes ancestrales y lo que les exige el presente.

El mismo conflicto lo vive la hermana María del Carmen Abang, quien "empezó a perder el juicio" (Ávila Laurel 99) al tener que atender a los muertos. Sus tradiciones también chocan con las de la religión que ha abrazado y no logra vencer su miedo. Su congregación en España se acerca a aquellos desamparados que mueren desprotegidos y no cuentan con nadie que les brinde una apropiada sepultura. Mientras que allí es algo normal, no lo es en su tierra natal, Guinea Ecuatorial: "El cuidado del muerto corría a cargo de los ancianos de la familia y sólo ellos sabían lo que había que hacer. Abang y todas las niñas de su edad lloraban copiosamente, pero no tenían ninguna necesidad de ver al muerto. [...] Allí los cuidados de los muertos no eran cosa de las mujeres, mucho menos de las jovencitas". (Ávila Laurel 98-99).

La enajenación en aumento de la novicia María del Carmen, Abang, plantea un reclamo hacia aquellas religiosas que no tratan de salvar a los necesitados y abandonados. ¿De qué sirve ese cuidado *post-mortem*? Ella quiere ayudar a quienes lo precisan para seguir viviendo. Su subversión obliga a aquellas monjas a sacársela de encima, buscando a "un tío para hacerse cargo de su repatriación inmediata, pues allá, en Guinea, darían con las causas de su enfermedad" (Ávila Laurel 99). Este relato muestra la "otredad" de esta religiosa ecuatoguineana en su orden religiosa, pues las monjas han demostrado un desinterés por su cultura y, en última instancia, por su persona. La falta de pertenencia de Abang a la metrópoli culmina con el ataque físico y verbal de otro demente, Juan. Pues como se lamenta la voz narrativa en el poema inédito "Canto a África" (2000) del poeta Silebo Boturu, no es fácil aceptar todo aquello que va contra su esencia:



¡África!
en ti, nada es,
se dice que será
pero, todo sigue cambiando
para desgracia mía.

La demencia resultante de aquella imposición sólo encuentra paliativo con el hechicero de la tribu, quien la cura de dicho mal y, además, la libera de desposar al Dios de los blancos: "Abang [no ya María del Carmen] fue llevada a un curandero, que borró de su memoria los pies secos y arrugados de los pordioseros, las tetas arrugadas de las mendigas, los penes retraídos de los viejos que yacen en un banco y tardan los viandantes en darse cuenta de que ya no volverán a molestar a nadie alargando la mano para una peseta, pues seguirán dormidos. La dejó como nueva y más tarde hicieron migas: ella se casó con él y tuvieron robustos hijos. (Ávila Laurel 100).

Tanto África como Nanga y Abang sufren el mismo desajuste ante el cambio; sus identidades fang se desdibujan ante la hegemonía ideológica imperialista y se convierten en sujetos que viven en el borde de la frontera cultural y, ni el aferrarse con desesperación a los antiguos rituales ni a la oración, puede evitar su gran confusión. Por eso, las voces literarias muestran su desconcierto y reclaman una revisión de las convenciones culturales en cada una de las obras estudiadas.

El mismo conflicto lo vemos en otras dos mujeres que han dejado sus respectivas tribus, Bea en el cuento del mismo nombre de Francisco Zamora Lobo y Anne Mengue en *El Metro*, de Donato Ndongo. Ellas también sufren por el estancamiento de su gente y las severas reglas que pesan contra ellas. En el caso de la primera, abandona su pueblo en busca del futuro que no encuentra en Senegal, pero lo hace sin las armas necesarias. No tiene diploma ni dinero y, probablemente, tampoco papeles inmigratorios; su vida en España es tan dura como la de Nanga fuera de su tribu. El frío, el hambre y la profunda desesperación de no poder salvar a su hijito enfermo marcan su exilio voluntario, que va a desembocar en la prostitución y el brutal maltrato por parte de un estadounidense que le cercenó "el labio inferior con una navaja, le cortó las cejas, las orejas y las aletas de la nariz y luego la dejó tirada en la cuneta" (16). A esa ya desfigurada Bea, le espera "ser lapidada por prostituta, según la costumbre de su tribu", preferible a seguir padeciendo "el frío entrando por su rostro imposible" en esa esperpéntica Madrid "que no es una ciudad para pájaros" ni para africanos (Zamora 16).

**Abandona su pueblo en
busca del futuro que no
encuentra en Senegal**

Por el contrario, el exilio de Anne Mengue es casi obligado. La ley le prohíbe casarse con el amor de su vida y padre de la niña que lleva en su seno, Lambert Obama Ondo, pues el casamiento de sus respectivos padres los convierte súbitamente en hermanos. Dicha regla, a la que considera absurda y caduca, la lleva a replantearse las que le competen a las mujeres y se propone educar a su hija. De esta manera, dicho personaje subvierte el *status quo*. Tanto Anne Mengue como Bea rechazan los papeles que quiere imponerles la sociedad, como el de recibir a todos los niños que la naturaleza les mandase. Pero así y todo, sus sueños de una vida mejor para ellas y sus pequeños también se verán truncados frente a la falta de capacitación y posibilidades laborales. La mujer africana lucha por su independencia, pero como Anne Mengue y Bea, se rinden y caen en el meretricio, otra forma de esclavitud y de desdoblamiento. Ambas entregan su cuerpo y soportan toda clase de embates, pero sus espíritus se rehúsan a darse por vencidos y siguen volando como los pájaros y soñando con un mundo que les brinde más oportunidades para la mujer en su propio suelo.

Nsue Angüe y Ndongo no se detienen ahí, sino que, como Juan Tomás Ávila Laurel, autor de *El desmayo de Judas*, exploran las interrelaciones entre madres e hijas y entre suegras y nueras en sus obras. En *Ekomo* vemos un claro ejemplo del panóptico de la mujer, pero irónicamente a cargo de ellas mismas: "Cada vieja vigila a su hija. Cada suegra vigila a su nuera", pues las tradiciones hay que cumplirlas a pesar de que atenten contra los ideales de las jóvenes y, por qué no, con las leyes de la misma tribu. ¿O acaso no está prohibido el incesto? Pero las madres y suegras obligan a esas jóvenes a cubrirse de barro y a "danzar con los viejos" y a "unir [su] sexo al abuelo para purificar[se]" (29). Ellas se entregan de muy mal gusto a sus maridos porque "las viejas se lo van a pasar de maravilla con sus hijos" (30) y ellas soportan al "viejo abuelo, para que tenga buenos recuerdos de su época de mozo" (29). Palabras que escandalizan a una vieja vigilante, quien les prodiga un duro sermón a esas "desvergonzadas" (Nsue Angüe 31). Nanga y sus amigas muestran así la incongruencia de algunas tradiciones y el desagrado que producen en las jóvenes, así como su falta de poder para modificarlas.

A pesar de que la teoría semiótica del carnaval propuesta por Ivanov postula que gracias a la máscara se puede invertir la dinámica de actitudes y lograr la deconstrucción de las parejas binarias jerárquicas (21), o sea que se puede alterar la hegemonía patriarcal, este hecho no parece cumplirse con las mujeres de la tribu. El rechazo de la nueva generación a dicho ritual significa ni más ni menos que el rechazo a la identidad de inferioridad femenina que con él se quiere afirmar. ¿Por qué deben convertirse en objetos de diversión de los hombres, con el riesgo enorme de engendrar un hijo con quien no lo desean? A pesar del descontento general, terminan cumpliéndolo gracias a

Cada vieja vigila a su hija. Cada suegra vigila a su nuera

Se hace imprescindible en la cocina y en la habitación del viudo

las ancianas. ¿Es que la madre tierra está atrapada por su misma representación o es que la mujer no tiene otra salida? ¿Es ella la que se empeña voluntariamente en afirmar la hegemonía machista que la aplasta? En varias obras vemos a varias mujeres obedientes y que inculcan la norma, pero también encontramos a muchas heroínas que han terminado rindiéndose ante la falta de opciones y de agencia femenina. Desgraciadamente, esta situación es muy difícil de modificar sin la debida educación de la mujer, como lo aseguran Anne Mengue y Danielle Eboué en *El metro* y el mismo autor en una entrevista personal. Donato Ndongo afirma que es la madre quien se empeña en afianzar y arraigar las tradiciones que perjudican a la misma mujer y que muchas veces entorpecen el cambio (Septiembre 2008).

En cambio, en *El desmayo de Judas*, vemos la subversión de Ana contra la madre de su novio. A pesar de ser vecinas, Ana no le rinde ninguna pleitesía ni se relaciona con Dolores. Ella establece una distancia, por su inseguridad o simplemente porque no le interesa. Ese rompimiento con la regla le cuesta los desprecios de ella, de la abuela de su retoño. El rencor de Dolores por la insubordinación o silencio de Ana puede más que la ternura que siente por su único y desprotegido nietecito, hijo de un padre demente y de una madre epiléptica. José Luis le recrimina a su esposa que "desde tiempo inmemorial [...] creen que por ser madres del chico que pretende a la nuera las coloca en un pedestal" (Ávila Laurel 31). Si bien esta obra presenta un rompimiento del sometimiento de la mujer por la mujer, muestra un final trágico para quien no acata la norma, pues Ana y su niño Judas terminan en la miseria total. O sea que la suegra mala ha conseguido su meta, la venganza, a pesar de los reclamos de aquel suegro compasivo. Es verdad que José Luis se apiada de Ana, pero ¿qué hace para revertir la situación de desabrigo de Ana y de Judas? ¿Acaso él corrió a conocer a su nieto?

En *El metro* aparecen varios personajes que se rebelan contra el *status quo* y los papeles que les han asignado. No es otra que la misma madre de Anne Mengue la encargada de destruirle la vida a su hija, rechazando así la afirmación de que, para la mujer, la maternidad es una sublimación. Es Jeanne Bikie quien se hace imprescindible en la cocina y en la habitación del viudo, padre de Obama, para saciar sus necesidades y su ego. Quiere sentirse indispensable y recobrar el prestigio de ser la esposa del catequista del pueblo. Por eso ella, egoístamente, calcula cada movimiento, sin piedad ni contemplación por aquella joven enamorada y embarazada. Pero, llamativamente, su hija no levanta un reclamo contra ella, pues sabe que su madre no tiene opciones. Por el contrario, protesta contra aquellas leyes obsoletas y sin fundamentos y contra aquéllos que

las cumplen al pie de la letra. Es Obama, en última instancia, quien la induce a engendrar y luego huye solo, abandonándola y desentendiéndose de su anhelado vástago, pues acepta que el casamiento de sus respectivos padres los convertirá en hermanos.

Cabe mencionar que en la sociedad tradicional, la mujer viuda tenía la opción de casarse con uno de los hermanos del difunto, quien se encargaría gustoso de ella y adoptaría a sus hijos. Pero en la actualidad, la poligamia es mal vista debido a la introducción de la cultura occidental y de sus creencias religiosas y, en otros casos, es rechazada porque esta tradición se ha descontextualizado y sólo aumenta la sumisión de la mujer. Los efectos de la transculturación se conjugan con el fenómeno de la migración; los miembros de la familia se desperdigan en busca de oportunidades educativas y laborales. De cualquier manera, no se ha encontrado una solución ni tribal ni gubernamental para hacerle frente a las variaciones que se han producido y, como si esto fuera poco, se siguen utilizando formas antiguas de control para la mujer, tomando prestada la expresión de Foucault. Como explica dicho pensador, en todo sistema autoritario, el poder lo posee el rey o, en este caso, el grupo de ancianos de la tribu, que ejercen su poder sobre los integrantes del grupo, y toda transgresión es considerada un insulto directo hacia la autoridad, aumentando la gravedad de la misma en la comunidad fang.

Donato Ndongo explica que, en África, "el concepto de madre soltera no existe, pues todos tenemos padres", pero la realidad es otra y por ello agrega que es necesario efectuar "una síntesis intercultural" que la contemple (entrevista telefónica, febrero 2009). Silebo Boturu concuerda con su compatriota, y en "Cantos y añoranzas" (2006) se refiere a ello y espera de sus versos:

que sirvan de ubre
para los peques
abandonados en el lodo
del orfelinato, añoro.

Pues, sin ninguna ayuda, las madres que quedan a cargo de sus familias necesitan abandonar a sus hijos o vender su cuerpo para alimentarlos y educarlos. Cada obra estudiada muestra la desesperación femenina y, consecuentemente, que la prostitución va *in crescendo* pese a estar penalizada por la tribu. Mientras que en *Adjá-Adjá* y otros relatos, de Maximiliano Nkogo Esono, la desamparada madre de Miko "está obligada a hacer cualquier cosa para darles de comer y procurar que no dejen de estudiar" sus niños (80) y al dolor de perder para siempre a Miko, Jeanne Bikie corre hacia ese monógamo y disponible viudo en busca de un consorte y un padre para sus hijos. Por lo pron-

to, Anne Mengue no la juzga; su madre –como muchas otras– estaba desprotegida y destinada al meretricio o a la mendicidad.

En las obras analizadas, se observa la subversión de los personajes femeninos contra la hegemonía masculina, así como hacia sus arcaicas pautas y juicios de valores. Pero tanto Nanga, Bea, Anne Mengue, como Ana quedan aniquiladas ante esta puja y unas alzan su voz, otras lloran o echan espuma por la boca en repudio de dicha situación. Silebo Boturu se une al grupo de literatos mencionados que empiezan a poner sobre el tapete esta situación y luchan por revertirla. Su poema inédito "Cantos y añoranzas" (2006) declara que el poeta no escribe por placer ni para complacer a los que sustentan el poder, sino para darles voz a todos aquellos que no la tienen y que lloran en la oscuridad de la ignorancia y del qué me importa. La mujer, como declara la voz poética, se encuentra entre ese grupo:

Año que en mis versos
vean y sientan
las lágrimas
de aquella mujer abofeteada
en una noche de eclipse.

Es hora de condenar al que produce aquel lamento y a aquéllos que lo ignoran; pues este género no consigue salir de la encrucijada. ¿Cómo hacerle frente a los nuevos requerimientos que la situación le exige en una sociedad que trata de oprimirla? Por eso el poeta hace un llamado para que se erradiquen dichos males, que detienen al desarrollo femenino y nacional:

No quiero que entiendan mis versos,
no,
escribo para extirpar
el egocentrismo
la ambición
el machismo
el despotismo
el racismo...
que tanto enturbian este orbe,
que invaden mis adentros.

El poeta acusa al machismo y al despotismo como algunos de los problemas que necesitan ser erradicados, pues la mujer está atrapada por la falta de preparación y representación para hacerle frente a los cambios que se han producido. Como dice Anne

Referencias

- Ávila Laurel, Juan Tomás. *El desmayo de Judas*. Malabo, Guinea Ecuatorial: Ediciones Centro Cultural Hispano-Guineano de Malabo, 2001.
- Bhabha, Homi K. "Signs Taken for Wonders", in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (eds.). *The Post-Colonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995: 29-35.
- Bhabha, Homi K. "Cultural Diversity and Cultural Differences", in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (eds.). *The Post-Colonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995: 206-207.
- Evita, Leoncio. *Cuando los combes luchaban. Novela de costumbres de la antigua Guinea española*. 2da. ed. Madrid, España: Fareso S.A., 1996.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: the birth of the prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Hermanowicz, Joseph and Harriet Morgan. "Ritualizing the Routine: Collective Identity Affirmation" *Sociological Forum*, 14.2, 1999: 197-214.
- Ivanov, V.V. "La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares". *¡Carnaval!* México: FCE, 1984.
- Lifshey, A. "Ideations of Collective Memory in Hispanophone Africa: The Case of Maria Nsue Angue's *Ekomo*." *Hispanic Journal* 24. 1/2, 2003: 173-186.
- Minsongui Dieudonné, Mendogo. "Mujer y creación literaria en Guinea Ecuatorial." *Epos: Revista de Filología* 13, 1997: 209-218.
- Ndongo-Bidyogo, Donato. *El metro*. Madrid: Ed. El Cobre, 2007.
- - -, Entrevista personal. Septiembre 2008.
- - -, Entrevista personal. Febrero 2009.
- N'gom, M'bare. "María Nsue Angüe." *Afro-Hispanic Review* 19.1, 2000: 102-103.
- N'gom, M'Baré. "Relato de una vida y escritura femenina: *Ekomo*, de María Nsue Angue." *Journal of Afro-Latin American Studies and Literatures* 3.1, 1995: 77-92.
- Nkogo Esono, Maximiliano. *Adjá-Adjá y otros relatos*. Ávila: Editorial Malamba, 2000.
- Nsue Angüe, María. *Ekomo*. Madrid: U.N.E.D., 1985.
- Zamora, Francisco. "Bea", en Donato Ndongo y N'gom M'baré. *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*. Madrid: Ediciones Sial, 2000: 191-194.

Marie Goetz, si bien el número de mujeres en el gobierno en algunos países africanos está en aumento, eso no significa que ellas puedan poner en práctica medidas que respeten sus intereses. Eso se debe primordialmente a que es una sociedad dominada por los intereses masculinos y los intereses económicos de las mujeres ocupan un segundo plano. También agrega que muchas mujeres no tienen una agenda feminista, debido a las diferencias de clase social, étnicas y regionales, pero también a la hostilidad que encuentran en los partidos políticos. Agrega esta socióloga que todavía no hay a nivel político un planteamiento serio sobre la injusticia social que sufre dicho género en la actualidad (242-43, mi traducción).

Nanga, Anne Mengue, Bea, Jeanne Bikie, entre tantos personajes literarios, manifiestan la intrincada situación femenina y de los países que representan. Sus desdobra-

mientos resultan como consecuencia directa del conflicto entre tradición y modernidad, pues a pesar de que siguen los pasos que les dictan sus conciencias y cumplen con sus deberes, nunca satisfacen las expectativas de la tribu. Los personajes buscan cierta igualdad y, para ello, quieren educar a sus hijos en su propia tierra. Pues sólo una generación educada de africanas y africanos podrá rescatar lo bueno y productivo de cada período, creando un ambiente de justicia social que acabe con la necesidad de abandonar la patria. La africana, eco de su tierra, demuestra que tiene el potencial intelectual y físico requeridos para salir del estancamiento que la apremia. Ella es consciente de la urgencia de descolonizar y educar al África, pues sabe que existen aquellos que:

con corazones postizos
te desnudan,
quitan el pan al hambriento
y asesinan la esperanza
que a pocos les queda.
Tus tesoros
a escombros se reducen
y en desiertos, tus jardines

SILEBO BOTURU, CANTO A ÁFRICA

En los últimos años se ha producido un cambio notable entre los escritores ecuatoguineanos, pues han empezado a crear personajes femeninos que han expresado reclamos similares a los creados por las mujeres escritoras, por ejemplo Nsue Angüe. Dichas representaciones de la mujer africana muestran la grandeza femenina y su potencial. Ávila Laurel, Boturu, Ndongo y Nsue Angüe, entre otros literatos comprometidos con el progreso de su nación, perfilan a esa mujer/patria atrapada y hostigada por la hibridez cultural y el ostracismo, y que sólo sin opresión, con justicia social y educación, desarrollará su potencial para convertirse en Paloma de Fuego para danzar, o en pájaro para volar con gracia y libertad bajo su propio cielo ■

Estética fang

Marta
Sierra Delage

Etno-historiadora.
Museo Nacional de
Antropología, Madrid

*Una talla negra, posee el lenguaje de la verdad,
retiene la tradición ancestral, mantiene la
cohesión entre los hombres, se abre al cosmos*

T. OBENGA.¹

¹ Obenga, T. : Les Bantus.

Langues, peuples, civilisations. Ed. Présence Africaine, 1985, Dakar-Paris.

² Mveng, E. : L'art

d'Afrique Noire. Ed. Clé, 1974, Yaounde (Camerún).

Hablamos de un *arte de vida*, en palabras de Théophile Obenga: toda actividad del pueblo *fang* forma parte de la vida. Y según Engelbert Mveng², *la danza es un preludio al triunfo de la vida sobre la muerte*. *Es un arte de diálogo*. Todo transcurre, pues, siguiendo el curso de acontecimientos perfectamente ordenados en la identidad que les aúna. ¿Por qué? La respuesta nos hace reflexionar. Si consideramos que el arte es una expresión del individuo, una creatividad que basa y expresa con sus manos como el que escribe lo materializa en palabras, en base a ser ellos mismos, a preservar su cultura, diríamos con A. Rodin: "*el arte revela el sentido de la vida*", el arte es una forma de lenguaje.

¿Y la otra palabra del binomio, *arte-vida*? En toda actividad, sus creaciones están en función de su quehacer cotidiano, del mundo que les aúna a los antepasados. Por tanto, es un algo indisoluble, ligado y formando parte de su cultura, en cuanto viene determinado por unas creencias que dan cohesión y sentido a la vida. De lo que se deduce que, para esa creencia, ese sentir, la obra ejecutada debe ineludiblemente responder a sus códigos de bondad, moral y *justicia, ser buena, moral y justa*.

¿Y qué significan estos conceptos para la estética bantú? Lo *bello* entra en su categoría estética, *el bien* es la categoría moral, y *lo verdadero* es la categoría lógica.

Estos pueblos tienen un sentimiento común para designar lo feo, lo anormal: *Son anormales o no estéticos, ni bellos, ni buenos, ni verdaderos: un hombre no circuncidado, una mujer estéril, una persona sin marcas o cicatrices tribales, una comida ma*

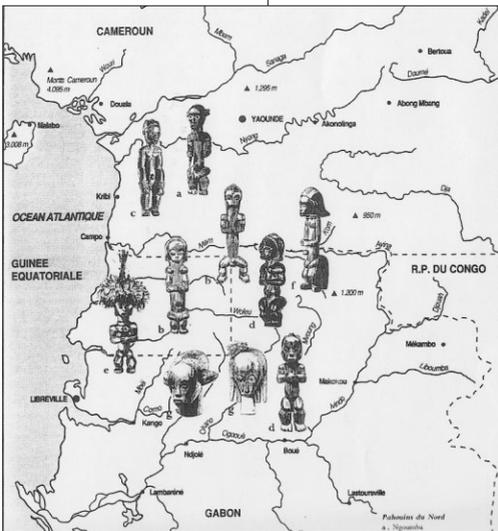
preparada, un cuento mal recitado, una máscara mal esculpida. Sin embargo, no lo es la tristeza en el caso de duelo; los gemelos son símbolos de belleza, misterio y fuerza, y son objeto de hitos.

La idea de lo *bello* se expresa de forma diferente, es un concepto relativo. Cada cultura determina su sentido de lo bello en base a su desarrollo vital, por lo que lo bello será el conjunto de rasgos que el colectivo cultural haya determinado. Lo bello es a menudo resultado de una iniciación. El artista modela, reflexiona sobre su obra. Es la capacidad de abstracción y de síntesis del *artista*. La creación de obras plásticas y literarias supone aprendizaje, reflexión, un lento camino intelectual, por lo que debemos adentrarnos en su cultura para conocer y valorar su patrimonio, la razón de sus resultados, conexiones con el sentido de la vida y la muerte, para ellos un *continuum*. Sus creencias animistas les llevan a un mundo de antepasados que cuidan de los vivos, a los que hay que mantener mediante rituales anclados en la tradición para la conservación de la identidad del grupo. Su filosofía de vida es que *la muerte es el principio de un nacimiento espiritual, de regeneración*.

La muerte significa la superación de la condición profana, no santificada, la condición del hombre natural, ignorante de la religiosidad, ciego al espíritu. *La iniciación descubre las verdaderas dimensiones de la existencia; obliga a asumir la responsabilidad de ser hombre*. Se repite el ritual para transmitir la

información que identifica al grupo. Así, la continuidad del mundo entre vivos y muertos toma forma en el rito. Este concepto marca la diferencia esencial entre el arte occidental y el africano, pues *sus pautas culturales son diferentes*. La producción artística se mantiene en la esfera individual en occidente, y en la colectiva en África. Para el africano, la obra es el producto de una normativa que recoge la tradición y aún el pasado al presente por vía del antepasado. Hablar de estética en la producción *fang* es, pues, entrar en la esencia del sujeto, en lo que le determina obrar de esa manera y no de otra.

Los *Fang*, pueblo bantú, de la zona ecuatorial africana, poseen tallas de antepasados o *biere*, las cuales custodian los restos óseos de los antepasados, entre los que están los del fundador del linaje. *La estatua actualiza la presencia de los antepasados entre los vivos, y, más concretamente, al fundador del clan*.³



³ Perrois L.: *Fang Pour un autre regard sur l'art fang*, Museos de Marsella, 1992.

Las máscaras y tallas *Fang* son un receptáculo de lo bello, del bien (moral) y de la verdad (lógico), algo que liga el presente al pasado y lega éste al grupo étnico a su cul-

tura, a su propio misterio cara al Cosmos. Para Griaule, *son una ayuda puesta a disposición de la vida*. Todas estas aseveraciones son el estudio y la reflexión que diferentes autores nos han dejado en sus escritos, en los textos sobre la filosofía y estética de los pueblos bantu.: T. Obenga, E. Mveng o Jesús Ndongo, entre otros. O los históricos de Tessmann, Temple, Perramón, Trilles, Leuzinger, o las narraciones de los expedicionarios Du Chaillou, Compiègne, Iradier, Ossorio, Martínez de la Escalera, Valero y Berenguer, o los escritos actuales de Íñigo de Aranzadi, J. Fernández, CH. Falgayrettes-Leveau, Louis Perrois y Marta Sierra. Estas lecturas y una observación participante nos permiten llegar a una aproximación a sus conceptos.

Ya en 1879, Cesáreo Fernández Duro nos anunciaba: *que África es nuestro porvenir está fuera de toda duda*.⁴ Paralelamente, en el contexto de la época, comienzan a producirse los primeros cambios que configuran una sociedad en proceso de cambio:

1. Las teorías del evolucionismo de Morgan, con sus divisiones de "salvajismo", "barbarie" y "civilización" de la sociedad.
2. Los grupos que nos inundan de romanticismo en sus textos literario y pictóricos, como Fortuny.
3. Las primeras exposiciones sobre los fang en Le Chatelet de París, y posteriormente en el Ateneo de Madrid, en 1886, y su trascendencia en los medios de comunicación de la época..., objetos "*generosamente donados a los museos de esta capital*", según Francisco Coello,⁵ presidente de la Real Sociedad Geográfica y Comercial, que presidió, junto a Cánovas del Castillo, el banquete en honor de los expedicionarios a Guinea en aquel año. *Por vez primera, el público contemplaba instrumentos musicales y tallas*.⁶
4. Movimientos pictóricos como el cubismo y el futurismo, cuyos autores poseen máscaras Fang en sus talleres, o las figuras de Francis Bacon, que surgen en un rápido efecto, generando su espacio proyectivo.
5. Las publicaciones divulgan y hacen llegar las primeras imágenes.

Aunque significó una apertura, las carencias fueron muchas: se olvidan de los reinos africanos, de la contextualización de los objetos, de las referencias espacio-temporales, de *la comunicación de un símbolo*, de la fuerza de su vinculación en la *Palabra*, de la fuerza de la tradición como seña de identidad. Dice Obenga que es *conjunto de información, de ideas y prácticas que forman el corazón del patrimonio hereditario, en el seno de la comunidad*. Y dicen en África que *la cabeza emblanquecida de un anciano significa muchas lunas; es una biblioteca, una referencia sagrada*.

⁴ *Discurso publicado en el Boletín de la Sociedad Geográfica*, Madrid 1879.

⁵ Palabras de la sesión del 20 de mayo en el Ateneo de Madrid, para dar la bienvenida a los expedicionarios, recogidas en la Revista de la S. Geográfica y Comercial, en Sierra Delage, M.: *Cien años de Etno-Historia España África*. Anales del Museo Nacional de Antropología (Ministerio de Educación y Cultura), Madrid, 1996, tomo III, pag. 321-334.

⁶ M. Sierra : "Arte, Tradición y Africa", en *África más cerca*, Madrid, Editorial Debate Fundación CEAR, págs. 92-117.

Ya está avanzado el siglo XX cuando una minoría empieza a tratar de entender estas culturas, y se puede hablar de una estética bantú propia sin la aplicación de conceptos occidentalizados. A pesar de lo cual, en pleno siglo XXI, en Madrid seguimos sin un Museo de África. Los escasos intentos se plasmaron en el Museo de África, sito en la Presidencia del Gobierno, inaugurado en 1962 y con una efímera vida de 10 años, y el Museo de Santa Isabel (hoy Malabo), también desaparecido. Sólo perviven el Museo de los Misioneros Combonianos, y las colecciones del Museo de Nacional de Antropología que, por su singularidad, bien merecen un espacio y un reconocimiento.

Para la cultura africana, la actividad artística es algo que forma parte indisoluble de todas las actuaciones de la vida, manteniendo la tradición y dirigido a una colectividad. Es, además, un vehículo de transmisión, que liga la vida diaria a la perfección formal y a la otra dimensión, la que está más allá de nuestra forma corporal; *los muertos vivientes*, los antepasados, son la esencia de sus creencias animistas.

Nuestra diferencia cultural con África está en las creencias. La cultura se puebla de referencias, de signos que comunican convencionalmente, y de representaciones, que conforman el símbolo, algo concreto que responde a una experiencia colectiva. Abstracción de una idea, de una creencia, el símbolo comunica igual que el signo, y, además, significa. Las culturas lo expresan en lo cotidiano, en la talla de antepasados o en las máscaras rituales. Son imágenes comunicativas, informativas, que definen al grupo cultural a través de la conjunción de sus elementos, del cual son *símbolos de identidad*.

A través de *los signos*, el arte negro crea una verdadera lengua escrita. Mveng descifró el lenguaje de los grupos *Bamileké* y *Bamun*, y Tikak el de *Balubas* y *Bakubas*. Se han hecho aproximaciones en los *fang*, que hemos recogido de los diversos autores citados, pero quedaría todavía mucho por hacer.⁷

⁷ En *El arte fang de la Guinea Ecuatorial*, de L. Perrois y M. Sierra (1990), se consignan las fuentes de la época en que el europeo tiene contacto con esas primeras tallas y el estudio sistemático de las piezas.

Consideremos el signo como significado y significantes, es decir, el *símbolo*:

1. *El símbolo es un sistema de comunicación. Es válido porque es reconocido por sus miembros en los cultos y rituales.*
2. *El símbolo identifica la cultura en que nace y que le genera. Un mundo de símbolos implica el ritual, que es un bien para la comunidad. Y son importantes la forma y el color, fuente de energía profunda.* Es una señal de identidad del grupo cultural, que identifica a los individuos de ese colectivo y les diferencia del *otro*.

Pero, junto al símbolo, la figura del *iniciado* debe ser transmisora:

*Tú, que has estado en contacto con lo originario
Tú, que sabes el origen de las cosas
Tú, a tu vez ...*

La iniciación no es sino un rito de muerte y resurrección. Una victoria sobre la muerte. La muerte iniciática es, en los ritos de paso, según Mircea Eliade,⁸

⁸ Eliade Mircea: *Mito y realidad*, Ed. Labor, Barcelona, 1992.

*una condición de paso hacia otra forma de ser,
liquidamos el pasado,
se acaba una existencia frustrada.*

Analicemos algunos símbolos:

1. ¿Qué hay del *círculo* que se ve en toda África?

- El concéntrico figura el sol, la cara diurna del Ser Supremo, cerrado en sí mismo, sin principio ni fin. Es ley, orden, jerarquía, del cual emanan la plenitud, la perfección y la armonía de la criaturas.
- Es signo de la primera palabra. Es el origen. Los *baluba* lo consideran símbolo divino de la creación, en el número tres, que rige las etapas de la creación.
- Un sol con rayos es símbolo en el tiempo y en el espacio. La línea vertical ligada a la palabra del jefe es recibida de la fuente original. Es la misión iniciática de transmisión. La horizontal es el contacto con los antepasados.
- En espiral es el ordenamiento, mito de la creación *luba*, es la palabra del Espíritu, ordenador en el principio.

2. En cuanto a la cruz

- Es el triunfo de la vida más allá del mundo visible.
- El horizontal, símbolo de muerte. El vertical, de vida.

3. El animal es energía

- El ave es el *animal* que deja su envoltura carnal.
- El toro es la fuerza, el vigor.

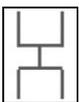
4. El fuego

Es elemento de transformación: los herreros son considerados como personajes misteriosos que convierten la materia en un útil.

5. El agua

Es elemento de vida que se asimila a la saliva.

6. Hombre símbolo

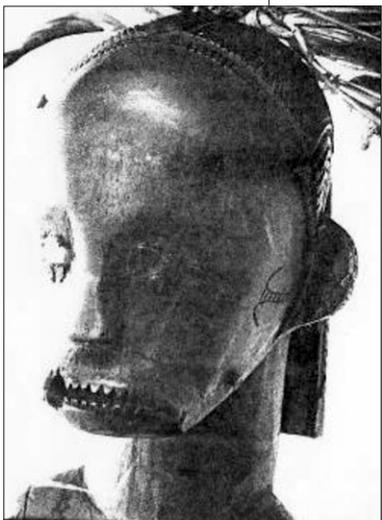


Según Mveng. Estas líneas serían la representación del hombre. Los pies anclados en la tierra, mientras los brazos se alzan al cielo. Es la continuidad, el paso de una dimensión a otra.

6. Los colores

Blanco:

- Color de la muerte, los semblantes se serenar.
- Baño de los recién nacidos, cuidado de los enfermos, conjuración de las desgracias, se hacen con aspersión de agua con arcilla blanca.



- En la iniciación, el blanco es el color de la lucha contra la muerte; entre los *pende*, el maestro iniciador va pintado con *pemba*, viva imagen de los espíritus de los antepasados.

Negro: Sufrimiento, misterio. *Tú eres hijo de un día radiante y claro, no eres hijo de la noche*, dice un canto pigmeo.

Rojo es vida.

Con un objetivo claro, mantener el equilibrio en la vida diaria, reconociendo una identidad que le permite continuar. Y esto se reconoce a través del símbolo y la pertenencia al grupo cultural que lo identifica en la obra hecha, la estética bantú, unos principios de vida, plasmados en sus objetos, de los cuales tallas y máscaras son la apuesta para el Más Allá, la otra dimensión.

Procedía de la Sección de Antropología del Museo de Ciencias Naturales, donde se depositó en 1886 tras la expedición que realizó Amado Ossorio junto a Manuel Iradier y José Montes de Oca, gobernador de Guinea⁹, encontrándose en la actualidad en el Museo de Antropología.

Genéricamente, la *talla*, y ésta en particular, es bella formalmente en líneas, dimensiones y volúmenes. Está habitada por el bien a causa de su eficacia ritual. Es verdadera por su fuerza en sí misma. Tiene el lenguaje de la verdad. Retiene la tradición ancestral. Mantiene la vida entre los hombres. Se abre al cosmos.

La talla *efona*, es el resultado del trabajo del escultor, *mba*, que modela la materia *ba*. Y la estatua realizada *efona*, semeja *fona*, el retrato de un antepasado divinizado, de un espíritu. Es un símbolo.

Una talla es lugar de encuentro de diversos elementos:

- *El objeto realizado y las fuerzas que encarna.*
- *Encuentro del pasado y presente.*
- *Reencuentro de la identidad cultural.*
- *Reencuentro de una sociedad que vive su yo para acoplarse.*

La talla cambia la masa amorfa de la madera en una forma que corresponde a un antepasado, a un espíritu; es el milagro. Para el alfarero, creador de formas bellas con sus manos, pasa igual. Con la arcilla, da forma a la masa, para convertirla en objetos.¹⁰

La *máscara* permite descubrir el mundo, conocerlo en profundidad en todos sus signos, por lo que debe parecerse simbólicamente a lo que *representa*. A una máscara no se le puede aislar, no es separable del gesto que la autentifica, ni de su indumentaria, ni

⁹ Sierra Delage, M.

Documentación existente en el Museo Nacional de Etnología VI Coloquio de Historia Canaria Americana Editado por el Cabildo Insular-1984.

Arriba: Cabeza de una talla fang ntoumu recogida en 1886 por A. Ossorio.

¹⁰ Existe un Dios-Cerámica en Egipto, Khnoum, creador del mundo; el Creador que, con un *torno*, modeló el mundo. Crear, trabajar de manera bella la arcilla es el contenido semántico del verbo *bumba* entre *kikuyu, shona, zulu, duala kuba, rwanda, kongo*.

de su entorno. El hacedor es un artista que da a la madera la forma del espíritu en la materia, y los zulú llaman al artista tallador *aquel que es hábil para hacer ver lo idéntico por sí mismo*: Pasa a presentar el espacio topográfico, a generar su propio espacio en su movimiento, de un espacio representativo a un espacio creativo Pero existe movimiento, *líneas y matices que son signos de realidad escondidos*, en palabras de Malraux.

El hombre se reviste litúrgicamente con la máscara, la música le da la voz que otros seres no tienen, la danza prelude el triunfo de la vida sobre la muerte, es movimiento, es vida. (Mveng)

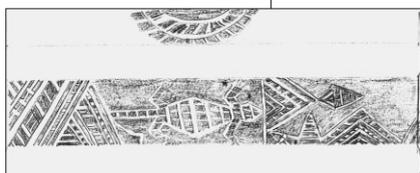
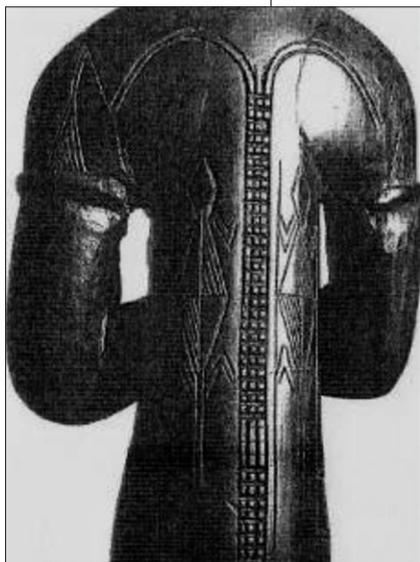
Veamos las figuras de los antepasados, en el *biera*. Tallada en una única pieza, reviste desde el primer momento la ritualidad, en el hombre que la talla y ruega al espíritu del árbol que le permita cortar sus ramas hasta que esté concluida con toda una serie de información en su decoración, que será vehículo de transmisión y receptáculo de su estética. Es el caso de la talla de la expedición Ossorio a los actuales territorios de Guinea Ecuatorial en 1886, y que descubrimos leyendo unas actas de objetos descritos por Ossorio al Departamento de Antropología del Museo de Ciencias Naturales, antes de su ubicación actual, y que figura en nuestras imágenes.

La talla, magnífica por su volumétrica rotundidad, destaca en la parte frontal la cabeza y el ombligo; la primera como fuente de conocimiento y sabiduría, con una abertura de vida que se expresa en los ojos y en el hálito de la boca; y el segundo, cilíndrico, que remata con una decoración de círculos, acentuando su significación y pequeñas muescas de pertenencia tribal, conjunto que es la pertenencia del ser al clan por vía materna, la que le trae a esta realidad.

En el dorso, una representación de dos lagartos que corren paralelos a lo largo de la espalda, y son el anuncio de la mortalidad del ser humano, según nos relata su leyenda, en la que Nzame (Dios) envía al lagarto y al camaleón para anunciar al hombre su futuro destino. Al llegar primero el lagarto, el destino mortal –que era su mensaje–, se cumple en la Humanidad. Es una talla que representa fantásticamente, en su lenguaje decorativo, la unión de la muerte en los lagartos con la vida que lleva en sí el ombligo, ligando a los miembros del grupo a unas creencias.

Es una representación, en la que el sentido abstracto de la línea juega en su desarrollo; son combinaciones de líneas cuadrangulares o triangulares, pequeños semicírculos concéntricos o un detalle curioso como la marca de las sienas. ¿Tribal? Según nos plantea Mveng en su teoría de la numeración, que descubre en los Baulé, esta marca

**Con una abertura de vida
que se expresa en los ojos
y en el hálito de la boca**



De arriba abajo:

Espalda decorada con motivos de lagartos y decoración geométrica, de los fang ntumu, que figuro en la Exposición de 1886 del Ateneo.

Motivo del lagarto en un tambor de labios de los fang. Inv. 711 del M^o de Antropología. Dibujo carbónico de I. Fernández.

Omblico prominente decorado con círculos e incisiones, símbolos de la fecundidad. De 1886 fang ntumu, forma conjunto con las dos anteriores.

no sería un número –¿quizás un cinco?– que aluda a algún aspecto de esta talla del grupo de los *fang ntumu*. Creemos en la significación de esta decoración en base a las teorías de Obenga y Mveng, y no pensamos que sea una simple decoración, como apunta Tessman en su obra *Die Pangwe*, publicada en Alemania en 1913, y recién traducida al español.

Por otro lado, consideremos el espacio que genera la figura: que rodearla para verla, no es algo estático, existe en ella multiplicidad de puntos de vista. La apariencia de su equilibrio reside en que la línea vertical que recorre la figura o en torno a la cual se ha generado ésta, está perfectamente expresada en su concepción momentánea, hay captación del momento en su frontalidad, en las líneas verticales que la surcan domina esa verticalidad de contención, simplemente interrumpida si observamos sus ojos o la circularidad de su ombligo, que la impelen a una dinámica de movimiento.

Esta es la grandeza de las tallas que captaron los primeros *ismos* del siglo XX, reflejada por Picasso en su teoría cubista, movimiento y representación de ángulos diferentes de visión, en un espacio generado por la propia figura, superando el espacio euclidiano renacentista. *La figura cobra de esta forma vida, deja de ser algo inerte.*

*La plástica africana da al arte de nuestra época una nueva concepción del espacio, una nueva expresión lingüística. El objeto africano presta al mundo contemporáneo una nueva forma de decir. ...pero, al utilizarse el lenguaje occidental, pierde el concepto de simbolismo, extrae a la pieza de su verdadero contexto socio cultural; es decir, no ve en la pieza el simbolismo de su cultura de origen, tan sólo considera el nivel estético.*¹¹

Terminamos con esta reflexión:

El arte es el patrimonio que genera el hombre, es su señal de identidad, es su vida, es una parte de su pensamiento. Está fuera del tiempo cronológico, en cuanto identidad ■

¹¹ Sierra Delage, M.: *África en el legado eterno*. La Coruña 2001.