

CAPÍTULO III

LA AFRICANIDAD: BASE DE LA FORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD CULTURAL

En este capítulo se analiza cómo la causa común contra el colonialismo europeo fue creando una idea de nación africana y un movimiento sociopolítico panafricano al que se sumó la gran mayoría de los africanos negros. Al ubicarse en una posición contraria a España, los guineoecuatorianos se volcaron hacia África para establecer una identificación con el mundo panafricano. Se hace una descripción de las características comunes a estas literaturas africanas en otras lenguas, especialmente inglés y se establece la relación de identificación de la novelística hispano africana con este mundo africano. La formación de la identidad en torno a la africanidad, pasa por rechazar la cosmogonía cristiano occidental y reemplazarla por una de tipo tradicional. Se analiza cómo la literatura escrita adopta un rol de sustituto de la literatura tradicional oral y cómo los escritores guineoecuatorianos proponen la restauración de las religiones vernáculas, en lugar del catolicismo español. Aunque no es un tema básico de este estudio, se toca también la problemática de la contradicción entre las lenguas europeas y las lenguas vernáculas.

Cuando se habla de literatura africana lo primero que viene a la mente es la tradición oral, los *griots*,⁶² los proverbios y los *story-tellers*,⁶³ especialmente si a la expresión literatura africana se le agrega algún adjetivo como tradicional, autóctona, folklórica, étnica, o si se asocia con el concepto más genérico de cultura africana o cultura **afro**. Jahn acuñó el concepto de literatura Neo-Africana para referirse a la literatura moderna que se desarrolla en las sociedades nacionales africanas del período independentista y poscolonial de la segunda mitad del siglo veinte, y para diferenciarla de la literatura tradicional o folclórica, aquella forma de literatura, casi siempre oral y colectiva, que sirve de vehículo de transmisión de la cultura y de la mitología tradicional.

La mayoría de los escritores y críticos africanos como Achebe, Irele, Owomoyela y Gakwandi resienten esta diferenciación alegando, justificadamente, que representa una diferenciación arrogante y colonialista, puesto que implica la negación de un *continuum* cultural e implica la afirmación de que los africanos son incapaces de crear una literatura propia y que ésta sólo es posible gracias a la

⁶² *Griots* son una especie de juglares que en la mayor parte del África subsahariana recorren las poblaciones transmitiendo noticias, historia, mensajes y tradiciones.

⁶³ Se ha preferido la expresión inglesa, porque su traducción española: “contadores de historias” no revela el exacto contenido de la expresión, o el neologismo *cuenteros* tiene un contexto muy particular, que no refleja exactamente la idea que se quiere expresar.

presencia cultural europea. Rechazan al crítico africanista europeo o norteamericano alegando, con justa razón, que este crítico, conciente o inconscientemente, lo que hace es justificar la explotación colonial de África y su subyugación política y cultural. El crítico europeo, alegan, no es sino otra manifestación del funcionario colonial que cree conocer y entender al africano, mejor que el africano mismo,⁶⁴ y que viendo al africano como un ser salvaje y carente de la necesaria sofisticación lo considera incapaz de poseer una cultura propia y mucho menos una literatura digna de ser considerada como tal. Emmanuel Ngará, en 1982, recoge la mayor parte de estas críticas y resume su posición en estos términos:

My own opinion on all these issues is that the African critic cannot see himself in isolation from the African politician, philosopher, theologian, or educator, all of whom are looking for African solutions to their problems. The best of these and the truly African ones among them are striving to accelerate the processes of decolonization and liberation. In the same way, the African critic should search for African solutions in criticism. (6)

En la medida que los críticos y escritores africanos ofrezcan una alternativa a la crítica europea de la literatura africana, la primera irá

⁶⁴ “Achebe compares the attitude of the colonialist critic to that of the famous missionary, Albert Schweitzer, who declared that all men were brothers but the African was his younger brother”. (Ngará 3)

reemplazando a la segunda hasta desplazarla definitivamente. Por su contenido, por su estilo, por su objetivo, por su ubicación histórica y geopolítica, la novela guineoecuatorial está más cerca de sus congéneres africanas, aún cuando en idiomas diferentes, que de sus congéneres españolas o hispanoamericanas.

África es una categoría geográfica. “Natural del continente africano. Perteneciente o relativo a este continente,” (Castell 27) son las definiciones para la voz “africano,a” en el diccionario. Pero reducirse al elemento geográfico sería una simplificación extrema y poco operativa. No cabe duda de que el sentido de africanidad va mucho más allá de la mera concepción geográfica, incluso muchas veces la excluye.⁶⁵ La idea de africanidad se asocia con elementos culturales, sociales, políticos, religiosos y raciales. Todos estos elementos se unen para crear un marco general que es excluyente, en cuanto a que define la identidad africana por negación, excluyendo lo que no le pertenece; sin embargo han resultado infructuosos los intentos de llegar a una definición inclusiva, que establezca los límites de lo que sí pertenece a *lo africano*.

Aún cuando ha habido una revisión constante en los círculos académicos, no existe una definición de africanidad que sea aceptada universalmente. Para efectos de este trabajo se intentará producir una definición operativa, aunque no

⁶⁵ “The offshore Canary Islands, although historically and geographically part of Africa, remained culturally, economically and politically part of Spain,” (Birmingham 23) por consiguiente, representan una extensión de Europa.

sea canónica.⁶⁶ Una definición que pueda ser usada en un contexto cultural y que estará dirigida a su aplicación exclusivamente dentro de este contexto y donde el factor determinante es el de identidad.

“**Afro-** Elemento compositivo que entra en la formación de algunas voces con el sentido de ‘africano’, y con especial frecuencia, ‘negro’.” (Castell 27) Mucho más que el elemento geográfico, el sufijo **afro** se asocia a la cultura negra. Se habla entonces de una cultura afro-cubana, afro-americana, afro-brasileña, o afro-caribeña. Más concretamente se asocia a la cultura desarrollada por los descendientes de los esclavos africanos traídos a las Américas. Es, por naturaleza, una cultura sincrética⁶⁷, étnicamente multicultural⁶⁸, y socialmente marginal. Es así como el elemento racial se asoció indeleblemente al aspecto geográfico.

Por extensión, África se asocia a la raza negra, aunque esta sea una imposición colonial. Así se le conoce como el continente negro, haciendo clara

⁶⁶ Una discusión *in extenso* del concepto de africanidad, aunque interesante, escapa del área de estudio de este trabajo.

⁶⁷ En un sentido tanto religioso como cultural, puesto que incorpora elementos europeos e indígenas y los mezcla con su tradición africana.

⁶⁸ Los esclavos traídos a América fueron ubicados indiscriminadamente en diferentes puntos geográficos, creando una mezcla donde el único punto en común fue el aspecto racial. Ningún otro elemento coincidía entre los distintos asentamientos, y a que provenían de los más disímiles grupos étnicos, culturales o lingüísticos, o puntos geográficos..

alusión a la diferenciación racial. Aún cuando gran parte de África del norte es de etnicidad árabe o beriberi, se suele diferenciar como África musulmana, ignorando el hecho de que muchas regiones africanas saharianas y subsaharianas son de raza negra y de religión islámica. La persistencia de la diferenciación racial es producto de la percepción discriminatoria de las potencias europeas que permeó el período colonial de forma indeleble y que aún subsiste en el sustrato cultural de África.

La generalización de lo africano como una unidad cultural, social y política, basado en el aspecto racial es posible gracias a la persistencia de la presencia colonial europea en la auto percepción de África. Aún después de la descolonización política de África, los factores conceptuales impuestos por la presencia imperial subsisten. Por ejemplo la división política, las fronteras y los idiomas oficiales del África descolonizada del siglo XX, son prácticamente idénticos a los del África colonial inmediatamente anterior al proceso descolonizador. (Birmingham 57-58) Del mismo modo se han perpetuado generalizaciones conceptuales que crean las bases de la superposición del concepto territorial de africanidad con el concepto racial de negritud.

Esta superposición de la identidad racial de negritud y geopolítica de africanismo, para crear una identidad supracultural de **africanidad**, como la que se quiere definir en este trabajo, pasa por un proceso histórico y sociológico complicado y extenso que no se puede analizar en detalle, pero cuyos componentes más relevantes provienen de las posturas ejemplificadas por dos

importantísimos líderes históricos del período descolonizador de África Occidental de mediados del siglo XX: Kwame Nkrumah, de Gana; y Leopold Senghor, de Senegal.

Nkruma desarrolló la propuesta política del pan-africanismo que llevó a la creación de la Organización de Estados Africanos y que intentó, sin éxito, la creación de una estructura socio-política y económica común para los nuevos estados creados por la descolonización de África⁶⁹. (Birmingham 25-32) Leopold Senghor, un renombrado poeta y miembro de la Academia Francesa, fue Presidente de su nativo Senegal y una figura prominente del movimiento de la *Négritude*, un movimiento político, artístico y literario de los años 1930, cuya propuesta captura el orgullo de ser negro y que influenciara, a partir de entonces y en forma capital, no sólo la cultura africana, sino toda la cultura **afro** a través del mundo, tanto en Europa, como en América. (Birmingham 32-33)

La prioridad otorgada por Egipto y los otros países no negros del norte de África al movimiento pan-arábico y al conflicto árabe-israelí dejó el concepto de africanidad en exclusividad para los países negros del África subsahariana y del cuerno oriental. Una de las primeras tareas asumidas por el movimiento

⁶⁹ A pesar del fracaso en el plano del pragmatismo político y económico, la propuesta de Nkrumah resultó en la solidificación de una identidad pan-africana desde el punto de vista de la intelectualidad de estos nuevos países, a la vez que ayudó a la aceleración del proceso de descolonización de África.

panafricano fue la batalla contra el *apartheid*⁷⁰. Esta bandera de lucha común y la identificación con el movimiento de derechos civiles en los Estados Unidos solidificó la asociación entre los conceptos de africanidad y negritud, al punto de que el orgullo de ser africano o de ser negro pasaron a ser sinónimos.

A partir de la década de mil novecientos cincuenta, tanto líderes políticos como figuras culturales y literarias (a menudo prominentes en ambos campos, como el senegalés Senghor o el angoleño Agostinho Neto) se abocaron a la tarea de sumar fuerzas para la causa africanista y a la búsqueda de una definición consensual. Emmanuel Ngara resume las posturas más relevantes así:

In 1962 a conference of African writers in English failed to produce a satisfactory definition of 'African literature'.⁷¹ At another conference African literature⁷² was defined as 'creative writing in which an African

⁷⁰ Se conoce como *apartheid* a la política de segregación racial que los colonos blancos impusieron en Rhodesia (hoy Zimbabwe) y Sudáfrica, luego de que los británicos descolonizaran ambos países dejando el poder en manos de la población blanca, y que no se resolviera sino hasta entrada la década de los noventa.

⁷¹ Aquí hay una nota al final del capítulo que dice así: "See B. Modisane, 'African Writers' Summit', *Transition*, Vol. 2, No. 5.

⁷² Aún cuando el texto de Ngara se refiere directamente a la literatura, por extensión se puede entender como una exploración referida al campo de la cultura en general. En la práctica se hará aquí la transición de la cultura, en general, para

setting is authentically handled or to which experiences originating in Africa are integral'.⁷³ According to this definition works produced by white writers like Nadine Gordimer, Doris Lessing and Alan Paton were included as part of African writing, while those by Conrad and Greene were excluded. A few years later Chinua Achebe attempted a definition: 'I do not see African literature as one unit but as a group of associated units – in fact the sum total of all *national* and ethnic literatures of Africa'.⁷⁴ By *national* literature Achebe refers to literature written in the national language of the nation, and by *ethnic* literature he means the literature written in one of the indigenous languages spoken by one group within the nation. More recently Nadine Gordimer, the white South African writer, has expressed views which incorporate those quoted here. For Gordimer, African writing is writing done 'in any language by Africans themselves and by others of whatever skin color' who share the African experience and who have what she calls the 'Africa-centered consciousness'.⁷⁵ (Ngara 1982, 3)

hablar de la literatura en particular, puesto que es el objeto de estudio de este trabajo.

⁷³ Otra nota al final: "See Ezequiel Mphahlele, 'African Literature and Universities', *Transition*, Vol. 4, No. 10.

⁷⁴ Otra nota al final: "Achebe, *Morning Yet on Creation Day*, p. 56."

⁷⁵ Nota: "*The Black Interpreters*, p. 5."

Las propuestas de lo que se debe considerar como literatura africana son tantas como teóricos de la literatura hay. Los más radicales, como Thiong'o u Obiajunwa Wali⁷⁶, rechazan como foránea cualquier forma de literatura que no esté escrita en lenguas vernáculas. El problema de esta postura es obvio: deja de lado toda la literatura escrita por escritores africanos cuyas lenguas vernáculas, si es que las dominan, no poseen escritura y que han decidido usar, por una razón u otra, las lenguas europeas, las que por otra parte son las lenguas oficiales de las recientemente creadas naciones africanas.

Además, las naciones africanas no solamente mantuvieron las fronteras coloniales, sino que también mantuvieron la estructura económica, la administración política y el lenguaje impuesto por el europeo, el que se usa como la lengua nacional y actúa como una *lingua franca* en las esferas comerciales, administrativas y educativas. La mayoría de las naciones africanas, como es el caso de Guinea Ecuatorial, están formadas por distintos enclaves tribales con agendas diferentes, con intereses económicos contradictorios, con historias divergentes, con necesidades disímiles, y con lenguajes muchas veces no relacionados. Es más, muchos africanos no dominan o simplemente no conocen un lenguaje vernáculo, por su educación, como María Nsue, o porque sus padres deciden no enseñárselo, por razones religiosas o de status social, como el

⁷⁶ En: "The Dead End of African Literature?", *Transition*, Vol. 3, No 10. (Ngara 1982, 6-9)

personaje de la novela de Ndongo.⁷⁷ Este conflicto es recogido así por Bolekia, cuando trata de difundir algunas leyendas bubis:

La irrupción de nuestro caminar libre ha supuesto para nosotros un estancamiento cultural o quizás una desviación histórica, dando lugar a una distorsión lingüística con la aparición de un discurso mixto y ‘babélico’. Este hecho motivado en parte por nuestro esfuerzo mental al tener que hacer uso de más de una lengua extranjera para comunicarnos con nuestros hermanos de pueblo (...), al igual que el deseo desesperado e inevitable de cantar nuestra historia, aunque sólo sea de forma oral, para demostrar al mundo que tenemos historia e identidad, porque tenemos cultura y lengua, aunque no podamos transmitir el contenido de éstas en una lengua bubi escrita y oficialmente reconocida. (23)

Los que proclaman la necesidad de suplantar los idiomas europeos, por idiomas vernáculos, esgrimen la razón de que los lenguajes acarrear un marco ideológico y por lo tanto no están adaptados para reproducir un discurso

⁷⁷ La discusión acerca del lenguaje de opción entre los escritores africanos, es fascinante y esclarecedora, pero escapa al tema de este trabajo. Un análisis exhaustivo se puede ver en el capítulo 3 del texto de Abiola Irele. En la página 57 comenta que hay “desperate suggestions, but perhaps the most desperate of them all is that made by Soyinka that a single African language, Swahili, be adopted for sub-Saharan Africa, and that all future writing should be done in that language.”

auténticamente africano. Este razonamiento deja de lado el hecho de que la tradición literaria vernácula es una tradición oral y no incluye el género novelesco, al menos como lo conocemos en el mundo moderno. Si se acepta la premisa de los idiomas vernáculos, se eliminarían como no africanos la mayoría de los trabajos literarios de largo aliento en África contemporánea⁷⁸, incluyendo los cuatro de los que se ocupa este trabajo.⁷⁹

En el otro extremo del espectro se encuentran los que reclaman africanidad para cualquier trabajo que se ocupe de temas africanos o que se ambiente en África. El rechazo de esta postura argumenta que ella permitiría incluir como literatura africana novelas como The Heart of Darkness, de Joseph Conrad, conocida por su retrato denigratorio de los africanos negros. El consenso

⁷⁸ No todas las regiones africanas están en igual situación. De doscientas dos novelas publicadas en Zimbabwe, hasta 1984, solamente 22 eran en inglés. Las otras ciento ochenta novelas eran en Shona o Ndebele, dos lenguas vernáculos. (Kahari 15)

⁷⁹ Exceptuando las transcripciones antropológicas de cuentos hechas por Jacint Creus y Antonia Benavente de las tradiciones Fang y Ndowé, no aparece otro trabajo escrito en lenguas vernáculos en Guinea Ecuatorial. Juan Balboa Boneke hace numerosas inserciones de expresiones y textos en bôhôte o ubi, pero se asegura siempre de poner su traducción.

para excluir esta literatura **africanista**⁸⁰ estriba en el hecho de que estos escritores no se consideran a sí mismos como africanos, sino que con una perspectiva colonialista y paternalista se arrogan el derecho de discernir entre lo que es africano y lo que no lo es, pero más que nada es como ese crítico colonialista que “shares one important feature with colonial administrators and officers: he claims supreme knowledge of the native.”(Ngara 1982, 4) Representan y perpetúan la visión colonial del africano como un ser inferior.⁸¹ Para Donato Ndong, “Íñigo de Aranzadi, José María Vilá y Carlos González Echegaray [...] no se pueden considerar ‘autores guineanos’. Son, desde mi punto de vista, autores coloniales o,

⁸⁰ Se ha optado por el término **africanista** porque es el que usan los escritores españoles que tratan el tema africano desde el punto de vista colonialista, como Carlos Fleitas, Vicente Granados o Carlos González Echegaray. Incluso existe una Asociación Española de Africanistas, la que aunque se ocupa principalmente de temas magrebíes, incluye escritores y estudiosos de la realidad guineoecuatorial, o como ellos mismos la llaman, la Guinea Española, muchas veces también identificada como **nuestra** Guinea.

⁸¹ Es conocida la cita de Albert Schweitzer quien asegurara que el negro sí era hermano del blanco ... pero su hermano menor. (Achebe 1975, 56) Esta cita, del que supuestamente fuera uno de los grandes “civilizadores” de África, refleja en su totalidad la visión colonialista europea, discriminatoria, arrogante y paternalista.

lo que es lo mismo, autores españoles que han abordado temas relacionados con la colonización española en Guinea Ecuatorial.” (N’gom 1996, 83)

Cuál más, cuál menos, los escritores europeos (incluso aquellos nacidos en tierras africanas) se identifican con sus raíces coloniales. Se perciben a sí mismos como visitantes del mundo africano que dicen entender mejor que el nativo al que ven “as a somewhat unfinished European who with patient guidance will grow up one day and write like every other European”. (N’gara, 4) Cuando Chinua Achebe fuera cuestionado acerca de quién era o quién no era africano recurrió a una analogía ilustrativa: recordó que una vez le fuera hecha la pregunta de quién era judío y quién no a Ben Gurion, el líder israelita y este contestó que si alguien decía que era judío eso era suficiente para él. (Achebe 1975, 76) Por extensión, Achebe implica que es africano el escritor que se considera a sí mismo como tal. Para efectos operativos, y sustentada en la posición de Achebe, se definirá en este trabajo la **africanidad** como la identidad de aquellos escritores que se reconocen en el término, que se autodefinen como pertenecientes al universo africano y cuyos trabajos reflejan una búsqueda interpretativa del universo del que se sienten parte.

Durante el transcurso de la dominación colonial europea del África subsahariana, uno de los elementos más relevantes fue el tratamiento del continente como el de un universo único y global, así fue como las potencias europeas a fines del siglo diecinueve⁸² se reunieron para repartirse el continente

⁸² Conocida como la Conferencia sobre África del año 1884.

en zonas de explotación económica y control político. Este tratamiento del continente africano como el de un todo unitario generó la creación, en la mente de los africanos, de la idea de una nación africana. El sentido de unidad se ha mantenido a través de los procesos de independencia y de formación de las nuevas nacionalidades, creando una situación distintiva y única:

...there is no other continent in the world where different nations have the same sense of oneness as in Africa. Tribalism does exist, and certain forces, including some of our own politicians, are very busy trying to tear us apart, but the idea of one Africa is there in the minds of the people. This oneness is expressed in the aspirations of OUA and in such songs as *Nkosi Sikelela i Africa/ I she komborera Africa*, 'God Bless Africa', which many in Southern Africa take as the national anthem of Africa. When I was young, I learned about the existence of the African nation before I knew that I belonged to a nation called 'Rhodesia'. Many of the songs we sang at school were about Africa and Africans, not about the Shona or the Ndebele, the two major ethnic groups in the country. Despite the differences that distinguish one African nation from another, there is a common core of culture, political aspirations, history and world-view which binds the African people as one people. Many of our writers are conscious of this fact. (Ngara 1982, 8)

Ahondando en la última frase de la cita de Ngara, son escritores africanos aquellos que están concientes de pertenecer a esta unidad africana, a esta nación africana. Son escritores africanos, más que los que tienen la conciencia centrada en África, como lo plantea Nadine Gordimer, aquellos que se reconocen como parte de un universo africano y africanista.

Esta identidad africana no aparece claramente desarrollada todavía, en la primera novela guineoecuatorialiana, Cuando los Combes luchaban, de Leoncio Evita. Esto hace pensar que la conciencia de africanidad es un elemento que se desarrolla a partir de los movimientos independentistas y panafricanistas que surgen con la independencia de Ghana, en 1957, y que se propagan a través de las colonias británicas primero, francófonas después y, por último, al África portuguesa⁸³; “Oímos que en el Congo, un joven llamado Lumumba, se está volviendo contra el invasor y lucha por la libertad del africano.” (Nsue 20)

El propio Evita no se identifica a sí mismo como un africano, sino que como un Ndowé. Es su tribalidad, el elemento básico de su propia identificación. En la novela la dicotomía se da entre lo negro y lo blanco, o sea es una dicotomía

⁸³ Guinea Ecuatorial alcanza su independencia en 1968, después de las colonias británicas y francesas, pero en medio de las guerras independentistas de las colonias belgas y portuguesas, como consecuencia, en gran parte, del interés de España de acercarse a la Comunidad Europea. Juega, también, un rol importante el conflicto de poder entre las superpotencias durante la Guerra Fría: EEUU y la Unión Soviética. (Para mayor información, puede consultarse Birmin gham).

racial, que es la que da origen a la idea de África como de una unidad. Es más, para corroborar la asociación de la idea de África como una unidad venida de la cultura colonial, en la novela de Evita, la idea de África solamente aparece asociada primero al pastor americano (21-22) y luego a los aventureros españoles, (87-88) pero nunca en boca de algún negro africano. La novela de Evita se publica en 1953, unos años antes de la Independencia de Ghana, cuando el panafricanismo aún no se ha desarrollado. Balboa, en cambio, aún cuando nacido en 1938, apenas nueve años después de Evita, publica su novela en 1985, y esta se ve permeada permanentemente del concepto de africanidad.

Ya en la década de los ochenta, Owomoyela identifica claramente dos generaciones de escritores africanos. La primera, a la que claramente pertenece Leoncio Evita, una generación de escritores un tanto ingenuos, con relativamente poca agilidad en el uso de los idiomas europeos,⁸⁴ cuya principal preocupación temática está centrada en la confrontación de las culturas vernáculas con el colonialismo. Como la describe Owomeyele en el capítulo 4 de su libro dedicado a la novela, esta generación se ve a sí misma como la continuación de una forma de literatura tradicional, con el uso abundante de algunos elementos estilísticos como los proverbios, considerados típicos de la literatura africana. El éxito de

⁸⁴ El análisis de Owomoyela está dirigido a las novelas escritas en inglés, principalmente, con referencia a las novelas en francés, pero carece de información acerca de la literatura en portugués o de referencias a la novela de Evita, en español.

muchos de estos escritores se debe, de acuerdo al crítico, al gusto europeo por lo exótico. Esa ingenuidad presentada tanto al nivel de lo temático, como al nivel de lo estilístico, que hubiera sido considerada una debilidad en cualquier otro escritor, otorga a este tipo de novelas un aura de autenticidad que satisface el gusto del crítico europeo y, por tanto, de los editores. González Echegaray en su prólogo a la novela Cuando los Combes luchaban sintetiza así esta opinión generalizada en Europa sobre la literatura africana del momento:

Pero mi sorpresa fue en aumento [...] al encontrarme con una **obrita**⁸⁵ francamente aceptable. [...]

Tiene [...] aparte del valor puramente anecdótico de ser la primera novela escrita por un moreno de la Guinea Española, el de constituir un fiel y minucioso testimonio de costumbres y ritos hoy desaparecidos [...] Desde este punto de vista, las notas que acompañan a la obra son interesantísimas como fuentes etnológicas.

En cuanto al estilo, he corregido algunas construcciones excesivamente extrañas a nuestras sintaxis y algunos errores de propiedad en la aplicación de los vocablos castellanos, pero he dejado a la obra en su estilo propio, que a las veces puede parecer en la forma, duro, y en el fondo, ingenuo, pero que es una muestra estilizada del castellano medio, hablado por nuestros negros.

⁸⁵ Sin negritas en el original.

No deja de ser curioso el hecho de que la novela está pensada y sentida “en blanco”, y sólo cuando la acción se desarrolla entre indígenas, solamente en parte, y como un espectador, el escritor se siente de su raza. (González 2-3)

Todas las características descritas por Owomeyele acerca de las novelas pertenecientes a esta primera generación parecen estar orientadas a describir la novela de Evita y sus elementos estilísticos:

The first feature is the use of very simple language which is highly reminiscent of traditional speech patterns. [...]

Akin to the use of proverbs is the painstaking documentation of details of traditional life that have no bearing on the development of the action but serve mainly as exotica aimed at foreign readers. [...]

The African novelists also seem to have difficulty in creating rounded, well-developed characters. They tend to approach their characters objectively, describing their external reactions to their circumstances without attempting to probe their minds in order to illuminate the psychological forces that motivate their actions. There seems to be a connection between this feature and another- the bad management of dialogue. [...]

When dialogue is used, it is merely to illustrate something already summarized [...]

...these writers show a preference for simple linear plots that join together disparate instances in which the protagonist, an individual or a group, is seen reacting to loosely related circumstances. [...]

One last feature is a tendency to end stories on a moralistic or didactic note. The writers do not explicitly point out morals, but in the novels' dénouements lessons on the consequences on the right actions and the wrong actions are illustrated. (77-78)

La narración de *Evita* encaja a la perfección con esta descripción hecha por Owomeyela de la primera generación de novelistas africanos. El lenguaje es simple y proverbial, muchas veces moralizante y plagado de juicios valorativos: “Los negros formaban agrupaciones en torno a las grandes hogueras, donde se narraban los más ‘estúpidos’ relatos.” (*Evita* 81) La acción es lineal, tratada con distanciamiento por parte del autor, y agrupa elementos disímiles a través de las acciones del personaje principal, el rey Roku, juntando la tribu Combe, el pastor americano y los expedicionarios españoles en una acción punitiva contra la tribu del leopardo, dirigida por el brujo de la tribu misma, o sea que el jefe de los Combes debe unirse a los extranjeros para castigar a aquellos que quieren mantener las tradicionales prácticas de canibalismo. La moraleja de la historia estriba en que las prácticas religiosas tradicionales deben ser abandonadas si se quiere acceder a la civilización y la modernidad y que el precio que hay que pagar, abandonar la soberanía sobre la tierra, es un precio justo y adecuado: “El

americano ha ganado lo suyo, ese terreno de Bolondo lo merece por su valor.” El futuro es inevitable: “Vamos, hijo mío, no podemos soñar, no podemos regocijarnos, hasta que todas estas hermosas tierras estén bajo la soberanía de España.” Y todo ello ocurre la primera vez que en el relato vemos un día “espléndido, de cielo despejado.” (Evita 101)

El diálogo es duro e impersonal, siempre referido a acciones externas, sin reflejar la psicología de los personajes, los que a su vez son descritos en su apariencia física, nunca en su intimidad. El autor es un espectador privilegiado pero externo que nunca se compromete con sus personajes, ni les da vida interior: “Roku-a-Madiba, el reyezuelo⁸⁶ combe, estaba tumbado de bruces sobre un duro lecho de bambúes, con la cabeza apoyada sobre un cilindro de madera que le servía de almohada.” Apenas tangencialmente, el autor adorna a su personaje con algunas características íntimas o personales, como la capacidad de pensar: “Embebido en múltiples reflexiones”, y “pensaba el plan de las faenas del día;” o

⁸⁶ El carácter denigratorio del sufijo **-zuelo**, como en mozuelo o mujerzuela, contribuye al distanciamiento del autor con el personaje y al tono despectivo en que presenta la tradición africana, para satisfacer a su público y a su editor. ¿Sería uno de los vocablos que modificara González Echegaray para pulir la sintaxis de Leoncio Evita? En los estudios lingüísticos de John Lipski en Guinea Ecuatorial, o en los textos guineoecuatorianos estudiados para este trabajo, no aparece ninguna mención al uso de este sufijo, sin embargo es de uso común en la literatura peninsular.

ciertas emociones: “aquella mañana Roku estaba apenado;” o afectos: “su hijo predilecto se hallaba extraviado;” ocasionalmente tiene algún deseo personal: “Roku sintió ganas de fumar;” (Evita 11) pero incluso en estos casos sus personajes carecen de vida interior, especialmente si son negros.

Owomeyela fija en el año 1970 el inicio de la segunda generación de escritores africanos. (104) Esta generación se diferencia de la anterior básicamente en que su preocupación temática cambia de ubicación temporal, desde el pasado hacia el presente. Aún cuando muchos de los elementos estilísticos y de las preocupaciones temáticas se mantienen, estas últimas principalmente lidian con los conflictos desarrollados a partir del proceso de independencia y de formación de las nuevas nacionalidades africanas. Así pues, los conflictos políticos, la corrupción, los enfrentamientos tribales, la confrontación de los modelos de desarrollo económico, social y cultural entran a formar la base de sustentación de la temática novelística de esta segunda generación. Aunque, “despite the change in theme and tone, there is in fact certain continuity from the first generation to the second.” (Owomeyela 105) Además de la tradicional relevancia dada al tema de la situación política y social en el continente, “there has been no change in the primary orientation of the writer, for they still tend to count heavily on European approval.” (Owomeyela 106)

En Guinea Ecuatorial resulta fácil demarcar estas dos generaciones, puesto que la segunda se demora más de veinte años en aparecer en el mundo editorial. No es sino hasta 1985 que Juan Balboa Boneke, hijo de una generación

intermedia entre los últimos vestigios del colonialismo español y las primeras difíciles batallas del nacionalismo africano, quien marca la transición intermedia entre una generación y la otra, con la publicación de El reencuentro. El retorno del exiliado.

Balboa tiene una percepción de sí mismo concordante con el período histórico y político que le toca vivir: “me descubrí a mí mismo como *bohobe* (bubi), como guineoecuatoriano y como africano.” (N’gom, Diálogos... 92) No sólo en sus declaraciones periodísticas, sino que en su discurso literario, la idea de una nación africana aparece ya definida y completa, en concordancia con otras literaturas africanas. Para entonces, la idea de una nación africana ha sido ya adoptada por todo el continente. Su estilo testimonial concuerda con su ubicación histórica en el período de las luchas por la independencia durante la formación de las nuevas nacionalidades africanas. Su discurso se centra en el análisis político y social y su función como escritor cumple un rol en el campo de la actividad pública: “¿Sabré emplear de forma racional y razonable mis posibles recursos intelectuales, de cara al entendimiento con las verdades de nuestro pueblo y país?” (Balboa 13)

La función social del escritor está determinada por su contexto africano, por su tradicionalidad, y no hay escritor africano que pueda o quiera escapar a esta responsabilidad, a esta obligación:

The bard was an entertainer and a teacher.⁸⁷

⁸⁷ Sin negritas en el original.

In the modern world the role of the ancient bard has been delegated to the creative writer. If we no longer sit by the fireplace listening spellbound to the enchanting narrative and song of the grey-haired grandmother, we now spend our evenings reading Achebe's novels to each other, or silently to ourselves. Just as the ancient bard had a social function, had a lesson to teach, so the modern writer too has a social function, has something to say to us. A serious writer must be concerned about humanity and his society; a serious African writer must address himself to the human predicament in general and to the African situation in particular. In short we expect moral earnestness from the writer; we expect to be informed about man and life just as we expected to acquire wisdom from the storyteller's tale. Indeed entertainments have their place in society – true art should not be confounded with political and ideological propaganda – but art for art's sake cannot be justified in world struggling against disease, illiteracy, racialism, oppression, imperialism and exploitation. (Ngara 1982, 28)

La novela de Balboa Boneke mantiene muchos de los elementos estilísticos de *Evita*. Su diálogo no sólo es escaso sino que basto y forzado, carente de fluidez y coloquialidad. El léxico y la sintaxis no les encaja bien a sus personajes, incluso a él mismo: “Una mujer conocida se cruzó con nosotros, al reconocermé soltó una alegre carcajada./ -Desde luego está visto que no cambiarás maestro, vestido como vas y con la caja en la cabeza, no parece que

vienes de España. ¿De quién es esta caja?/ -Pertenece a esta mi amiguita, en cuanto a mi atuendo, así voy muy cómodo.” (98) Un diálogo, sin duda dirigido a un público ajeno a la cotidianeidad del lenguaje guineoecuadoriano, al menos como ha sido descrito por Lipski y como aparece en algunos relatos más modernos. Para acercarse al público no guineoecuadoriano Balboa permanentemente está poniendo notas explicatorias al pie de la página. Hay 37 de ellas, la última en la página 181, para explicar la palabra “malamba”, de esta manera: “Bebida tradicional de la tribu fang, procede de la caña de azúcar, con el aditamento de otros ingredientes.”

Los personajes de Balboa tampoco tienen mucha vida interior, existen en su funcionalidad social y colectiva. Su intimidad está signada por el contexto, no por su psicología, aún en momentos tan personales como en los recuerdos de la niñez o en el estado de soledad total:

Y ahí, en medio de la plaza, vitoreado por los recuerdos lejanos de ayer que, haciéndose presentes, configuran una etapa de mi vida; parado como estaba en ese escenario, **siendo la soledad mía interna la fiel guardiana de mis pensamientos, miré en torno mío.**⁸⁸ Allá, al fondo, a un lado de la plaza, aparecen las cuatro edificaciones que constituyen el Grupo Escolar. General Sanjurjo se llamaba ayer, hoy Colegio Escolar Gandhi. Encierra el complejo innumerables recuerdos de otros tiempos:

⁸⁸ Sin negritas en el original.

Fue el escenario de mis correrías en los años de mi niñez. Lo fue también de mis actividades como educador y, posteriormente, la sede de tantas conferencias y actos culturales que la Asociación de la Juventud organizó en su día, con nutrida participación popular. Eran otros tiempos felices. (120-21)

La novela de Balboa está llena de nostalgia por el mundo africano del pasado, “Contemplando el triste panorama, eché en falta la solidaridad de antaño, sentimiento enraizado en el pueblo bôhôte;” (Balboa 121) imagen que se acerca a la del buen salvaje roussoniano: “la amenaza de una total degradación de esa vida sencilla que hasta entonces transcurría, sin más complicaciones que las de vivir cada día, en ese sugestivo y exótico mundo tropical, enmarcado en la exuberante y verde floresta que canta la africanidad y estirpe bantú de los moradores del lugar.” (Balboa 11)

No hay duda, cuando Balboa habla, de que se trata del pueblo bubi y del país guineoecuadoriano, sin embargo María Nsue representa un caso más bien particular: se autodefine como “viuda, madre de tres hijos y de religión protestante.” (N’gom 1996, 113) Nacida en 1945, ha vivido la mayor parte de su vida en España, donde se casó y formó su familia, a pesar de ser guineoecuatorial y fang. Estas circunstancias la hacen percibirse a sí misma como “cincuenta por ciento puramente africana en cuanto al modo de ver las cosas y actuar, y otro cincuenta por ciento española.” (Ngom 1996, 113 A pesar

de ello, Ekomo, la novela de Nsue, pertenece a la literatura guineoecuatorial, no a la literatura española y, como tal, es parte integrante del mundo de la novela africana.

Si bien es obvio que su condición de mujer está reflejada en su definición como madre y viuda, es también una manifestación de su africanidad y de su tribalidad. El personaje principal de su novela no es el que le da título, Ekomo, sino que es su mujer, Nnanga. Este personaje tiene justificación en función de su viudez, en función de su estado marital, existe a través de su marido, como cualquier otra mujer fang: “Llamo a Ekomo desde la puerta de mi alma, de mi ser, y le siento lejos. Temerosa de un no sé qué, me siento obligada a llamarle, puesto que sin él nada soy, ni nada puedo ser.” (Nsue 21) Siendo como es la comunidad fang y la mayoría de las comunidades africanas, de estructura matrilineal, no resulta aventurado establecer que la definición de sí misma como viuda y madre, son representaciones de su africanidad, a la vez que una reafirmación de tribalidad.

El uso de la religión protestante como forma de autodefinición está sin duda relacionado a su hispanidad, puesto que el elemento religioso es la base de la interacción colonizador-colonizado, entre España y Guinea Ecuatorial. La profesión de protestantismo que ella hace se puede asociar a su ascendencia fang, por la preferencia de los fang por la religión protestante como una forma de confrontación contra España. En la novela, no hay ninguna otra definición más que la de África. No aparecen países, ni tribus, ni lugares, sólo hay africanos y

extranjeros, sólo existe África como referencia toponímica. Ciertas referencias como la del Congo, cuando el viejo habla de Lumumba, deben entenderse en un contexto más bien ambiguo y atemporal.⁸⁹

El diálogo en Ekomo es también estereotipado, duro, escaso y carente de coloquialismo, destinado a ilustrar la narración y no a transportarla:

- ¿Cuál es la tribu de esta ciudad?
- Aquí no se habla de tribu. Hay de todo mezclado. Mira, los de las túnicas largas son los mahometanos, ahí tienes a los hausas, ése de ahí debe ser Yaoundé, ése un bulú, como uno de esos militares que nos han pedido la documentación. Aquella señora que lava la cara de su bebé con la cafetera es una babilingüe. ¿Y aquel que está sentado bajo la sombrilla amarilla? Es un basaha. La señora que está vendiendo buñuelos a tu lado es etón ...
- ¿Cómo puedes distinguirlos?
- Por la forma de vestir, los tatuajes. El color de la piel la estatura y el conjunto.
- ¿No habrá gente que hable como nosotros aquí?

⁸⁹ No se puede olvidar que cuando la novela fue publicada en 1985, la antigua República del Congo había optado por el nombre de Zaire...

- Posiblemente. Aquel carnicero es ibo y, ahora, si no te importa, vamos a levantarnos para ir al hospital. Todavía tenemos que andar mucho.
- ¿Es que no es aquí donde está?
- Sí, pero al otro lado de la ciudad. Mira sobre aquella montaña que se ve allá a lo lejos. ¡Ese es! (Nsue 155-56)

Habiéndose educado en España, su uso de las técnicas narrativas resulta un poco diferente, aunque se mantiene la tendencia hacia la romantización del mundo africano y la pintura nostálgica del bucólico paisaje rural: “Las cabras rumian tranquilas sobre las hierbas; los cerdos se restriegan contra las vigas. El ruido del coche, paulatinamente, va perdiéndose poco a poco tras las montañas.” (Nsue 17) Se busca una vez más rescatar el mundo tradicional del pasado, aunque existe la certeza de que éste no volverá. La función social, el sentido político, común a todos los novelistas africanos de esta segunda generación encaja con este intento de rescatar el pasado, puesto que se orienta a restituir la africanidad al continente y al pueblo:

-Padre, yo he oído hablar de Lumumba, tengo buenas referencias de él. Sentiría mucho que fuese él quien ha de morir, porque verdaderamente está luchando por África y los africanos. ¡¡La libertad!! ¡África tiene que volver a su libertad! El africano debe luchar para que eso se realice. Hoy por hoy se habla mucho del Congo y de la lucha que está llevando a

cabo para conseguir la libertad. África, como cualquier otro continente del mundo, necesita evolucionar y nosotros los africanos hemos de luchar para conseguirlo. (Nsue 20)

Sus personajes también carecen de intimidad psicológica, a pesar de la narración en primera persona. Aún en medio de sus reflexiones íntimas lo hacen de un modo racional y estereotipado:

Era curioso ver que, a pesar de que estábamos todas las jóvenes y que nunca nos guardábamos secretos, esta vez nos comportábamos de un modo hipócrita. Yo intuía que, como buenas amigas, lo que teníamos que hacer era poner de manifiesto, de una forma clara, que nos sentíamos celosas las unas de las otras y, por consiguiente, ponernos de acuerdo que nadie se acercase al marido ajeno. Pero no. Todas hablamos de los viejos porque era lo menos peligroso. Como no podíamos las unas con las otras, nos ensañamos con los mayores. (Nsue 30)

María Nsue es la única de los cuatro escritores analizados que se autodefine en función de su individualidad y no en términos de su etnicidad o nacionalidad, como lo hace Donato Ndong-Bidyogo: “soy un escritor y periodista guineano profundamente preocupado por mi país y por mis paisanos [...] ocupado en tratar de saber qué es el guineano, porqué es así y no de otra

manera, cuáles son nuestras circunstancias específicas, porque nuestra vida es como es.” (Ngom 1996, 70)

Nacido en 1950, Donato Ndongo representa una generación que rompe con la tradición hispana y vuelve su mirada hacia África, identificándose con la naciente literatura africana, con los prolíficos escritores nigerianos como Wole Soyinka, los academicistas francófonos como Senghor, o los escritores políticamente comprometidos con la izquierda como Agostinho Neto. La novela de Ndongo es una reafirmación de su africanidad. Aún cuando ha sido considerada como autobiográfica, lo es solamente en cuanto a que como todo escritor obtiene su material de las experiencias que le ha tocado vivir, pero su novela es un “buceo en la historia, en la sicología, en la cultura de los guineanos, [...] es decir en mi propio subconsciente, para tratar de encontrar y de explicar al hombre guineano.” (Ngom 1996, 70)

Pero la novela Las tinieblas de tu memoria negra, va mucho más allá de la mera aserción del hombre guineano, presenta una propuesta de reaserción del africano, al nivel más profundo, el de la religión. El personaje de la novela de Ndongo es un seminarista que sufre una crisis de fe y deja el seminario español para volver a su tierra africana. Este periplo de regreso, marcado en la narración por un constante recuerdo del conflicto religioso entre su padre católico y su tío Abeso profesante de la fe vernácula, termina con el triunfo de la religión tradicional. Es el reflejo de la intencionalidad del africano de despojarse de los últimos vestigios del colonialismo europeo, manifestado en el desplazamiento que

los europeos han hecho de la tradición religiosa africana. El resultado es una especie de sincretismo muy similar al de la novela de María Nsue y que rememora el sincretismo religioso de la cultura afro-cubana, como la santería o el Palo Monte.

Como en las otras novelas analizadas y en la gran mayoría de las novelas africanas, la novela de Ndongo cumple con la función social colectiva, de rescatar la tradición vernácula, de recrear la historia africana, de educar al pueblo y de presentar una postura independiente que refleje las necesidades sociopolíticas e históricas de África. Es una toma de partido de la literatura y del escritor en función de la sociedad que representa y en favor de las necesidades de su comunidad. Es la retribución del intelectual a la comunidad que lo ha favorecido con una educación, a la vez que le ha dado el privilegio de tener voz. Es el arte que cumple con su función social, educativa, histórica en una sociedad y en una tradición en que el arte es una actividad que pertenece a la colectividad.

El título de la novela de Ndongo proviene del poemario *Chants d'ombre*, del senegalés Léopold Senghor, uno de los fundadores del movimiento de la *Négritude*, Presidente de su país, miembro de la Académie Française y figura prominente del Pan-Africanismo. Esta homenaje intelectual al poeta senegalés expresa una toma de partido del novelista a favor de África, a la vez que expresa una declaración de identidad. La novela no es sino el recuento de la lucha de un seminarista guineoecuadoriano, probablemente personificando al mismo Donato Ndongo, por “recobrar mi identidad individual y mi identidad colectiva,”

(Ndongo 1987, 15) aunque más bien lo es para determinar una identidad cuya individualidad sólo puede ser expresada en un contexto colectivo.

Hay, como en las otras novelas, una romantización de África y de las tradiciones tribales, aunque ésta se ve matizada por un lenguaje más sofisticado y un mejor desarrollo del oficio narrativo: “ya podría salir de caza con el tío Abeso; mataría elefantes como él, y tucanes, y un cocodrilo, y vería la selva con su luz misteriosa y sus bravos vientos.” (Ndongo 1987, 40) El diálogo es escaso, pero esta vez no se echa de menos en una narración en primera persona y con un tono intimista, reflexivo y personal, aunque se mantiene el distanciamiento del narrador con su propia intimidad, con su mundo interior. Constantemente los estados de ánimo, las emociones y los sentimientos del personaje aparecen como narrados por el personaje desde afuera de sí mismo, distanciándose en el tiempo al mantener la narración en la forma verbal del pasado: “A los ocho años me sabía de memoria el catecismo del padre Claret, y mi libro de lectura predilecto era su Camino Recto y Seguro para Subir al Cielo. El horror ante la condenación eterna no me permitió ser un niño.” (Ndongo 1987, 63)

Este distanciamiento producido por el uso del pasado para la narración tiene como objeto poner al lector en la perspectiva de que la novela es una exploración en el pasado reciente de Guinea Ecuatorial, durante la dominación española, a la vez que un análisis de las consecuencias de ese período y un intento de recrear la historia de los guineoecuatorianos a la luz de los nuevos acontecimientos. Durante el período colonial hubo, como en todo África, un

silenciamiento del mundo visto con los ojos del africano, era el colonizador el que interpretaba al africano, supuestamente mejor de lo que el mismo africano podía interpretarse a sí mismo. La novela tiene como objetivo central cumplir con una función social un poco diferente, más que la de educar, es la de escribir la historia de África. El escritor, el novelista, al igual que el tradicional *story-teller o griot*, cumple la función de recapitular la historia antigua y de agregar la historia reciente de manera de acumular el relato histórico de la colectividad. Es en este marco en que la novela de Ndongu se diferencia de las otras y se adentra en el nuevo mundo de la novela africana, signada por el tema poscolonial.

Los más reflexivos escritores africanos, como Achebe, Thiong'o, Ngara, e Irele coinciden en encontrar puntos comunes en las literaturas africanas. Temas, estilos e intencionalidades, se repiten. De todas las características comunes al arte africano en general y a la literatura en particular, las más relevantes son: su sentido colectivo, su conexión con la tradición oral y su funcionalidad. Estos tres elementos están interrelacionados. No se puede entender la oralidad, por ejemplo, sin asumir un lenguaje común, una secuencia de relatores y un grupo de oyentes, en otras palabras, una colectividad.⁹⁰

⁹⁰ En el plano teórico, se puede discutir que el hecho literario escrito tampoco ocurre sin un lector, pero en el más estricto sentido, la literatura escrita no muere sin la secuencia escritor-lector, como ocurre con el texto oral y la secuencia relator-oyente. El texto escrito, como por ejemplo los jeroglíficos egipcios,

“La veracidad de los hechos que se narran está en función del compromiso adquirido por todos los miembros de una misma comunidad,” afirma Justo Bolekia de las narraciones orales bubis, para agregar más adelante que es necesario “evitar (es) atribuirles un autor específico, un narrador de nombre y apellido, porque se trata de creaciones populares que recogen la esencia de un pueblo, su cultura y su sabiduría, y sus autores somos todos los hombres de la misma cultura, aunque no todos podamos ser los decidores de tales obras.”(25) Existe, entonces, también una conciencia de pertenecer a una colectividad donde el hecho literario adquiere significación. De esta manera no puede tampoco entenderse el quehacer literario por una mera gratificación individualista, o sea lo que se conoce como “el arte por el arte”. Los escritores africanos no se permiten a sí mismos este lujo, hay como lo dice Bolekia un compromiso con la colectividad a la que se representa.

Es importante destacar que este sentido colectivo del arte no implica como podría entenderse la ausencia del sentido de la autoría, sino más bien está relacionado a la funcionalidad y a la idea de la literatura como una instancia educativa, el escritor no solamente es un artista que cumple una función social sino que también es un educador que cumple una función trascendental, en el

pueden mantenerse en un estado de hibernación hasta su desciframiento posterior en el tiempo. El texto oral, en cambio, hasta la reciente invención de las grabadoras carece de una alternativa de perpetuación o de extensión hacia una colectividad lejana.

sentido más originario del término, o sea como la prolongación en el tiempo de la cultura a través de las generaciones. Este escritor es además un transmisor trascendental que perpetúa la cultura de una sociedad y, por tanto, la acumula, pues al mismo tiempo que recoge la tradición, agrega un nuevo capítulo a esa tradición, el que está conformado por su propia creación.

El novelista africano de la segunda mitad del siglo XX cumple con una función muy especial, cuando se ve a sí mismo inserto en este *continuum* cultural, a pesar de la disrupción creada por el período colonial. En efecto, el colonialismo ha destruido la tradición africana de dos maneras: al atacarla y al absorberla. La ataca al denostarla como inferior e incivilizada, como representativa de una cultura primitiva. La absorbe cuando la pasa por el tamiz de su propia cultura, cuando requiere el uso de su propio lenguaje, cuando la obliga a asumir sus propios valores.

El poder colonial exige la europeización del escritor africano, para aceptarlo como civilizado, como parte del imperio, aunque lo mira siempre con sospecha. El escritor africano despierta después de la independencia, como lo dice Juan Balboa y descubre que nunca fue europeo, que no formaba parte de la nación a la que le enseñaron que pertenecía. Se encuentra que no tiene pasado, que debe buscar en la tradición la historia que le pertenece.

El conflicto está dado fundamentalmente porque ha tenido que sacrificar esa tradición para entrar al mundo de la modernidad. Este conflicto entre la tradición y la modernidad es el conflicto básico de la novela guineoecuatoriana.

El jefe de los Combes, en la novela de Evita, debe juntar fuerzas con los aventureros españoles para atacar a los caníbales que han raptado a su hijo y para liberarlo de su cautiverio. Resulta simbólico que la secta de los caníbales viene del interior y está liderada por el mismo brujo de la tribu Combe, siendo como es el brujo el máximo simbolismo de la cosmogonía africana. El de Evita es un conflicto que se manifiesta en el ámbito religioso y que se resuelve a favor del cristianismo, la religión del colonizador. En la misma novela la contradicción entre los católicos españoles y el pastor protestante americano es una contradicción que se resuelve de un modo no violento, civilizado, incluso con elegancia y magnanimidad por parte de los españoles: al saber que el pastor americano va a obtener el terreno que tanto quería, Carlos asegura que éste se lo merece. El conflicto entre la religión tradicional y el cristianismo se resuelve necesariamente con la derrota de la primera.

La contradicción religiosa, entre la tradición y lo moderno, se resuelve en las otras tres novelas de manera muy distinta a la de Evita. En las tres se produce una revalidación de la religiosidad tradicional. El personaje de la novela de Donato Ndonga va a España a estudiar en el seminario, presionado por la religiosidad del padre, quien ha abandonado totalmente la religión tradicional. No así la madre, que a pesar de compartir la religiosidad del padre, mantiene un cierto respeto por la tradición religiosa. Al final el personaje se da cuenta que la tradición no puede ser abandonada y aunque sus convicciones lo acerquen al europeo, su tradición es más fuerte y logra sincretizar ambas fuerzas.

Nnanga, en la novela Ekomo, resuelve el conflicto religioso solamente después de la muerte de su esposo. El hombre es cristiano, protestante, ella lo ha seguido en sus ideas, igual que la madre del personaje de Ndonggo, pero esta religiosidad externa y extraña lo condena. Ni el brujo tradicional, ni los médicos cristianos blancos pueden salvarlo, la gangrena lo devora y finalmente lo mata. El conflicto surge cuando Nnanga trata de enterrar a Ekomo con la ritualidad tradicional. Solamente la intervención del padre de Nnanga le permite cumplir con la tradición, la que es en definitiva la salvación de Ekomo, puesto que solamente la tradición africana tiene una relación íntima con el mundo de los muertos. La única alternativa que tiene Nnanga de mantener contacto con Ekomo es traerlo de vuelta a la tradición. La continuidad de la tradición es la única salvación y solamente la mujer (no se olvide que la autora es una mujer) puede lograrlo. Nuevamente la tradición materna cumple el rol fundamental.

Rol que también lo cumple la mujer en la novela de Balboa. Cuando él vuelve a su tierra natal son las mujeres las que lo reencuentran con la tradición religiosa. Su suegra, su madre, su hermana. El novelista se acerca a la tradición a través de la mujer de la madre, de la madre-tierra África que le ha dado vida y sentido. El novelista es el recreador de la historia tradicional, aquella que no fue escrita ni dicha durante el período colonial, porque fue enajenada por el colonizador y abandonada por el colonizado. Es la función del novelista la de contar la historia de su pueblo, de su raza, para que las generaciones futuras tengan continuidad social e identidad colectiva. El novelista africano resume el

rol del *griot* y se transforma en el narrador de la historia de su colectividad, dándole proyección histórica y continuidad social.

