

LITERATURA MODERNA Y (SUB)DESARROLLO EN EL ÁFRICA NEGRA

THEOPHILE AMBADIANG

“A people are truly free when they control all the tools, all the instruments, all the means of their physical, economic, political, cultural and psychological survival. In short, when they control the means and context of their integrated survival and development.” (Ngugi wa Thiong’o (1993: 78)).

“How does a writer function in such a society? He can of course adopt silence or self-censorship, in which case he ceases to be an effective writer. Or he can become a state functionary, [...] and once again cease to be an effective writer of the people. Or he may risk jail or exile, in which case he is driven from the very sources of his inspiration. Write and risk damnation. Avoid damnation and cease to be a writer. That is the lot of the writer in a neo-colonial state.” (id., págs. 72-73).

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de la producción literaria de los negros africanos, que presenta dos modalidades esencialmente, oral y escrita, se suelen considerar dos momentos. El primero precede al periodo colonial, y se caracteriza por el predominio o la exclusividad de la modalidad oral. Los productos de esta fase se pueden recoger dentro de la llamada literatura tradicional africana, aunque sería más adecuado hablar de literaturas tribales, aisladas, monolingües y destinadas al auto-consumo de cada grupo étnico. En esta fase las lenguas africanas son lenguas literarias, no existe una separación ni distinción entre público y destinatario (e incluso entre autor y receptor), y el colectivo es generalmente su propio tema literario. El valor de una obra no depende tanto de su carácter inédito como de lo que supone de originalidad “re-creadora”, crítica, respecto de textos anteriores. En otras palabras, se trata básicamente de los mismos productos, y la autoría, el arte, se determina sólo en la manera en que cada artista interpreta, rinde o ejecuta dichos textos, es decir del uso que hace del canon vigente (cf. Yai (1986), Gérard (1990)). La literatura tradicional presenta entonces características propias de las literaturas orales junto con rasgos específicos de los colectivos (africanos) que la producen. En este sentido, tiene un canon y unas funciones peculiares. El primero da pie a la determinación de los distintos géneros que la conforman, aunque resulta difícil precisarlos. En cuanto a sus funciones, consisten esencialmente en reforzar la identidad colectiva y la dignidad histórica del colectivo, así como en proporcionar conocimientos de todo tipo sobre la realidad circundante y la vida (cf. Gérard (1990), Creus (1992)), entre otros). Dentro de esta tradición, la existencia de profesionales del arte literario no excluye de la

práctica literaria a los demás miembros de la sociedad. Por decirlo de otro modo, todos los individuos de un colectivo étnico pueden en principio producir obras literarias (cuentos, leyendas, etc.), aunque algunos géneros (genealogía, poesía cortesana y religiosa, etc.) y la excelencia en dicha práctica son privativos de profesionales tales como los *griots*, por ejemplo (cf. Ngal (1977), entre otros).

La época moderna, iniciada con la conquista y colonización del continente africano, se caracteriza no sólo porque presenta las dos modalidades literarias ya señaladas, sino, además, por las variadas interacciones que se producen entre estas últimas, o mejor entre las dos tradiciones que las subsumen (africana y europea): el influjo de la literatura tradicional oral sobre la literatura escrita moderna, la producción literaria escrita en lenguas africanas, los problemas lingüísticos, la relación entre el artista y el público, etc. El proceso de asimilación correlativo a la colonización supone diversos tipos de aprendizaje por parte de los africanos colonizados. Cualquiera que sea su naturaleza, el aprendizaje implica una ruptura en lo que se refiere al colectivo tribal o étnico. En el caso de la literatura, se produce un distanciamiento o una separación entre los escritores y los demás africanos, en la medida en que la mayoría de estos últimos no participan de la lengua o del soporte gráfico característicos de las obras producidas fuera del canon tradicional. En este sentido, las reflexiones que siguen pretenden determinar en qué medida esta nueva modalidad literaria, impuesta desde otra tradición, recoge las funciones de la literatura tradicional adecuándolas al contexto actual. Si el artista tradicional tenía a su etnia o tribu como único público, la literatura africana moderna nace en una época en que las tribus, sacadas de su aislamiento, se ven afectadas por la hegemonía y el dominio de algunos países europeos. Este hecho va a suponer para los escritores africanos varios públicos posibles, un nuevo canon (exclusivamente europeo o mezcla de las dos tradiciones enfrentadas), así como funciones nuevas que pueden entrar en contradicción con los objetivos de la literatura oral tradicional.

2. ARTE Y DESARROLLO EN EL CONTEXTO AFRICANO

Como ya hemos observado, la literatura tradicional africana tiene una función esencialmente didáctica, igual que las otras literaturas de la misma naturaleza. Forma parte de la cultura tradicional, junto con otras formas artísticas, como serían la pintura, la escultura, la indumentaria, el baile, etc.¹. En su conjunto, todas estas manifestaciones artísticas conforman la cultura de los diferentes colectivos y, dentro del contexto africano, definen cada uno de ellos, en la medida en que no se pueden aislar los aspectos materiales, tecnológicos, espirituales y psicológicos de

¹ Esta caracterización es sólo aproximada, en lo que se refiere tanto a la serie como a su contenido. De hecho, mientras que los objetos de arte tienden a recibir una definición unívoca y absoluta en el contexto europeo, en la medida en que se interpretan exclusivamente sobre la base de su calidad estética y del concepto de "el arte por el arte", dentro del contexto africano los objetos reciben calidad estética sólo por "metamorfosis". Ello se debe a que el concepto de "el arte por el arte" es desconocido en Africa, por lo que todo objeto artístico tiene ante todo una función práctica. Queda por determinar si manifestaciones culturales como la indumentaria común, el peinado, el hábitat, etc. se pueden considerar como objetos de arte. No lo serían si pensamos que es artístico todo objeto que no tiene una función primordialmente instrumental. De hecho, la determinación de lo artístico es fluctuante en el contexto africano. Así, mientras que para Béti y Tobner (1989) los objetos de uso son artísticos sólo en un segundo grado, Zahan (1968) considera que en el contexto africano el objeto bello, artístico precisaríamos, es el objeto verdadero, a diferencia de la estética occidental que reduce la belleza a la armonía de volúmenes, formas, etc. Para una discusión más detallada, remitimos a Ojo (1982) y las referencias allí incluidas.

dichas culturas (cf. Wastberg (1969)). Determinan la cohesión social y la conciencia o identidad colectiva: la relación entre los vivos y los muertos, la educación de las nuevas generaciones, etc. Constituyen también la fuente de la que el colectivo saca recursos y fuerzas para sobreponerse a las circunstancias difíciles que se le presenten. Como se ha podido observar en relación con la literatura tradicional, estas culturas son esencialmente conservadoras, ya que los cambios que pueden ocurrir, tanto en la literatura como en la cultura material o en las relaciones sociales, lejos de ser radicales, resultan lentos y tenues. Este hecho manifiesta el peso que, dentro de estas culturas, reviste el pasado, su historia (cf. Elungu (1987) y Kabou (1991), entre otros). Dentro de este contexto, todas las manifestaciones culturales tienen como finalidad última la conservación y continuidad histórica de las diversas entidades étnicas, y evitar cambios que puedan desvirtuarlas. Cada generación reproduce (las estructuras y los comportamientos de) la generación anterior y el pasado, época modélica e ideal. La consecuencia mayor de este estado de cosas es que no hay movimiento sino aparente, no puede haber progreso estable y sostenido ni verdadero desarrollo².

En la época moderna, el objeto artístico más novedoso es la nueva modalidad (escrita) de la literatura, en la medida en que el colectivo colonizador ya ha entrado en contacto con las demás manifestaciones artísticas de los colectivos dominados: escultura, pintura, etc. Los productos de estas últimas, que se exhiben desde el siglo pasado en varios museos europeos, han sido despojados de todo su contenido, conforme al concepto, exclusivamente estético, que la cultura dominante tiene (entonces) de la obra de arte (cf. Laye (1970) y Ojo (1982), por ejemplo). La imposición o la adopción de la literatura escrita implica, además de una técnica revolucionaria, la adopción de un nuevo canon y de una lengua extranjera, europea, así como la aparición de un género nuevo dentro del contexto africano, a saber la novela, que pasa a ser el género más cultivado (cf. Egejuru (1980)). Por otra parte, esta nueva modalidad aparece en un contexto de cambios radicales dentro del África negra: los colectivos étnicos, abiertos de manera violenta y absoluta al mundo, tienen que amoldarse a las pretensiones de otro pueblo u otra raza cuya cultura les ha sido impuesta. Ante estas circunstancias, en África como en otros lugares en que se han producido situaciones similares, la preocupación más urgente del artista no es relativa al desarrollo de su pueblo, sino a la búsqueda de un "nuevo equilibrio socio-cultural", a su supervivencia, en los modos que veremos más abajo. Este hecho se puede observar en la literatura anticolonialista (o revolucionaria) tanto de Hispanoamérica, Asia, como de África.

Tal como se ha usado antes, el concepto de desarrollo puede prestarse a una interpretación exclusiva que subsume sólo a los aspectos materiales, además de oponerse o distinguirse de lo que hemos llamado nuevo equilibrio socio-cultural. Ngugi (1993) recoge de manera más adecuada esta situación, cuando señala que

Enslave the children and you enslave parents. Enslave the parents and you enslave children. Thus if you enslave children, you are enslaving the survival and development of the entire society -its present and future. Survival and development are an integrated whole. Survival is the pre-condition of any development. And development is the basis of our continued survival. (Ngugi (1993: 76)).

² La idea según la cual la base de la cultura tradicional tiene un fuerte componente de mimetismo respecto de un pasado a menudo idealizado también aparece en los trabajos de estudiosos africanos como Kabou (1991) y Mbembe, por ejemplo. Mbembe (1990) sugiere una posible manifestación de este esquema de reproducción de relaciones o estructuras sociopolíticas del pasado incluso en los estados africanos actuales. Respecto de la idealización del pasado, recordemos las controversias en torno al concepto de "Négritude".

En este sentido no se pueden ni se deben separar estos dos aspectos: la supervivencia está en la base del proceso de desarrollo y este último, a su vez, determina la supervivencia. La supervivencia antecede al desarrollo y prima sobre él en las situaciones de agresión y explotación. Sin embargo, si se interpreta el desarrollo como un todo integrado (cf. Ngũgĩ (1993: 78)), estos dos conceptos resultan tan estrechamente vinculados que no resulta sencillo distinguirlos. En el marco de la sociología africana actual, esta concepción del desarrollo coincide con el llamado “desarrollo social” que el ACARTSOD (1980) define del modo siguiente

Social development is concerned with the development of the society in its totality [making humanity] the focus of the development effort and [seeking] to develop [its] potentialities in a total sense. More specifically it [...] aims ultimately at the maximum improvement of the material, cultural, social and political aspects. [...] Furthermore, it embraces programmes and activities which enhance the capacities of members of society to fulfill [...] existing and changing social roles and expectations and to accomplish [their] various [personal] goals. [...] Finally, social development entails in the present circumstances the democratization of the development process and the orientation of the development effort to needs and interests of the masses. It ensures [...] equitable sharing [...] in the benefits and burdens of development, the recovery of self-confidence and [...] dealienation³.

Esta caracterización viene a integrar los diversos aspectos en que las teorías sociológicas y económicas clásicas disgregaban el concepto de desarrollo. En este sentido, muchos estudiosos actuales consideran que sólo es viable, a efectos prácticos dentro del contexto africano, una definición integradora o global del desarrollo. Correlativamente, explican los fracasos de las teorías clásicas aduciendo la separación que éstas hacen de los diversos aspectos del desarrollo: crecimiento (*growth*) y desarrollo propiamente dicho (*development*), desarrollo cultural, tecnológico, social, político, etc.⁴. Lo que llama la atención aquí es el carácter dinámico y, sobre todo fle-

³ Recogemos con la mayor fidelidad el texto del African Centre for Applied Research and Training in Social Development (ACARTSOD), según la cita de Chole (1991: 7). Este autor señala que los aspectos siguientes resultan esenciales en toda aproximación de este tipo:

- la reducción (o eliminación) de la pobreza;
- una distribución justa de la renta y de la riqueza;
- la creación de empleo;
- la salud y la nutrición;
- la educación y la formación profesional;
- el alojamiento y los servicios;
- la seguridad social y la asistencia social.

(Chole (1991: 9))

Como se puede ver, la lista que precede, por su carácter marcadamente igualitario y democrático y por centrarse en (las necesidades de) los más desfavorecidos, distingue de manera bastante clara este concepto del de crecimiento.

⁴ Una discusión más detallada de estas teorías y de sus fracasos se puede ver en Chole (1991: 4), Abimbola (1990), así como en los volúmenes en que aparecen, Duri (1991) y Unesco (1990) respectivamente, además de Ergas (1987) y Unesco (1983). Otras voces que abogan por que las sociedades africanas sean verdaderos agentes, y no meros pacientes, en el proceso de su desarrollo son Milingo (1976), Obasanjo (1993), Blake (1993), Adedeji (1993) y Butros Ghali (1993), entre otros. Para una caracterización intuitiva de un país subdesarrollado o en vías de desarrollo, son interesantes las observaciones de jóvenes senegales encuestados en Barbier-Wiesser (1974), así como la reseña que hace Lavigne-Delville de Kabou (1991). Béti y Tobner (1989) discuten las causas políticas del subdesarrollo, mientras que Mbembe (1992) y Kabou (1991) consideran sus causas socio-políticas y económicas.

xible y variable, del desarrollo, en la medida en que éste se adapta a las necesidades de los individuos y de sus colectivos, étnicos o nacionales, frente a la interpretación clásica que supeditaba el comportamiento humano al crecimiento, esencialmente material y económico, de sus países. A la luz de esta caracterización conviene replantearse entonces las relaciones que existen en la época moderna entre la literatura y las demás manifestaciones artísticas de los negros africanos.

Ya hemos señalado que la literatura en su modalidad predominante, escrita, es la manifestación artística más novedosa en el contexto colonial. Este hecho es correlativo a otras circunstancias: supone el aprendizaje de una lengua y de una técnica no sólo en lo que se refiere al mero hecho de escribir, sino también al canon literario de las metrópolis. En este sentido, los escritores y sus obras, sobre todo la novela, son esencialmente productos de otra tradición y, por ello, lejos de “sintonizar” con los demás africanos, son “exilados” dentro de sus propios colectivos. Como veremos más adelante, una consecuencia importante de esta situación es que sus obras son productos que se consumen más en las metrópolis que en sus propios países, a pesar de que pretenden mantener las funciones esenciales de la literatura tradicional (cf. Egejuru (1980) para opiniones de algunos escritores al respecto). En palabras de Candido (1972), “se alejan doblemente de sus públicos virtuales y se asocian, sea con los públicos metropolitanos, sea con un público local terriblemente reducido”. Por lo contrario, las otras manifestaciones artísticas no parecen entrar en ruptura con la tradición, ya que sus productos no reflejan el grado de alienación o de sumisión a canones ajenos evidenciado en la producción literaria. Ello explica que los europeos las hayan considerado como mero folklore (cf. Césaire (1970)), incluso cuando ya daban algún crédito a las obras escritas por los africanos. Paralelamente, los escritores, fuertes de la autoridad que les confiere su aprendizaje, se erigen en los artistas por excelencia, cuando no exclusivos, dentro del colectivo africano. Como se puede ver, la relación de igualdad y complementariedad que, dentro de la cultura tradicional, existe entre las diversas manifestaciones artísticas, se ve rota al tiempo que los productos de la literatura escrita (en lenguas foráneas) pasan a ser las verdaderas, si no únicas, obras de arte. En consecuencia, las otras manifestaciones artísticas son mediatizadas por la literatura⁵.

Como hemos venido señalando, la colonización produce cambios considerables tanto en la sociedad tribal como en sus manifestaciones artísticas, sobre todo literarias. A diferencia del artista tradicional, el escritor moderno celebra en general una sociedad que ya no existe, es decir que reconstituye de manera idealizada. Por otra parte, si en la cultura tradicional el artista era un delegado de su colectivo, por lo que no se planteaba el problema de su papel en la sociedad, tal no es el caso en la literatura moderna. Los escritores ya no son delegados de sus colectivos —que, además, han perdido su compacidad— y su papel no está fijado de antemano a través de un “contrato social” implícito o tácito. Frente al carácter vocacional, sacerdotal del artista tradicional,

⁵ Césaire (1970: 159) señala que la anarquía cultural es la característica esencial de la colonización, en la medida en que esta última ha sustituido la unidad cultural primitiva con la heterogeneidad y el desorden cultural (cf. también Fanon (1970)). El imperialismo “separa y divide no sólo en el espacio, sino también en el tiempo”. Ello se refleja tanto en la balkanización del continente africano a partir del Congreso de Berlín a finales del siglo pasado, como en la ruptura que impone respecto de la historia de los negros africanos, entre su pasado tradicional, que considera prehistórico y su cultura reducida a mero folklore, y el periodo que se inicia con la colonización, verdadera fase de evolución histórica. En este sentido, se podría decir que mientras que todas las demás manifestaciones artísticas de los africanos participan del folklore y de la prehistoria por su apego a la tradición, la literatura escrita, nacida con la historia (y la colonización) y producto de ésta, puede ser considerada como artística. Parece apoyar esta intuición la observación de Béli y Tobner (1989: 27) según la cual “Ce qu’il est convenu d’appeler l’art nègre appartient au passé”, y el hecho de que en esta época no se forman en la escuela europea escultores o pintores africanos.

ungido por su comunidad, los escritores modernos se definen a sí mismos a discreción respecto de su colectivo. Por consiguiente, la relación entre la literatura y el desarrollo, igual que la existente entre la literatura y la sociedad, se establece en dos dimensiones: en referencia a la literatura por una parte y, por la otra, a los propios escritores. En las secciones siguientes consideraremos esencialmente el papel de la literatura negroafricana moderna en la lucha de los negros africanos por su supervivencia y desarrollo, o mejor la interacción de ambas, dejando para otra ocasión la relación entre los autores y su sociedad.

3. MODERNA Y (SUB)DESARROLLO EN EL CONTEXTO AFRICANO

3. 1. ALGUNAS CONSIDERACIONES HISTÓRICAS

La literatura africana escrita supone para la mayoría de los que la practican en un principio el paso de la oralidad a la escritura. Como hemos señalado, ello supone que estos escritores viven al mismo tiempo la doble experiencia del contacto con una técnica y con una lengua nueva, tipológicamente lejana de sus lenguas maternas. Si la técnica es única en todos los casos, la escritura, tal no es el caso para la lengua sin embargo. De hecho, las lenguas que usan los escritores, es decir los que se pueden considerar en alguna medida asimilados, los distinguen al vincularlos a una u otra literatura nacional de Europa. De este modo, se produce por una parte una ruptura entre los escritores y sus colectivos respectivos y, por la otra, dentro del propio colectivo de los escritores, según escriban en francés, inglés, (español) o portugués. Varios estudiosos han destacado la rapidez con que estos artistas asimilan la lengua extranjera y su dominio progresivo del canon literario en un lapso relativamente breve de tiempo. Sin embargo, sus actitudes y su psicología van a variar en función de la política de la potencia colonial que domine sus países respectivos. En este sentido, el proceso de acculturación tiene desde el primer momento implicaciones distintas entre los anglófonos y los francófonos. El movimiento de la “Négritude” que reúne a los africanos francófonos no ha tenido un equivalente en el contexto anglófono, por ejemplo, a pesar de que dicho movimiento entabla relaciones de cierta entidad con los intelectuales y escritores afro-americanos. Estas diferencias se deben en gran parte a la relativa permisividad de la política colonial inglesa respecto a las manifestaciones culturales de sus colonias, contrariamente a la francesa, básicamente asimilacionista. Por otra parte, la literatura africana de lengua inglesa es más tardía que la de lengua francesa.

El movimiento de la “Négritude” reúne a intelectuales, y no sólo a escritores, aunque muchos de sus miembros cumulan estas dos facetas: la mayoría de los africanos que forman parte de esta élite obtienen este estatuto después de cursar estudios humanísticos. En la medida en que el contexto colonial supone esencialmente el derrumbamiento de las estructuras tradicionales, estos intelectuales se arrogan el derecho y la responsabilidad de hablar por sus pueblos, que no pueden expresarse o que no tienen voz, usurpando, en palabras de Dathorne (1976), el papel de los artistas tradicionales de la palabra. Uno de sus cometidos esenciales es la “defensa de la especificidad negra”, con la tradición como argumento definitivo. No vamos a discutir en profundidad las implicaciones de la filosofía de la “Négritude” aquí. Tan sólo destacaremos que, a pesar de que su preocupación coincide con uno de los aspectos del desarrollo integrado, a saber la supervivencia, muchos intelectuales, sobre todo anglófonos y de las generaciones posteriores, han criticado dicha filosofía y, particularmente, la de Senghor, por su carácter idealista y esencialista, así como porque reduce una problemática social, política y económica evidente a un problema meramente cultural e incluso moral y estético (cf. Rogmann (1979). Así, para Soyinka (1970), estos escritores ignoraron el presente y prefirieron “fabricar” abstracciones vagas, confundiendo sus circunstancias individuales con las de sus colectivos. Negándose a mirar las circunstancias de su sociedad, prefirieron fijar su mirada y atención en un pasado idealizado que

deslumbrara a sus contemporáneos (europeos), o preocuparse por la humanidad en toda su integridad. Ello explica que pretendieran devolver a sus colectivos algo que nunca habían perdido estos: su identidad. En lo que se refiere al debate relativo al pasado y a la tradición, Béti y Tobner (1989) llaman la atención sobre el hecho de que es más el objeto de las controversias que se producen precisamente entre las personas a las que no concierne directamente, digamos a los asimilados y a los colonizadores, que de las masas populares. Más aún, estos estudiosos señalan que, tal como se ha llevado a cabo, el debate en torno a la tradición ha paralizado a los africanos; de ahí su pasividad frente a todas sus desgracias: dictaduras, sequías, hambrunas, etc. Más severas resultan en el mismo sentido las observaciones de Kabou (1991: 13), según las cuales “les mentalités africaines sont soit taboues, soit canonisées par le négritisme et l’africanisme”.

De las observaciones que preceden, se colige que los escritores de la “Négritude” piensan su sociedad, cuyos intereses pretenden defender, en referencia a su propia persona: tienen una idea egocéntrica de su colectivo, en la medida en que reducen las circunstancias de este último a las suyas propias, o las identifican (cf. Soyinka (1970)). Ello se debe, en nuestra opinión, a que confunden a discreción sus diferentes papeles en la sociedad, es decir su papel como escritores, como intelectuales, como miembros de la élite y como miembros de su colectivo (cf. Wastberg (1969) para discusiones a este respecto). De hecho, muchos de ellos, como Senghor, cumulan diversas de estas funciones en la vida real. La autoridad que les confiere el doble papel de élites e intelectuales da pie para que se autoerijan en portavoces y defensores de su colectivo y, al mismo tiempo, les coloca muy por encima de éste, (casi) fuera de él. Una prueba de este hecho es la coincidencia que algunos estudiosos apuntan entre la actitud de escritores hispanoamericanos, como Alejo Carpentier y Miguel Angel Asturias, y Senghor, o entre el realismo mágico de los inicios y la “Négritude”. Según Rogmann (1979: 47), la actitud de estos escritores supone que proceden desde fuera en su intento de expresar el mundo (tradicional) americano o africano. En el caso de la “Négritude”, “afirma lo que niega, porque se basa en [el prejuicio de los europeos respecto de los africanos]”. En el mismo sentido, Abdullah (1981: 73) observa que estos escritores sustituyen el mito de la “cultura europea superior” con otro sistema de mitos alrededor de la “esencia africana”, que tienen las mismas implicaciones que el primero. Igual que los escritores hispanoamericanos que desde otra cultura pretenden salvaguardar y otorgar dignidad a una cultura que consideran desvalida pero que no vive necesariamente tal problema en la realidad, estos africanos pretenden ilustrar una cultura supuestamente moribunda. En ello, proceden básicamente como los europeos, ya que sus tesis implican en última instancia que África es culturalmente una “tabula rasa”; de ahí que Abdullah (1981) señale la contradicción en que caen, al enfrentarse a la burguesía europea enarbolando la bandera de la burguesía. Un escritor como Nkosi (1968: 46-48), tal vez por sus circunstancias personales de exilado, ya llama la atención sobre las pretensiones e incluso la soberbia subsumidas en esta actitud, además de separar claramente, haciéndolos irreductibles, los diferentes papeles que puede cumplir un escritor en su sociedad: como hombre y como ciudadano de la república de las letras.

“...writers are not unacknowledged legislators, they are not legislators [...] It would be far more prudent for us here to take a less exalted view of our function. I am not even sure, in fact, that we are absolutely necessary to society.”

Una consecuencia de esta actitud es que, más allá del discurso, estos escritores abdican sus funciones de hombre frente a la realidad de su pueblo, refugiándose en el pasado o reivindicando exclusivamente el papel de escritor. Como se puede observar, la literatura de la “Négritude” no parece preocuparse por el verdadero desarrollo del colectivo negro africano, en la medida en que fomenta la inercia e implica un cambio sólo aparente, ilustrado en la actual situación (de neo-colonialismo o de doble colonización: desde fuera y desde dentro) del sub-continente

africano. Resulta más bien conservadora, en la medida en que sus miembros pierden de vista los cambios trágicos que sufre su colectivo, pero no su nuevo estatuto dentro de este último, y siguen actuando como el poeta tradicional, es decir del modo que plasma Wastberg (1969)

In the [traditional] African community the poet is there to celebrate and not to subvert society. But what he celebrates is not the surface appearance of that society but a world in which the spiritual and the material are one. (pág. 11)

Sin embargo, se observa una diferencia esencial entre ellos, en la medida en que los escritores modernos celebran una realidad, una sociedad que no existe en el momento de tal celebración y, por lo tanto, tienen que inventarla en la mayoría de las ocasiones. De ahí esta adverberencia de Soyinka (1970)

A concern with culture strengthens society, but not a concern with mythology. The artist has always functioned in African society as the record of mores and experience of his society and as the voice of vision in his own time. It is time for him to respond to this essence of himself. (pág. 142)

Otra diferencia importante estriba en que mientras que en la cultura tradicional el papel del artista era determinado por su colectivo en su conjunto, lo que suponía además una interacción inmediata y continua entre ellos, el escritor moderno se busca un colectivo respecto del cual determina a discreción sus responsabilidades. Por consiguiente, la literatura deja de ser una actividad básicamente colectiva y de tener unas funciones fijas, así como un destinatario determinado. En lo que se refiere a los miembros de la "Négritude", se podrían separar, dentro de sus reivindicaciones, los aspectos raciales y políticos. La supuesta rebeldía de la primera generación tiene un fuerte componente político; prueba de ello es que la producción literaria de muchos escritores que participan de esta filosofía tiende a agotarse, o se agota efectivamente, con los cambios políticos que desembocan en las independencias, a pesar de que el colectivo negroafricano sigue sufriendo las mismas agresiones y denigración que en el pasado⁶. Estos escritores anhelan el pasado, frente a las circunstancias políticas injustas para ellos esencialmente, pero contestan a la agresiones racistas, verdadero problema al que se tiene que enfrentar su colectivo, con la sola afirmación de su negritud, de su tradición, de su identidad de negros y, en último término, con las mismas palabras con que los europeos insultan a su colectivo.

⁶ Esta observación coincide básicamente con las palabras de Achebe (1970) referidas esencialmente al escritor anglófono: "The attitude of the writer seemed to be that once a good case had been made for his people's culture and institutions, the rest could be left to the good sense of the reader. A common criticism of this genre of African protest writing is that it was addressed to Europeans. After all it was Europe which introduced into Africa the problems which the writer was attempting to solve. But it is not entirely true that these writings were addressed solely to the European reader. The writer was also trying to restore to his people a good opinion of themselves [...]" Nótese sin embargo que esta afirmación de Achebe no tiene la misma validez en el contexto anglófono que en las colonias francesas, donde parece existir una ruptura más profunda entre los escritores y la masa analfabeta y donde los primeros no parecen pretender más que lo primero: hacerse oír por el blanco. Por otra parte, conviene subrayar que las observaciones que preceden no se aplican en el mismo grado a todos los miembros de este movimiento, ya que existen diferencias notables entre Senghor, Césaire y Fanon, por ejemplo. Respecto al papel y a las responsabilidades del artista y del intelectual, existe abundante información en Wastberg (1969) y en los primeros volúmenes de la revista *Présence Africaine*, además de la discusión más reciente de Owomoyela (1981). Para una perspectiva de conjunto, remitimos a los trabajos de Guisado (1990), Havyarimana (1992), Kane (1992), Kimoni (1985) y Mouralis (1981), entre otros muchos.

Con todo, no toda la literatura de la primera generación ha traicionado la herencia didáctica de la literatura tradicional que la “Négritude” reivindicaba. De hecho, algunos escritores han asumido lo que Bédié y Tobner (1989) llaman la defensa de la identidad negra. Esta supone la rebeldía activa y constante ante todas las formas de agresión y de denigración pasadas o actuales, en vez de una actitud de dignidad pasiva y puntual. El panorama literario posterior a las independencias resulta también variado a este respecto. La mayoría de los escritores plasman en sus obras las circunstancias de los países africanos, con sus plagas recurrentes: dictadura, corrupción, pérdida de todo sistema de valores, etc., y se preocupan de inculcar una educación ética, política y social a sus lectores (africanos). Sin embargo, otros manifiestan una preocupación nueva, relativa a los aspectos estéticos de sus obras (cf. Havyarimana (1992)). No hablaremos de estos últimos aquí, ya que anteponen la libertad creadora y su papel de artistas a las preocupaciones de orden social. Nos interesa ver en qué medida los escritores que, en sus obras, otorgan un lugar preeminente a las preocupaciones sociales, consiguen cumplir su función de “maestros” en relación con el colectivo africano.

3. 2. LITERATURA O LITERATURAS: ¿UN CANON AFRICANO?

A pesar de las diferencias que hemos podido observar en la actitud de los diversos autores africanos, independientemente del momento en que producen sus obras, todos ellos se enfrentan en definitiva a los mismos tipos de problemas. Lo que varía es el grado en que se identifican y se comprometen con el colectivo africano, y la medida en que asumen el público europeo como destinatario o lector real. En este sentido, se puede decir que el hecho de que la lengua y la escritura se constituyan en una doble barrera infranqueable entre sus obras y la mayoría de sus congéneres no supone para los autores que participan de la “Négritude” o que dan primacía a los aspectos formales el mismo grado de frustración que para los que se preocupan verdaderamente por la suerte de su colectivo. El problema esencial, ya comentado, se puede plasmar en la situación paradójica en la cual el escritor habla de sus hermanos y a sus hermanos, pero sin que estos le puedan “oir”: las lenguas europeas y el soporte gráfico que usan impiden que sus hermanos, que en su mayoría no han accedido a esta cultura escrita, puedan recibir su mensaje, y éste “se pierde”, llegando a otro público (europeo) al que no era destinado sino en un segundo término (cf. Kane (1986) y Lloret (1992)). Habría que precisar sin embargo que la situación es más compleja de lo que se puede colegir de esta imagen. De hecho, en un contexto en que el autor habla de las relaciones que entablan dos colectivos en presencia, resulta difícil determinar el público al que el autor destina su obra. Sólo podemos precisar en qué medida preocupa al autor la opinión del *establishment* literario, es decir su actitud, tal como transparece, dentro de su(s) obra(s), en las relaciones de los diferentes personajes, incluido el narrador, y sobre todo en la distancia que pone entre la lengua que usan sus personajes y la suya propia: cuanto más se aleje del registro de sus personajes socialmente más humildes, más se acercará a las exigencias del *establishment*. Nótese que aunque la variación de registros es característica de todas las obras producidas en contextos ((neo-)coloniales) plurilingües y multiculturales, no se manifiesta del mismo modo ni tiene las mismas implicaciones en todos los países. De hecho, muchos críticos han estudiado las implicaciones del uso que diversos autores postcoloniales de la India, de Nigeria, Hispanoamérica, Angola, etc. hacen del inglés, del español y del portugués, por ejemplo. En todos estos casos, tal uso —o mejor, tales usos—denota intentos de apropiarse la lengua de la metrópoli y, en un proceso de “antropofagia cultural”, convertirla en una nueva lengua, con una renovada expresividad y más adecuada a la realidad psicológica y social de los personajes y a su contexto. Nótese que las implicaciones de esta actitud varían conforme a los intereses que mueven a los autores y, sólo en los casos en

que estos asumen verdaderamente sus colectivos respectivos hacen un uso realmente revolucionario de esta lengua, lo que supone que no tienen un complejo de inferioridad ni de dependencia respecto de la lengua y del canon literario de la metrópoli⁷.

De las dos barreras mencionadas antes, la escritura no es reductible, mientras que se pueden idear diversas soluciones en lo que se refiere a los problemas lingüísticos. Una de éstas sería, por ejemplo, que los autores produjeran sus obras en lenguas africanas. A este respecto se plantea el problema relativo a la elección de la lengua, dada la marcada balkanización lingüística del sub-continente negro y de los países que lo conforman. Por otra parte, incluso en caso de que existieran obras escritas en las lenguas africanas, seguiría en pie el escollo de la escritura. Por consiguiente, un esfuerzo previo o paralelo de alfabetización y de edición en lenguas africanas resulta necesario para que la literatura escrita en las lenguas africanas llegue a las masas africanas (cf. Hountondji (1965), Ngalasso (1983) y Jones (1969), entre otros muchos). Los experimentos de algunos autores que, como Ngugi, escriben en lenguas africanas, dan cuenta de las limitaciones de estos intentos mientras las masas africanas no tengan acceso a la lectura. Ante este escollo la solución para muchos de estos autores pasa por la representación teatral o la lectura pública de sus obras. Otros optan definitivamente por técnicas —el teatro, o el cine en el caso de Sembène Ousmane—, que lleguen a su público primario obviando la barrera de la escritura. En este caso se vuelve a plantear el problema, relativamente menos grave, de la lengua en que es interpretada o ejecutada la obra. Otras tentativas suponen el uso del francés o inglés (portugués) típico de África o de cada uno de los estados africanos. Sin embargo, todos estos intentos son recientes y sus consecuencias más bien limitadas. Además, sólo una minoría de los autores participan en esta empresa de adaptación de las lenguas europeas a la sensibilidad y al contexto africano, mientras que la gran mayoría se atiene a las exigencias del *establishment*, es decir de los cánones de literariedad establecidos por las instituciones europeas.

Por otra parte, la situación parece variar según nos encontremos en el ámbito anglófono o francófono. Los autores que escriben en inglés han logrado un mayor grado de adaptación de esta lengua a sus necesidades y sensibilidad. Sin embargo, el centralismo característico de Francia divide a los escritores africanos en grupos enfrentados de diverso modo: los que aceptan la relación de dependencia política, económica y el canon literario francés por una parte, y los que sólo rechazan la primera pero no el canon y al revés. No parece que haya escritores que rechacen todo tipo de dependencia, política o literaria, ya que una buena parte de sus obras se editan en Francia y son distribuidas desde este país. En este sentido, numerosos problemas de diversa índole se plantean a los escritores africanos. Además del analfabetismo y de la pluralidad lingüística que reducen sustancialmente su público real, les resulta casi imposible dedicarse a la escritura como profesión (exclusiva), sus países no disponen de canales de difusión o distribución para sus obras, sufren de la censura y, en lo que se refiere al canon, el colectivo de escritores, falto de compacidad, es muy permeable a las influencias externas o arbitrariamente autosuficiente. En África, más que en cualquier otro contexto, se verifica la observación de Merquior (1972) según la cual

⁷ Cf. Sawhney (1993), Adoum (1972), Reisman-Butler (1988) y Hamilton (1991) para estas tres lenguas respectivamente, así como Ambadiang (1992) en lo que se refiere al francés de las obras de Ferdinand Oyono. Según Adoum, mientras que en el pasado los escritores hispanoamericanos hacían hablar a sus personajes la jerga popular, manteniendo la suficiente distancia para que no fuera cuestionado su casticismo, los escritores de hoy asumen la lengua popular, en un intento de reestructurar el castellano y desvelar “las posibilidades infinitas de creación de lenguajes literarios que yacen en las jergas y dialectos de América.” Un enfoque más abarcador de estos problemas se puede ver en Bill Ashcroft et al. (1989).

[...] la relación entre el creador y su obra, aunque en la vigencia de la autonomía del “campo intelectual”, es mediatizada por la relación entre el mismo creador y el significado público de su obra. En cuanto objetivación de la *intentio* creadora, la publicación de las obras [...] se cumple mediante una red de relaciones (entre autor y editor, entre los dos y la crítica, entre los autores, etc.) permeables a los impulsos de la sociedad global.

En el caso de los autores africanos, esta relación es mediatizada en relación con dos colectivos, ya que por definición dichos autores están a caballo, contra su voluntad o no, entre dos públicos (africano y europeo). Más aún, el colectivo que constituiría su público real o natural influye menos, en caso de hacerlo, que el público europeo que en general tiene un interés más bien limitado por sus obras. La consecuencia de esta situación es que la relación entre el escritor africano y las masas populares de sus congéneres es problemática (cf. Kane (1986)). En este contexto, poco importa que su literatura sea comprometida, poco importa su pretensión de educar: no cumple la integridad de su cometido, su función didáctica, por las múltiples barreras que se interponen entre el escritor (o su obra) y sus hermanos iletrados. Por lo tanto, tampoco puede esta literatura servir verdaderamente para el desarrollo integrado o social de los negros africanos. El mensaje de estos autores relativo a la corrupción política, a la falta de moral, a la inadecuación de algunas costumbres, a la necesidad de recuperar valores tradicionales como la solidaridad, la hospitalidad, etc. no llega a sus verdaderos destinatarios por la barrera lingüística y/o gráfica. En resumen, esta literatura no sirve en la medida en que sería deseable para el desarrollo de los africanos, precisamente porque está a su vez determinada por el subdesarrollo y los problemas de analfabetismo, mínimo poder de adquisición de bienes, público reducido, dependencia, etc. Frente a esta situación resulta necesario buscar otras fórmulas que hagan posible tal desarrollo a pesar de todas estas limitaciones.

Una fórmula de este tipo sería la adaptación del canon europeo al contexto africano. En lo que se refiere a la literatura, ello supondría no sólo transformar la lengua francesa, por ejemplo, sino también adecuar la escritura o la literatura en general a las realidades de los países africanos, es decir, en último término, una elección clara entre el canon europeo, esencialmente elitista, burgués e imperialista y otro, no clasista, que permita educar a la masa de iletrados mayoritaria en todo el sub-continente negro. Este nuevo canon, próximo a la situación tradicional, permitiría considerar como manifestaciones artísticas tanto el teatro, la pintura, la escultura, como la canción popular, por ejemplo, e idear obras en que se puedan mezclar algunas de ellas. Nótese que en cualquier caso resulta necesaria una reflexión profunda en lo que se refiere al canon artístico, literario o no, dentro del contexto africano actual. Una reflexión de este tipo no se ha llevado a cabo de manera explícita en el sentido de establecer una estética propiamente africana, como señalan Oke (1985: 160) y Gikandi (1987: ix), a pesar de las tentativas emprendidas por algunos artistas. Es interesante señalar que los escritores anglófonos manifiestan un mayor dinamismo a este respecto. Wilkinson (1992) habla por ejemplo de la preocupación de algunos de ellos por ensayar técnicas narrativas novedosas y por “abrir” sus textos escritos a una interpretación oral, bajo la forma de la representación teatral o la lectura de poesía. En el mismo sentido, autores como Ngugi producen literatura infantil. Son estos mismos escritores los que han adaptado mejor la lengua de la metrópoli a sus necesidades, lo que supone, entre otras cosas, que la han asimilado mejor de lo que los francófonos han asimilado el francés y, a la vez, explica que no tengan respecto del inglés y del canon metropolitano complejos tan agudos como los que manifiestan estos últimos en relación con (“el francés de”) París. De ahí que exista una literatura local de folleto en Nigeria, algo inimaginable en Camerún por ejemplo. Nótese que la solución contemplada antes requiere que haya una mayor actividad y dinamismo en torno al arte, y que se subsanen los problemas relativos a la edición, a la distribución y a la lectura. En resumen, se trata de una empresa compleja y bastante lenta en su ejecución, cuyos frutos se pueden

recoger sólo a largo plazo, igual que los de la propia literatura. En este sentido resulta verdaderamente interesante la iniciativa de Ngugi en lo que se refiere a la literatura infantil, en la medida en que obvia el problema de la lectura y supondría acostumbrar los niños a la variedad de inglés o a la lengua del lugar, si pensamos que el porcentaje de los niños mínimamente alfabetizados es mayor que el de los adultos.

En la segunda fórmula, básicamente similar a la primera y también próxima a la tradición, la literatura compartiría su función didáctica con otras actividades, canónicamente artísticas o no. De hecho, esta segunda fórmula resulta más práctica que la primera a la luz de todos los problemas mencionados antes, y bastante inmediata en el contexto africano. En otras palabras, la canción o el teatro popular, por ejemplo, son instrumentos educativos más inmediatos y eficaces que la literatura escrita en lo que se refiere a la gran masa de los negros africanos. Este hecho ha sido observado por muchos estudiosos y algunos de ellos han sacado provecho de esta práctica precisamente en planes geográficamente limitados de desarrollo integrado (cf. Epskamp y Swart (1991), por ejemplo)⁸.

Hemos señalado antes que el cine, así como el video, resulta problemático por la lengua que usa. Su mensaje no es abierto en la misma medida que el texto de la canción popular, que mezcla lenguas y registros. Como se puede observar, el problema fundamental para los africanos es el de la elección de la lengua y del soporte de la obra literaria —oral o escrita— en que se va a plasmar. En ningún otro lugar como en Africa dicho problema resulta aparentemente tan acuciante y exige tal esfuerzo de reflexión, de conciencia. Nótese a este respecto que los músicos no tienen ningún tipo de duda en cuanto a su público y de la lengua de sus textos, a diferencia de los escritores, y no son tan dependientes de las metrópolis como estos últimos en lo que se refiere a la edición, distribución, censura, etc. A pesar de que algunos estudiosos, como Candido (1972), consideran que productos culturales tales como la canción popular conforman la cultura de masa, estos últimos no dejan por ello de tener un papel de cierta relevancia en la educación práctica de las masas. Si lo que importa es esta educación, entonces es necesario otorgar un estatuto distinto a estos productos. Si la clasificación de este autor manifiesta el canon europeo, burgués y clasista del arte, hay que señalar que dicho canon es cuestionable, y sobre todo variable, conforme a las circunstancias en que se establece (cf. Torres Ortiz (1992)). En el contexto africano, la verdadera democratización supondrá, en parte, que todos los ciudadanos, alfabetizados o no, compartan ciertas dimensiones de lo que es su cultura común. Es posible que tal punto de encuentro resulte de una elaboración más refinada de productos culturales tales como la canción popular y el teatro, que los eleve al estatuto de manifestaciones artísticas. En este proceso, que hace coincidir las dos propuestas esbozadas aquí, una recuperación pensada y seria de la tradición o el establecimiento de una nueva tradición resulta imprescindible. Tal empresa se acomoda mejor con la segunda propuesta que, por su alcance, supone una desviación casi definitiva respecto del canon occidental, es decir la búsqueda de un canon propiamente africano. Se trataría no sólo de buscar rasgos y fundamentos comunes a la literatura de los negros africanos, más allá de etiquetas como “literatura africana de expresión inglesa, francesa”, etc., sino también de eliminar la separación que la crítica suele establecer entre estas literaturas

⁸ Intentos de este tipo se han llevado a cabo en muchos lugares donde la escritura constituye todavía una barrera cultural infranqueable para la población: Hispanoamérica, la India, etc. De hecho, muchos estudiosos y escritores africanos, sobre todo los que pretenden producir una literatura comprometida, se han interesado por este aspecto del teatro. Diversas opiniones ya se observan en Wästberg (1969). Un debate interesante constituyen las ponencias de los estudiosos que participan en el Colloque de Abidjan sobre el teatro negroafricano (*Le théâtre négro-africain, Actes du Colloque d'Abidjan*), publicado por Présence Africaine en 1971. Sobre el papel de la música como elemento de cohesión social o medio de opinión, cf. Bascom (1962), Fernández (1962) y Rhodes (1962), entre otros.

y, en última instancia, la ignorancia que manifiestan en general los africanos en relación con los escritos literarios producidos por sus congéneres en otra lengua europea que la suya propia. Tal canon permitiría a los autores cultivar una literatura auténticamente africana, con modelos propios pero abierta al mundo, y adecuar mejor sus escritos a la situación actual (cf. García Menéndez (1988), respecto de América Latina)).

La situación actual se plasma en movimientos diversamente orientados que se acomodan a algunos aspectos de nuestras propuestas. Así, autores tales como Mongo Béti, que los críticos consideraban como puristas debido al registro lingüístico reflejado en sus obras, incorporan a sus textos recientes diálogos y palabras típicas del *pidgin-english* de Camerún, por ejemplo, lo que constituye un esfuerzo por acercarse no sólo a la situación lingüística real, sino también a los ciudadanos de este país que puedan leer su obra, es decir por “oralizar” su lenguaje literario. Al mismo tiempo, el éxito de músicos populares como Franco, Rochereau, Tabu Ley, cuyos textos están llenos de observaciones y consejos relativos al sida, a la infidelidad, al paro, al dinero, etc. confirman el papel educativo de este arte. Parece pues producirse un acercamiento entre los dos tipos de textos, acercamiento que favorece una relación de complementariedad entre ellos, y el encuentro de todos los estratos sociales, en la medida en que la canción popular por su inmediatez y su carácter a la vez efímero y repetitivo puede preparar el camino para el mensaje típicamente literario, mientras que la obra escrita, más pausada y duradera, puede consolidar el mensaje del texto musical por ejemplo. Como se puede ver, tal complementariedad no tiene que ver con la naturaleza de los mensajes que se transmitan, sino con el modo y las necesidades de la transmisión, ya que una canción y una novela pueden transmitir en principio el mismo mensaje.

4. CONCLUSIÓN

En las líneas que preceden hemos intentado determinar el papel que la literatura africana moderna (escrita) ha desempeñado y desempeña eventualmente en relación con el desarrollo de las masas populares africanas. Hemos partido de una interpretación integradora del concepto de desarrollo por ser la más interesante para nuestro propósito. Hemos considerado con algún detenimiento el movimiento de la “Négritude” a causa del impacto que supuso en su día respecto del colectivo negro (-africano) y de la influencia que ha tenido en las generaciones posteriores. Por su filosofía, este movimiento no ha podido favorecer el desarrollo del pueblo. En la medida en que, por su filosofía conservadora, no lo ha educado verdaderamente, sino que lo ha defendido sin consultarlo, se puede pensar que, en caso de hacerlo, esta corriente ha fomentado un tipo de desarrollo en que las masas africanas, pasivas, no podían ser agentes: la élite pensaba y actuaba supuestamente en su nombre (cf. Kabou (1991)). Recordemos que los intentos de este tipo que se han llevado a cabo en el ámbito económico han supuesto otros tantos fracasos. En el caso de la “Négritude”, las fuertes reacciones negativas de las generaciones posteriores y los intentos de reformulación de Senghor parecen manifestar el fracaso de esta fórmula (cf. Steins (1980)).

Mayor interés reviste la caracterización global de la relación del escritor africano comprometido con su colectivo. A diferencia de los miembros de la “Négritude” que se dirigían esencialmente al público europeo, estos autores se reclaman explícitamente del público africano. A pesar de ello, las enormes barreras que suponen las lenguas europeas y la escritura hacen que se encuentren, muy a su pesar, en la misma situación que los primeros: no hablan a su público, y su relación con este último está determinada desde fuera por otro público. De este modo, tampoco pueden ellos favorecer el desarrollo global de sus hermanos, ni fomentar su cohesión induciéndolos a la toma de conciencia de grupo. Tan sólo pueden, con un tono más agresivo y con argumentos más sólidos que los pioneros, acusar a los europeos de las injusticias que hacen sufrir a los negros. A diferencia de esta literatura, productos culturales menos “formales” o no

“canónicos” pero más adaptados a las realidades africanas actuales, adquieren una importancia cada vez mayor en la educación práctica y espiritual de las masas. Si el papel de la literatura africana es el de educar al pueblo para su desarrollo global, estos productos pueden suplir en buena medida la inaccesibilidad de aquella para el pueblo. En este sentido, merecen ser fomentados y refinados de manera que los africanos puedan compartir una cultura democrática y liberadora que favorezca la conciencia colectiva, el orgullo de ser miembro del colectivo negro-africano y un desarrollo social armonioso. Para ello tanto los estados como los individuos, sobre todo la élite, deben adoptar una filosofía y un comportamiento democráticos ya que, como señalan muchos pensadores actuales, no puede haber un desarrollo integrado y sostenido sin democracia, ni democracia sin un componente cultural moderno (cf. Schmitter y Karl (1993), por ejemplo).

Terminaremos preguntándonos si la función didáctica que, dentro del contexto africano, se coincide en asignar a la literatura no supone otorgar demasiada seriedad o importancia a tal actividad. ¿No puede explicarse este hecho porque realza, en último término, el estatuto del propio escritor? Nótese que en el contexto tradicional la importancia de la literatura se debe a que está presente en todos los aspectos de la vida, tanto del individuo como de su colectivo. Ella es el fundamento de toda la vida del grupo: es religión, cultura material, historia, fuente de conocimiento, etc. En este sentido, no se limita a la sola dimensión estética, sino que tiene aplicaciones prácticas y, por lo tanto, permite resolver problemas concretos. Además, supone conocimientos y prácticas compartidos en buena parte por todos los miembros de la sociedad. Los cambios drásticos y la atomización que caracterizan la época actual hacen que las diversas funciones que la literatura cumulaba en las sociedades tradicionales se vean disgregadas entre actividades variadas y sin ninguna relación entre ellas, y que la práctica y los conocimientos literarios sean exclusivos de algunos individuos. De ahí la necesidad de que los africanos no confundan sus papeles en la sociedad: en las circunstancias actuales, se puede hacer más por el desarrollo del colectivo negro como individuo, intelectual, es decir como ciudadano ejemplar, que como escritor, aunque los cantantes, por ejemplo, parecen más eficaces en este sentido, y se acercan más a la caracterización del artista tradicional. En definitiva, no parece que la literatura pueda resolver verdaderamente los problemas de desarrollo que se plantean hoy a los africanos y, tal vez el concederle tal papel didáctico sea otra simplificación originada en la “Négritude”. Una prueba al respecto es que a pesar de que la literatura africana moderna ha tenido un impacto mínimo en la inmensa mayoría del colectivo negro, no por ello ha desaparecido este último, ni carece de soluciones para sus problemas (más) urgentes, si dejamos de lado las catástrofes y las dictaduras. Desgraciadamente, tampoco parece que la literatura pueda resolver estas últimas desgracias y, las manifestaciones y reivindicaciones populares que se producen desde hace algún tiempo en África son obra de políticos y no fruto de lecturas individuales, como tampoco lo es la poca conciencia de grupo que pueda existir entre los negros. Y es que, por lo menos en la época moderna,

Al fin y al cabo el arte no es tan, tan importante; no da soluciones —eso se sabe—, sino que plantea preguntas; no da explicaciones, las exige. Las grandes interrogaciones humanas inmediatas no piden respuestas artísticas, sino una fractura de la historia, dolorosa y violenta, que no puede ser realizada por la literatura. Esta, cuando más, solamente la anuncia y se adhiere. En los casos más nobles, hasta sus últimas consecuencias.

(Adoum (1972: 216))

En este sentido, si la actividad artística no se puede encasillar en modelos establecidos sobre la base de criterios invariables en el tiempo, sino que sus productos deben interpretarse según los criterios propios de cada circunstancia, entonces conviene replantearse el papel del arte, en nuestro caso de la literatura, dentro de la sociedad negroafricana actual. De las observaciones que preceden se puede colegir que los escritores y críticos negros asumen respecto de

sus obras unas funciones que no corresponden a su estatuto social ni al contexto actual y, sobre todo, que no pueden cumplir por las circunstancias del momento, debido a las múltiples barreras que se interponen entre ellos y las masas populares africanas. En otras palabras, pretenden mantener las funciones tradicionales de la literatura africana en un contexto en que ya no existe la tradición ni la sociedad tradicional. Ello supone una contradicción que los lleva a (re-)inventar tales funciones. En esta situación, la solución adecuada parece implicar el establecimiento previo de una tradición, basada en el pasado o de nuevo cuño, ya que para que la literatura pueda liberar al colectivo africano, permitiendo a largo plazo su desarrollo global, es necesario que sus productos y los escritores se independicen previamente tanto del canon occidental como del peso de la tradición. Ello requiere mucha imaginación y mucha paciencia. Sin embargo, la urgencia y magnitud de los problemas de desarrollo típicos del colectivo negroafricano parece exigir de los escritores que se comprometan más como individuos modelos en sus sociedades respectivas.

BIBLIOGRAFÍA

- ABDULLAH, Adam Sheikh
(1981): *The African literary experience: A study of literary tendencies in the age of imperialism*, tesis de Doctorado, Universidad de Madison-Wisconsin (UMI).
- ABIMBOLA, Wande
(1990): "Décoloniser la pensée africaine", págs. 17-24 en UNESCO.
- ACHEBE, Chinua
(1970): "The duty and involvement of the writer", págs. 162-169, en CARTEY y KILSON.
- ADOUM, Jorge Enrique
(1972): "El realismo de la otra realidad", págs. 204-216 en MORENO.
- AMBADIANG, Théophile
(1989): *Attitude(s) d'auteur, registres et interférences linguistiques dans la littérature africaine d'expression française: le cas de Ferdinand Oyono*, Memoria de D. E. A., Universidad Paul Valéry (Montpellier III).
(1992): "Literary theory and cultural conflicts: about the determination of what is "modern African literature", en *Neohelicon*, xix, 2, págs. 175-196.
- BARBIER-WIESSER, François-Georges
(1974): "Qu'est ce selon vous qu'un pays en voie de développement? ou le Sénégal, comme PVD", en *L'Afrique Littéraire et Artistique*, 32, págs. 89-92.
- BETI, Mongo y TOBNER, Odile
(1989): *Dictionnaire de la Négritude*, París, L'Harmattan, 1989.
- CÁNDIDO, Antonio
(1972): "Retraso y desarrollo: su repercusión en la conciencia del escritor", págs. 335-353, en MORENO.
- CARTEY, Wilfred y KILSON, Martin (eds.)
(1970): *The African reader: Independent Africa*, New York, Vintage Books.
- CESAIRE, Aimé
(1968): "The responsibility of the artist", págs. 153-161, en CARTEY y KILSON.
- CHOLE, E.
(1991): "Introduction: What is social development?", págs. 4-21, en MOHAMMED.
- CREUS, Jacint
(1992): "Cuentos y leyendas", en *Quimera*, 112-113-114, págs. 4-15.
- DATHORNE, O. R.
(1976): *African literature in the twentieth century*, London, Heinemann.
- EGEJURU, Phanuel Akubueza
(1980): *Towards African literature independence. A dialogue with contemporary African writers*, Westport, CT, Greenwood Press.
- ELUNGU, P. E.
(1987): *Tradition africaine et rationalité moderne*, París, L'Harmattan.
- EPSKAMP, Kees P. y SWART, Jaap R.
(1991): "Popular theatre and the media: the empowerment of culture in development communication", en *Gazette*, 48, págs. 177-192.
- ERGAS, Zaki
(1987): *The African state in transition*, The MacMillan Press.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.)
(1972): *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI / Unesco.
- GERARD, Albert
(1990): *Contexts of African literatura*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi.
- GIKANDI, Simon
(1987): *Reading the African novel*, London, James Currey.
- HAMILTON, Russell G.
(1991): "Lusofonía, Africa, and matters of languages and letters", en *Hispania*, 74, págs. 610-617.

HOUNTONDI, Paulin

(1965): "Charabia et mauvaise conscience", en *Présence Africaine*, 61, págs. 11-31.

KANE, Mohamadou

(1992): "Les paradoxes du roman africain", en *Présence Africaine*, 139, 1986, págs. 74-87., "Sur l'histoire littéraire africaine", en *Francofonía*, 1, págs. 103-130.

KIMONI, Iyay

(1971): *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture*, Sherbrooke, Naaman, 1985 (2ª ed.) LAYE, Camara, "The Black man and art", en *African Arts*, 4, 1, 1970, págs. 58-59. *Le théâtre négro-africain. Actes du Colloque d'Abidjan (15-29 avril 1970)*, París, Présence Africaine.

LLORET, María Rosa

(1992): "Elegir la lengua, elegir al lector", en *Quimera*, 112-113, 1992-114, págs. 16-21.

MERQUIOR, José Guilherme

(1972): "Situación del escritor", págs. 372-388 en FERNÁNDEZ MORENO.

MOHAMMED, Duri (ed)

(1991): *Social development in Africa: Strategies, policies and programmes after the Lagos Plan*, (ACARTSOD), Hans Zell Publishers.

NGAL, M. a M.

(1977): "Literary criticism in oral civilizations", en *New Literary History*, 8, 3, págs. 335-344.

NGALASSO, Mwatha Musanji

(1983): "Le livre et la parole", en *Présence Africaine*, 125, págs. 166-185.

NGUGI wa Thiong'o

(1993): *Decolonising the mind: The politics of language in African literature*, London, James Currey, 1986., *Moving the centre. The struggle for cultural freedoms*, London/ Nairobi/ Portsmouth, James Currey/ EAEP/ Heinemann.

NKOSSI, Lewis

(1970): "Individualism and social commitment", págs. 45-49 en CARTEY y KILSON.

OJO, J. R.

(1982): "Art in traditional African culture", en OLANIYAN, Richard (ed.), *African History and culture*, Longman, págs. 200-223.

OKE, S.

(1985): "Form and content in modern African literature: primary issues", en Ana Balakian (ed.), *Proceedings of the Xth Congress of the ICLA*, New York and London, Garland, págs. 240-246.

OWOMOYELA, Oyekan

(1981): "Dissidence and the African writer: commitment or dependency?", en *African Studies Review*, vol. xxiv, 1, págs. 83-98.

REISMAN-BUTLER, Phyllis

(1988): "Cultural and sociolinguistic conflicts of Angolan narrative discourse", en *Ideologies and Literatures*, 3, 2, págs. 217-226.

ROGMANN, Horst

(19__): "'Realismo mágico" y "négritude" como construcciones ideológicas", en *Ideologies and Literatures*, 2, 1, págs. 45-55.

SAWHNEY, Minni

(1993): "The possible common ground between post colonial texts and post structuralist theories", *Hispanística*, 1, 1, págs. 22-30.

SCHMITTER, Philippe C. y KARL, Terry L.

(1993): "Qué es y qué no es la democracia", en *Sistema*, 116, págs. 17-30.

SOYINKA, Wole

(1970): "The failure of the writer in Africa", págs. 135-142 en CARTEY y KILSON.

STEINS, Martin

(1980): "La négritude: un second souffle?", en *Cultures et Développement*, xii, 1, págs. 3-43.

TORRES ORTIZ, Víctor F.

(1992): "El canon y la literatura latinoamericana", en *Mester*, 21, 2, págs. 141-146.

UNESCO

(1990): *La afirmación de la identidad cultural y la formación de la conciencia nacional en el Africa contemporánea*, Barcelona, Serbal / Unesco, 1983., *Tradition et développement dans l'Afrique d'aujourd'hui*, París.

WASTBERG, Per (ed.)

(1968): *The writer in modern Africa*, The Scandinavian Institute of African Studies.

WILKINSON, Jane (ed.)

(1992): *Talking with African writers*, London, James Currey

ZAHAN, D.

(1998): "L'objet d'art et sa signification", en *L'Afrique Littéraire et Artistique*, 2, págs. 39-44.