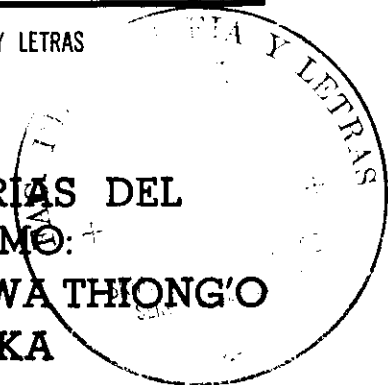


10
2ej.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**ESTRATEGIAS LITERARIAS DEL
POSCOLONIALISMO:
CHINUA ACHEBE, NGUGI WA THIONG'O
Y WOLE SOYINKA**

T E S I S
**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLESAS)**
P R E S E N T A
ISABEL GALINA RUSSELL



ASESOR: DRA. NAIR ANAYA FERREIRA

MEXICO, D. F.

1998

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



260-15



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

A mis papás

A Sam

**A Sol (ahí está tu nombre), Cymbeline, Anna Cristina (¡ea!) Betty (¡que chido!)
A Rodrigo, Diana, CHRS**

A Alan Page

AGRADECIMIENTOS

A Nair Anaya por su tiempo y valiosa ayuda

**A Charlotte Broad por su amistad y apoyo
durante toda la carrera**

**A la "Jefa de Redacción" (AC) por su compañía y
las horas invertidas en las correcciones**

A mis sinodales y maestros

INTRODUCCIÓN

El término poscolonialismo surge en la segunda mitad de este siglo con la intención de agrupar las nuevas literaturas procedentes de las excolonias europeas. Propone que muchas de las características de la literatura de estos países se deben a que fueron colonizados. El poscolonialismo se basa en la idea de que la misión colonizadora implica no sólo una dominación política sino también cultural. Esto conlleva a que los efectos de la colonización persistan mucho tiempo después de la independencia de un país.

Las literaturas de las excolonias británicas tales como Australia, algunas islas del Caribe, la India, Canadá y gran parte del continente africano, son los objetos de estudio del poscolonialismo. Lo que une a estos países es que “comparten el legado de la lengua inglesa, además de todo un bagaje político, religioso y cultural que, de acuerdo con la forma de colonización, el tipo de sociedad que antecedió a ésta y el subsecuente desarrollo histórico de cada zona geográfica, se manifiesta de maneras muy diferentes en la creación literaria.”¹ Sin embargo, debido a que precisamente son lugares que, aunque comparten el legado colonial, son muy distintos, agrupar sus manifestaciones literarias bajo un sólo término “poscolonial” se ha vuelto cada vez más difícil. Yo me concentraré únicamente en la literatura poscolonial proveniente de las excolonias británicas en África.

El poscolonialismo hace énfasis en que el imperialismo no sólo significó una influencia cultural sino toda una dominación. La influencia cultural no tiene necesariamente una connotación negativa; muchas veces la asimilación de aspectos culturales de otra comunidad trae consigo un

¹ Nair Anaya y Claudia Lucotti, *Las voces de Calibán*, p.7

enriquecimiento de la cultura local. El problema surge cuando se da la dominación cultural o la imposición violenta de una cultura ajena. Esto se debe a que generalmente implica la aniquilación cultural a través de la desvalorización de una cultura para imponer la otra como superior. La cultura de un pueblo refleja primordialmente su autodefinition y relación con el mundo; incluye ante todo un valor de identidad y de pertenencia. La destrucción de la cultura de un pueblo conlleva entonces una pérdida de identidad y de definición propia.

La dominación cultural impuesta por los británicos en las colonias africanas fue determinante. Llevaron con ellos una cosmovisión del mundo ajena a la africana y la impusieron, descartando casi todas las estructuras previas al colonialismo. La imposición cultural y lingüística de los ingleses en África llegó a afectar las entrañas mismas de la conciencia colectiva de muchos pueblos. Fue un intento por adiestrarlos todos a una visión particular del mundo, en donde el colonizador era superior y ellos las culturas inferiores: "(The) most important area of domination was the mental universe of the colonised, the control, through culture, of how people perceived themselves and their relationship to the world."²

Este proceso lleva a una desintegración o desvalorización de la idea del Yo (o del Nosotros) para exaltar al Otro. Los países africanos colonizados tuvieron que definirse ya no a partir de sí mismos, de su cultura, sino a través de un lenguaje y una cultura ajenas que les condicionaba e imponían su visión: "Since culture does not reflect the world in images but actually through those very images, (...) the colonial was made to see the world and where he stands in it as seen and defined by or reflected in the culture of the language of imposition."³ Y por

²Ngugi Wa Thiong'o, *Decolonising the Mind; The Politics of Language in African Literature*, p.13

³ *Ibid*, p.17

supuesto, esta visión era despectiva, y llevó a que el africano, desprovisto de un código válido para definirse a sí mismo, buscara una identidad en el otro; el otro lenguaje, la otra cultura, la nueva religión y educación, despreciando su antigua identidad. Entonces, "to exist is to be called into being in relation to otherness. It is a demand that reaches outward to an external object (...) It is always in relation to the place of the Other that the colonial desire is articulated."⁴ Así, la dominación inglesa logró reprimir durante un tiempo el orgullo e incluso la aceptación de las identidades africanas.

Durante los años cincuenta y sesenta se empezaron a realizar importantes estudios que pusieron en evidencia los efectos de la dominación cultural inglesa. Debido a esto, los movimientos pre y postindependistas de los países africanos enfatizan junto con la libertad política una independencia cultural. Destacan que la construcción de una identidad nacional debe estar acompañada de una afirmación cultural que había sido sistemáticamente negada por los colonizadores. Para poder deslindarse mentalmente de la imposición colonialista es necesario reconocer una cultura propia: "The passion with which native intellectuals defend the existence of their national culture may be a source of amazement; but those who condemn this exaggerated passion are strangely apt to forget that their own psyche and their own selves are conveniently sheltered behind a French or German culture which has given full proof of its existence and which is uncontested."⁵

La consolidación de una cultura nacional incluye la formación de una literatura libre y diferente a la inglesa. Durante la colonia la literatura en inglés proveniente de África se consideraba como una rama más de la literatura inglesa. Los criterios para juzgar una obra se hacían a partir de

⁴ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, p.285

⁵ Franz Fanon, *On National Culture en Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, p.36

la visión anglosajona. Por lo tanto, las excolonias buscan consolidar una literatura con su propia identidad y espíritu. Promueven la necesidad de evaluar la literatura africana a partir de sus características e intenciones particulares y no juzgarla a partir de juicios y criterios ajenos, supuestamente universales. Rechazan por completo la idea de la universalidad de un texto ya que argumentan que universal es equivalente a el estándar europeo.

Existe un gran énfasis en la función social de la literatura debido a que la literatura es parte de la lucha en contra del legado de la dominación inglesa. La mayoría de los escritores poscoloniales consideran que es indispensable que tanto los autores como los críticos de la literatura acepten esta responsabilidad y reconozcan su valor a partir de nuevos criterios:

African literature and its criticism testify to the historical contradictions that define the African situation. In order to resolve these contradictions in the direction of progressive change, literary criticism must be predicated on a theoretical outlook that couples cultural theory back to social practice. In this respect, literary theory and practice must form part of the anti-imperialist struggle, thus demystifying literary criticism and reintegrating it into the social experience and practice of which literature is very much part.⁶

Sin embargo, aunque todos han reconocido la importancia de la literatura como parte de una aseveración cultural, existen grandes divergencias en cuanto a cuáles deben de ser las características de esta nueva literatura. En primer lugar algunos escritores y críticos, tales como

⁶ Chidi Amuti, *The Theory of African Literature; Implications for Practical Criticism*, p.7

Ngugi Wa Thiong'o y Chidi Amuti, enfatizan la función política y social de la literatura sobre su valor meramente estético. Rechazan la idea europea de la literatura como una expresión individual del autor y argumentan a favor de la función primordialmente social de los escritos literarios: "[They] stressed that the principal feature which differentiated African artists from their European counterparts was that they privileged the social function of writing over its function as a tool of expression."⁷ Otros autores son menos radicales en su postura y, aunque creen en la función social de la literatura no le otorgan tanta importancia. Consideran que las cuestiones políticas han descalificado y olvidado los méritos estéticos.

Al tratar de ayudar a consolidar una cultura nacional a través de la literatura se han producido intensos debates en torno a cuál es la cultura nacional a la que se aspira. Algunos, como Gabriel Okara y Jemie Chinweizu, manifiestan su rechazo total a cualquier influencia inglesa y proponen el retorno a un estado precolonial. Esto significa reconstruir y rescatar el pasado precolonial abarcando únicamente temas africanos precoloniales. Sin embargo, esta visión es limitante porque llega al extremo de desacreditar inmediatamente cualquier texto como literatura si no tiene una temática africana "original". Otros consideran que la lengua es el principal factor para deslindarse de la influencia inglesa y construir una literatura propia. Argumentan que la lengua es un elemento intrínseco de la cultura y por lo tanto aceptar la lengua inglesa es aceptar la visión colonizadora peyorativa de ellos mismos. El inglés, portador de la visión colonizadora, no sirve para expresar la experiencia de los pueblos africanos. Por lo tanto, los autores deben escribir en las lenguas africanas nativas.

⁷ Bill Ashcroft, et. al., *The Empire Writes Back; Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, p.126

Existe otro grupo de escritores y críticos, como Wole Soyinka y Simon Jikandi, que consideran que el inglés ya es una parte fundamental de la cultura y que es imposible regresar a un pasado precolonial. Consideran que se debe trabajar con el resultado híbrido de ambas culturas: "The crucial function of language as a medium of power demands that post-colonial writing define itself by seizing the language of the centre and replacing it in a discourse fully adapted to the colonized place (...) the appropriation and reconstitution of the language of the centre, the process of capturing and remoulding the language to new usages, marks a separation from the site of colonial privilege."⁸ Proponen que la nueva cultura es una mezcla inseparable de aspectos locales precoloniales y el legado británico colonial que incluye el inglés. Podemos observar cómo la polémica oscila entre dos visiones cruciales en lo que se refiere a la literatura. "[The] debate between theories of pre-colonial cultural recuperation and theories which suggest that post-colonial syncrecity is both inevitable and fruitful emerges in a number of places."⁹

Pese a las contradicciones y complicaciones inherentes al estudio de la literatura poscolonial africana, es importante tomarla en cuenta ya que sus innovadoras propuestas contribuyen al estudio de la literatura en general. Sin embargo, considero que el término poscolonial es poco útil para definir estas nuevas propuestas literarias. Cuando primero surgió como movimiento se luchaba contra ciertas nociones controladoras impuestas por el occidente, que negaban una historia y una cultura propia a las colonias. La visión imperialista estaba basada en la necesidad de iluminar los territorios "oscuros". Por lo tanto, es lógico que la primera reacción cultural definiera a la literatura por su función política y social. En 1967 Frantz Fanon escribió que la última fase en la evolución de la literatura poscolonial se lograría cuando el escritor "turns himself into an

⁸ Bill Ashcroft, *op.cit.*, p.28

⁹ *Ibid.*, pp.30 y 31

awakener of the people; hence comes the revolutionary literature, and a national literature."¹⁰

Casi tres décadas después, el panorama de la literatura poscolonial ha cambiado mucho. El término poscolonial ahora es demasiado limitante como para poder agrupar a tantas nuevas y diferentes voces que asumen cada vez más una identidad particular y distintiva. Lo que originalmente las agrupó, su experiencia colonial, es cada vez una razón menos válida. Incluso siento que el agruparlas por ser excolonias propaga más la importancia de la Gran Bretaña como el centro. Las verdaderas literaturas nacionales independientes se van a consolidar cuando ya no tengan la necesidad de definirse en oposición o en contra de la influencia inglesa. Necesitan llegar a definirse y autoidentificarse en sus propios términos y bajo sus propios méritos.

Este proceso hacia una literatura definida cada vez menos por la dominación inglesa se puede trazar estudiando a tres escritores africanos. Ngugi Wa Thiong'o, Chinua Achebe y Wole Soyinka comparten la aspiración por consolidar una literatura africana independiente. Sin embargo, sus propuestas y, por lo tanto, sus estrategias literarias para lograrlo difieren. Escogí las siguientes obras porque considero que ejemplifican adecuadamente las estrategias literarias que voy a analizar. *Devil on the Cross* de Ngugi es una obra de realismo crítico que muestra la fuerza de la literatura como crítica social. *Things Fall Apart* de Achebe describe la riqueza cultural precolonial y narra la llegada de los ingleses desde el punto de vista de los colonizados. Wole Soyinka en *Aké: The Years of Childhood*, presenta un complejo mundo de convergencias culturales. *Things Fall Apart* fue escrita poco antes de la independencia de Nigeria, mientras que *Aké* y *Devil on the Cross* son de la misma década

¹⁰ Frantz Fanon, *op. cit.*, p.41

(1981 y 1980 respectivamente). Es importante aclarar que solamente han pasado unas cuantas décadas desde la independencia de muchos países africanos y los estragos de la colonia siguen afectando la vida nacional de estos países. El efecto de la dominación cultural inglesa en el continente africano continúa siendo un tema actual y no lo estoy menospreciando. Me propongo estudiar las estrategias literarias de estos escritores, a través de las tres obras propuestas, para así observar hacia donde va la literatura poscolonial y, si es posible y necesario, encontrar otros términos para definir estas nuevas literaturas independientes.

NGUGI WA THIONG'O Y LA LITERATURA REVOLUCIONARIA

De las tres obras que analizaré *Devil on the Cross* de Ngugi es la segunda en orden cronológico. Sin embargo, decidí comenzar con Ngugi ya que es el más radical en su insistencia por la creación de una literatura africana totalmente independiente. Él considera que no puede existir la cultura africana si no se deslinda completamente de los efectos de la colonia, incluso hasta el extremo de rechazar la lengua inglesa y regresar a las lenguas nativas. A esto le añade un nuevo peligro: el imperialismo en su forma neocolonial que también implica un control cultural. Para Ngugi la función social de la literatura es la de crear una conciencia y un rechazo a esta explotación imperialista que se basa en las antiguas estructuras del colonialismo. Es necesario erradicar toda la influencia cultural inglesa para así consolidar una cultura africana independiente y auténtica capaz de combatir los efectos de la nueva dominación económica.

Ngugi considera que la imposición del inglés como lengua superior fue uno de los factores más importantes para el dominio político, económico y cultural del Imperio Británico debido a las implicaciones culturales ya que:

(1981 y 1980 respectivamente). Es importante aclarar que solamente han pasado unas cuantas décadas desde la independencia de muchos países africanos y los estragos de la colonia siguen afectando la vida nacional de estos países. El efecto de la dominación cultural inglesa en el continente africano continúa siendo un tema actual y no lo estoy menospreciando. Me propongo estudiar las estrategias literarias de estos escritores, a través de las tres obras propuestas, para así observar hacia donde va la literatura poscolonial y, si es posible y necesario, encontrar otros términos para definir estas nuevas literaturas independientes.

NGUGI WA THIONG'O Y LA LITERATURA REVOLUCIONARIA

De las tres obras que analizaré *Devil on the Cross* de Ngugi es la segunda en orden cronológico. Sin embargo, decidí comenzar con Ngugi ya que es el más radical en su insistencia por la creación de una literatura africana totalmente independiente. Él considera que no puede existir la cultura africana si no se deslinda completamente de los efectos de la colonia, incluso hasta el extremo de rechazar la lengua inglesa y regresar a las lenguas nativas. A esto le añade un nuevo peligro: el imperialismo en su forma neocolonial que también implica un control cultural. Para Ngugi la función social de la literatura es la de crear una conciencia y un rechazo a esta explotación imperialista que se basa en las antiguas estructuras del colonialismo. Es necesario erradicar toda la influencia cultural inglesa para así consolidar una cultura africana independiente y auténtica capaz de combatir los efectos de la nueva dominación económica.

Ngugi considera que la imposición del inglés como lengua superior fue uno de los factores más importantes para el dominio político, económico y cultural del Imperio Británico debido a las implicaciones culturales ya que:

"Language, any language, has a dual character: it is both a means of communication and a carrier of culture."¹¹ La imposición del inglés como la lengua oficial en África, tuvo como consecuencia la devaluación de cualquier otra lengua. Debido a que el lenguaje y la cultura están relacionadas, esto llevó al desprecio de las culturas africanas. Para Ngugi la cultura de un pueblo es fundamental para su autodefinición: "Culture embodies those moral, ethical and aesthetic values, the set of spiritual eyeglasses, through which they come to view themselves and their place in the universe. Values are the basis of a people's identity (...) All this is carried by language."¹² La imposición cultural fue clave para el control efectivo en términos políticos y económicos, ya que al controlar la cultura de los colonizados, determinaban su posición ante el mundo y su relación con otros.

Esta relación lenguaje/cultura se aprecia particularmente en la literatura y es por esto que Ngugi enfatiza la función social de la literatura: "Within literature and orature are the main means by which a particular language transmits the images of the world contained in the culture it carries (...) Language carries culture, and culture carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we perceive ourselves and our place in the world."¹³ La literatura y sobre todo la lengua en la que se expresa es especialmente importante en el ámbito poscolonial debido a estas cuestiones culturales.

Ngugi empezó escribiendo en inglés. El también fue víctima de un sistema educativo que valora el estudio de la lengua inglesa más que cualquier otra materia. Recuerda que en sus años escolares se castigaba y humillaba a los niños que hablaban gikuyu en la escuela mientras que se

¹¹ Ngugi Wa Thiong'o, *op.cit.*, 13

¹² *Ibid.*, pp.14 y 15

¹³ *Ibid.*, pp.15 y 16

premiaba cualquier logro en inglés escrito u oral. De esta manera "English became the measure of intelligence and ability in the arts, the sciences, and all the other branches of learning. English became *the* main determinant of a child's progress up the ladder of formal education."¹⁴ Por lo tanto, para él también el paso lógico era escribir en inglés. Sin embargo, después de publicar algunos textos en inglés empezó a cuestionar la validez y las consecuencias de adoptar la lengua del colonizador para construir una literatura nacional. Finalmente, en 1977 tomó la decisión de abandonar el inglés y escribir ficción únicamente en gikuyu. En 1986 publicó su último trabajo teórico en inglés, también para empezar a utilizar únicamente su lengua materna gikuyu.

De ahí que Ngugi considere que la principal razón por la cual no se ha logrado constituir una literatura nacional auténtica es que muchos escritores continúan escribiendo en inglés sin considerar las connotaciones culturales que esto implica. Critica ampliamente el que muchos hayan dado por sentado que la literatura africana de las excolonias británicas, naturalmente debe estar escrita en inglés. Ngugi los condena por haber pasado por alto el gran acervo literario escrito en lenguas africanas. Esto es lo que él denomina la verdadera literatura africana ya que refleja el mundo de los campesinos y la clase trabajadora manteniendo sus lenguas y por lo tanto, su visión. No desprecia completamente los textos de autores africanos en inglés, simplemente considera que deberían entrar en un rubro llamado literatura afro-europea y que el título de literatura africana debe reservarse para denominar únicamente a las obras en lenguas africanas.

Sin embargo, escribir en una lengua africana no es suficiente para la consolidación de las culturas africanas, es necesario además que el

¹⁴ *Ibid.*, p.12

contenido temático busque la liberación. El realismo crítico de las obras de Ngugi está dirigido al proletariado: "But writing in our languages per se (...) will not bring about the renaissance in African cultures if that literature does not carry the content of our people's anti-imperialist struggles."¹⁵ La función social de la literatura es irrenunciable, el escritor debe buscar ante todo el bien social y en el caso de Ngugi este es liberar a su país de los efectos coloniales y combatir al imperialismo en su forma neocolonial formando así una identidad y orgullo nacionales: "The major contradiction in the third world is between national identity and imperialist domination."¹⁶

La postura radical de Ngugi tuvo sus consecuencias. En 1977 escribió por primera vez en gikuyu, una obra de teatro llamada *Ngaanhika Ndeena (I Will Marry When I Want)*. Escrita para ser actuada por campesinos y trabajadores kenianos, se presentó por primera vez en el Centro Comunitario Cultural Kamiriithu y tuvo un gran impacto en la gente. Esto sirvió de pretexto al gobierno y Ngugi fue encarcelado en 1978. Durante este tiempo escribió su primera novela en gikuyu *Devil on the Cross*, que es una poderosa crítica de la situación política, social, económica y cultural de la Kenia moderna. Ngugi escribió *Devil on the Cross* bajo un ambiente de injusticia y opresión. Estuvo encarcelado durante un año sin que se le hiciera juicio pese a que hubo protestas internacionales. Esto explica, en gran medida, el estilo narrativo extremadamente opinado y directo. La novela se puede considerar como el vehículo para la expresión de ideas y comentarios de Ngugi acerca de la Kenia moderna. Es además una obra de denuncia y protesta. Todo esto se refleja en el estilo y tema de la novela.

¹⁵ *Ibid.*, p.29

¹⁶ Ngugi Wa Thiong'o, *Barrel of a Pen; Resistance to Repression in Neo-Colonial Kenya*, p.80

He recalcado la importancia que Ngugi le otorga a la función social de la literatura. A Ngugi le interesa ante todo poner en claro la situación actual en Kenia, denunciar al imperialismo en su forma neocolonial y hacer un llamado a la gente para cambiar esta situación. Esto lleva a que la historia, los personajes y los diálogos sean únicamente un vehículo para este fin. La narrativa de Ngugi no es sutil o tibia, es un grito de denuncia, un llamado de atención a su gente y al mundo.

Devil on the Cross es la historia de una joven mujer, Wariinga, en la Kenia actual. Sin trabajo y sin dinero abandona la ciudad de Nairobi y decide regresar a su pueblo natal de Ilmorog. En el autobús de regreso descubre que ella y algunos de sus compañeros de viaje han recibido invitaciones al Festín del Diablo, organizado para escoger al mejor ladrón de Kenia. Lo que ella ve y escucha en el festín afecta profundamente su vida y la de otro compañero, Gaturia. Juntos deciden emprender una nueva vida. La novela abre con el narrador de la historia cuestionándose la validez de su narración. Está buscando el sentido, una razón para contar una historia tan terrible ya que no se considera como la persona indicada para cargar con tal responsabilidad. ¿Quién soy yo para contar la verdad? Sin embargo, la propuesta narrativa es otra: ¿quién eres tú para ocultarla? "I heard a voice, like a great clap of thunder, admonishing me: Who has told you that prophecy is yours alone, to keep to yourself? Why are you furnishing yourself with empty excuses?"¹⁷ (p.8) La persona que tiene algo que contar no debe ni puede mantenerse callada. Tiene el compromiso social de decir la verdad, de iluminar lo escondido: "Cast light upon all that happened, so that each may pass judgement only when he knows the whole truth. Gicaandi Player, reveal all that is hidden (...) Prophet of Justice, reveal what now lies concealed by darkness." (pp.7 y 8) El tono elevado le da importancia a la historia que va a narrar. Una vez

¹⁷ Todas las referencias están tomadas de Ngugi Wa Thiong'o, *Devil on the Cross*

que el narrador acepta la responsabilidad los objetivos de la narración son claros y le dan propósito y dirección al texto.

La estructura narrativa se va construyendo a partir de las narraciones de los personajes, de varias voces, guiadas y controladas por el narrador. Para Ngugi la literatura no se glorifica en su efecto estético. La construcción de los personajes y sus características personales tienen una función: ejemplificar las cuestiones teóricas que Ngugi quiere abordar. La intención de cada narración es explícitamente obvia. Cada personaje representa con claridad un aspecto de la situación actual en Kenia. La fuerza de la novela, la capacidad que tiene para ser una gran crítica de la Kenia moderna, se deriva de esta multiplicidad de voces, simplicidad de personajes y del cumplimiento de un sólo objetivo.

En *Devil on the Cross*, la mayoría de los personajes están contruidos a partir de su pasado, del relato de su historia personal. Salvo Wariinga y Gaturia los personajes se desarrollan muy poco a partir de su interacción durante la novela. Esto se puede observar especialmente en los diálogos. En este aspecto los personajes son estereotipos utilizados para representar una situación o visión de Kenia. El desarrollo de cada uno es limitado. Son personajes creados para vociferar una opinión. Es aquí donde se encuentra la fuerza pero también la poca sutileza de los escritos de Ngugi.

El narrador cuenta la historia de Wariinga quien se desmaya camino a la estación de autobuses y un hombre le ayuda y le regresa su bolso. Con él ocurre el primer diálogo en la novela y en donde podemos observar cómo Ngugi crea personajes simplemente como vehículos para expresar su opinión. Después de unas cuantas líneas, necesarias para explicar la acción, el hombre se lanza a dar un largo y elaborado monólogo acerca de los problemas del país. Perfectamente estructurado, mezclando canto

tradicional con preguntas retóricas, expresa las ideas fundamentales que Ngugi quiere manifestar.

Desde el principio se establece explícitamente la problemática que se va a abordar durante la novela. La cita a continuación es sólo una parte del monólogo del hombre pero sirve para demostrar la explicitud que busca Ngugi. El personaje está construido sólo para expresar estas ideas:

Nairobi is large, soulless and corrupt (...) The same is true of all cities in every country that has recently slipped the noose of colonialism. These countries are finding it difficult to stave off poverty for the simple reason that they have taken it upon themselves to learn how to run their economies from American experts. So they have been taught the principle and system of self-interest and have been told to forget the ancient songs that glorify the notion of collective good. They have been taught new songs, new hymns that celebrate the acquisition of money. (p.15)

La solución la propone en forma de canción, prácticamente en forma de adivinanza. Estas palabras despiertan una reacción en Wariinga: "She did not understand all the things that were hinted at in the arcane language of the young man. But here and there she could sense that his words approached thoughts that she herself had had at one time (...) Your words have hidden meanings. But what you say is true." (p.16)

Este monólogo teórico es seguido por la narración de Wariinga, ella le cuenta su propia historia aunque la narra en tercera persona. El uso de la tercera persona sugiere que la historia de Wariinga es similar a la de muchas mujeres. Retrata la situación desesperada y sin salida de la mujer en Kenia. Con frecuencia la narración incluye adivinanzas y proverbios tradicionales. El uso de canciones, cuentos y refranes para

ayudar a ilustrar un punto es común en la novela. Veremos como este uso tradicional del lenguaje es desarrollado con mayor profundidad por Achebe en *Things Fall Apart*. Wariinga hace referencia a una balada gikuyu tradicional para ayudar a ilustrar el cuento. El padre de Kareendi quiere que ella se case con un hombre viejo y de pecho peludo llamado Waigoko, pero ella prefiere al joven y pobre Kamoongonye. Sin embargo, esta historia tradicional ha cambiado gracias a la nueva cultura imperialista como lo explica el Boss Kihara: "These days the question of choice between Waigoko, the man with the hairy chest, and Kamoongonye, the young lover, is no longer valid. Waigoko's hairy chest has been shaved by money." (p.23) El final de la historia de Kareendi es trágica, atrapada en una situación donde no existe una salida viable. La nueva situación es tan confusa y contradictoria que concluye que nunca podrá diferenciar entre:

The crooked and the upright,
The foolish and the wise,
Darkness and light,
Laughter and tears,
Hell and Heaven,
Satan's kingdom and God's. (p.25)

En este nuevo mundo todo está distorsionado. La distancia entre las oposiciones se reduce y deja de existir una diferencia clara entre ellas. Esto lleva a que no haya elección posible.

Es aquí donde comienza la dualidad de oposiciones con la cual tejerá Ngugi la metáfora de Kenia moderna y el título de la novela. Es parte de una pesadilla recurrente que tiene Wariinga. El diablo es llevado a la cruz por gente pobremente vestida. Él les suplica que lo perdonen pero la gente ya conoce sus engaños. Lo crucifican. Tres días después es rescatado por

hombres de traje y corbata, que le piden ayuda y reciben todo el mal del mundo en sus barrigas. Avanzan riéndose hacia Wariinga. El sueño distorsiona el relato bíblico de la crucifixión de Jesucristo. Este sueño invierte las oposiciones, es decir, intercambia a Jesucristo por el diablo. Este tipo de inversión de oposiciones aparecen con frecuencia en la novela. Llevan a una alteración de valores. Por lo tanto los límites entre valores o símbolos como bueno/malo, negro/blanco, diablo/dios, se vuelven borrosos. Las oposiciones se acercan y dejan de tener un sentido inequívoco.

Wariinga toma un camión a Ilmorog conducido por Mwaura. Este vehículo la conducirá hacia un mundo donde las oposiciones cesan y se mezclan elementos realistas y fantásticos. Mwaura anuncia su autobús como: "Young men, let me tell you a secret: God's kingdom has been brought closer by Mwaura's Matatu Matata Matamu Model T Ford. Even the journey to the Devil's place is nothing to Mwaura's Matata Matamu Model T Ford." (p.31) Los opuestos se alcanzan con facilidad. Esto implica que no existe gran distancia entre el cielo y el infierno, entre lo bueno y lo malo.

El camión está ligado a un ambiente casi mítico. Esto permite la inclusión de aspectos fantásticos en la novela. El camión es descrito como antiguo, un vehículo de años inmemorables "It looked as if Mwaura's Matatu Matata Matamu Model T Ford (...) was the very first motor vehicle to have been made on Earth." (p.31) Incluso la gente le pregunta: "Mwaura, does this vehicle belong to the days of Noah." (p.32) Las alusiones religiosas son frecuentes pero también el vehículo está rodeado por un ambiente mágico y mítico. Todos estos aspectos preparan al lector para el encuentro de ladrones en Ilmorog.

El viaje hacia Ilmorog es por carretera y de noche. Este uso de espacio crea un sentimiento de aislamiento y desconexión con el mundo real. "Cars coming from and going to Ilmorog passed each other on the road, momentarily lighting up the plains of the *Rift Valley*. But the darkness that closed in behind the lights seemed denser than ever." (p.69) Durante este viaje se relatan varias historias y se hacen importantes descubrimientos. Este camión no es común y por lo tanto no es un "home of gossip, rumour and idle talk" como asevera Wariinga antes de subirse.

El camión se convierte en un espacio aislado y hermético en donde se encuentran seis personajes: Wariinga, el chofer Mwaura, Wangari, Muturi, Gatuiria y Mwireri. Cada uno de ellos representa un aspecto de la vida moderna de Kenia como posteriormente veremos.

El primer incidente es que Wangari, una revolucionaria que luchó por la independencia de Kenia, no tiene dinero para pagar su pasaje. Después de que los otros ofrecen cubrir su tarifa ella les relata su historia:

I am telling the truth when I say that I fought for this country's independence with these hands." (p.37)

"Our people, today when I recall those things, my heart weakens and I want to cry! Muturi, what did you say? that the modern Haraambe is for the rich and their friends?

You have said well.

You have said well.

(...) But every secret will one day be exposed on a mountain top, in full view of the people. I say this: when we fought for independence it was not money that did the fighting: it was love. (...) Modern Haraambe...I don't know where it is leading us, the Kenyan people... (pp. 40 y 41)

Wangari es un vehículo de expresión para las opiniones de Ngugi. A través de ella expresa su preocupación por la situación actual de Kenia y concluye que los culpables son los que vendieron su país a los extranjeros. Esto es una consecuencia del imperialismo en su forma neocolonial. Posteriormente Wangari relata su fútil búsqueda de trabajo en Nairobi y su consecuente detención por vagancia. Pero ella no puede entender la razón por su arresto y le dice al juez: "And I am not a vagrant here in Kenya, and I will never be a foreigner or a vagrant here in Kenya. Kenya is our country. (...) Now, look at me closely again. I am not a thief. I am not a robber. If you want to know who the real thieves and robbers are, follow me and I will show you their lairs and caves in Ilmorog." (p.44)

El juez la deja libre con la condición de que viaje a Ilmorog y ahí le enseñe a la policía local dónde están los verdaderos ladrones. En el camión Wangari descubre, por medio de Wariinga y Gaturia, que está convocado un Festín del Diablo (*Devil's Feast*) para ladrones al siguiente día en Ilmorog. Ella cree haber descubierto el punto de reunión de los verdaderos ladrones. "What luck! Only twenty-four hours later I've found their lair. Aren't these people villians, the ones who are gathered here in the cave with their friends from abroad? If all of them were to be arrested by the police and thrown into jail, wouldn't theft and robbery in Ilmorog come to an end, and the whole country be rid of man-eaters?" (p.93)

Al día siguiente Wangari lleva a la policía al festín del diablo para ladrones creyendo que está cumpliendo su promesa. Sin embargo, Wangari es tomada presa cuando la justicia oye sus acusaciones. Aquí encontramos una confusión de significados. La definición de *verdadero* ladrón es diferente para Wangari que para el sistema de justicia. En la novela *verdadero* ladrón depende de quien lo defina. Mwireri explica los significados cuando descubren que existen dos invitaciones diferentes al festín: uno elaborado por los organizadores y otro por los estudiantes en

protesta. La diferencia entre ambas se encuentra en tres palabras claves: *modern, devil, Satan*. Las últimas dos son palabras que añadieron los estudiantes; la primera es la que omitieron. Y 'moderna' es clave en esta ironía. Aquí encontramos una de las críticas más severas al sistema económico actual. Mwireri explica que las personas que están en contra de "theft and robbery" son enemigos de "modern progress." (p.76) El maestro de ceremonias hace explícita la definición de *verdadero* ladrón:

He addressed the audience and told them that this was a competition for thieves and robbers, real ones-that is, those who had reached *international standards*. Stories of people breaking padlocks in village huts or snatching purses from poor market women were shameful in the eyes of real experts in theft and robbery, and more so when such stories were narrated in front of international thieves and robbers. The foreigners had not travelled all this way to meet people who stole just because they were hungry or needed clothes and jobs. Such petty thieves and robbers were *criminals*. (p.95)

Obviamente para Muturi, Gaturia, Wangari y Wariinga la distinción de 'moderno' no hace ninguna diferencia. Sin embargo, la justicia está del lado de la modernidad.

El festín del diablo se lleva a cabo en una cueva en Ilmorog. Consiste en que diferentes ladrones suban al escenario y describan sus actos criminales. Entre todos decidirán quien es el mejor ladrón. Cada uno de los testimonios son una denuncia irónica de los crímenes y la corrupción que existe en Kenia. Los personajes son grotescos y caricaturescos para enfatizar su atrocidad. "The following are things that were revealed by Gitutu wa Gataanguru concerning modern theft and robbery. Gitutu had a belly that protruded so far that it would have touched the ground had it

not been supported by braces that held up his trousers. It seemed as if his belly had absorbed all his limbs and all the other organs of his body. Gitutu had no neck- at least, his neck was not visible. His head had shrunk to the size of a fist." (p.99)

El festín del diablo provoca el desarrollo de dos personajes en la novela: Wariinga y Gaturia. Para ambos la experiencia tiene un profundo efecto. Se percatan de la situación actual de Kenia y se dan cuenta de que aunque se creían libres, el colonialismo los sigue controlando en su forma neocolonial. Entienden la necesidad de desafanarse de ese control. Terminado el festín la narración se adelanta dos años y nos presenta a Wariinga y Gaturia transformados por su experiencia. Ambos han logrado desafanarse de la influencia cultural colonial que los limitaba y han encontrado gusto y orgullo en lo propio. Para Wariinga esto comienza con la aceptación de su apariencia física. La cultura colonial impone un estereotipo de belleza blanca llevando a que la piel oscura o cualquier otra característica asociada con la raza negra, sea considerada fea o no deseada. El rechazo de la apariencia física y la búsqueda inútil del físico ideal blanco son, en general, parte de la temática de la ficción poscolonial. En el caso de Ngugi este tipo de cuestiones son explícitas y marcadas. "Wariinga was convinced that her appearance was the root cause of all her problems. Whenever she looked at herself in the mirror she thought herself very ugly."(p.11) No sólo marca la poca confianza que tiene Wariinga en su apariencia física, sino que continúa aclarándonos exactamente porqué: "What she hated most was her blackness."(p.11) No sólo es que lo negro es feo si no que es la razón de todos sus problemas. El rechazo de su apariencia física va más allá de lo puramente estético.

El problema continúa siendo explícito con el narrador que, como siempre, no permanece imparcial. La descripción que sigue es de la belleza natural de Wariinga que otros logran admirar. Pero ella "would

disfigure her body with skin-lightening creams (...) she could never appreciate the sheer splendour of her body. She yearned to change herself, in covetous pursuit of the beauty of other selves." (p.11) La apariencia física relacionada con la identidad significó que en las colonias se asociara el blanco con lo bello y lo negro con lo feo. Los valores estéticos, desde la figura humana hasta el arte, fueron afectados.

Sin embargo, hacia el final de la novela, Wariinga abandona la búsqueda por los ideales estéticos blancos y encuentra orgullo en lo suyo. "This Wariinga is not the one we met two years ago (...) the one that used to burn her body with *Ambi* and *Snowfire* to change the colour of her skin to please the eyes of others (...) It's her own body that now dictates how she'll dress, and not other people's figures and taste." (pp.217 y 218) Gran parte del crecimiento personal de Wariinga al final está asociado con la aceptación y el orgullo que siente por su apariencia física. La descripción que Gaturia da de ella está llena de referencias al color negro: "Your skin has a depth of *blackness* that is softer and more tender than the most expensive perfume oil. Your *dark* eyes shine more brightly than stars at night. Your cheeks are like two fruits riper than the *blackberry*. Your hair is so *black* and soft and smooth that all men feel like sheltering from the sun in its *shade*." (p.225)¹⁶

En la parte 2 del capítulo 10, el narrador es insistente en que veamos y entendamos la transformación de Wariinga con frases como "Here is Wariinga" (p.216), "Look at her!" (p.217) y "There goes Wariinga" (p.217). El narrador no sólo nos enseña; nos recuerda una y otra vez de esta transformación. Se ha convertido en "Wariinga, the black beauty! Wariinga of the mind and hands and body and heart, walking in rhythmic harmony on life's journey! Wariinga the worker!" (p.218) Cada nuevo

¹⁶ n.a. Las cursivas son mías.

avance en la narración de los últimos dos años de su vida están enfatizados por una sola línea de alabanza: "Wariinga, our engineering herol" (p.217), "Wariinga, daughter of the Iregi rebels!" (p.222). Es un canto, casi al estilo épico, de las hazañas de Wariinga. Wariinga se convierte en una persona admirable a través de las alabanzas del narrador.

A partir del festín del diablo Wariinga percibe realmente la situación en Kenia y esto le permite tomar el control de su vida. No sólo acepta sino se enorgullece de su apariencia física. Además tiene el valor de dejar el camino trazado y convertirse en mecánica. Durante un tiempo encuentra felicidad. Sin embargo, errores del pasado intervienen en su relación con Gaturia y su vida da un giro drástico. Se encuentra en la necesidad de abandonar a Gaturia. Wariinga se percata que lo difícil no fue darse cuenta de la situación y asumir el control de su vida. Lo difícil será la lucha que implica haber abierto los ojos, una lucha a la que ella ya está comprometida; la lucha para liberar a la Kenia moderna. Al final de la novela ella sabe que aunque ha tomado el control de su vida "she knew with all her heart that the hardest struggles of her life's journey lay ahead...." (p.254)

Los valores estéticos, expresados a nivel físico por Wariinga, están expresados en el arte, especialmente en la música y la literatura, por el personaje de Gaturia. Gaturia representa las características del intelectual educado en universidades extranjeras y que ha regresado buscando rescatar la cultura de su país. Sin embargo, el narrador simpatiza con él porque Gaturia está consciente de su situación. En primera instancia conocemos el problema que tiene con la lengua: "Gaturia spoke Gikuyu like many educated Kenyan-people who stutter like babies when speaking their national languages but conduct fluent conversations in foreign languages. The only difference was that Gaturia

was at least aware that the slavery of language is the slavery of the mind and nothing to be proud of." (p.56) Aquí encontramos en palabras del narrador la concepción que tiene Ngugi del aspecto esclavizador de las lenguas impuestas. No deja de recalcar la íntima relación entre lenguaje, cultura y mente.

Gatuiria ha regresado a Kenia con la idea de escribir un auténtico himno nacional, que refleje las tradiciones, cultura e identidad de su gente. Sin embargo, no ha logrado encontrar la inspiración que requiere para escribirla. En su búsqueda por inspiración conoce a un viejo llamado Bahati y le pide que narre historias antiguas para que él pueda escribir su himno nacional. Pero el viejo le aclara: "There is no difference between old and modern stories. Stories are stories. All stories are old. All stories are new. All stories belong to tomorrow. And stories are not about ogres or about animals or about men. All stories are about human beings." (pp.61-62) Los temas y las historias de la literatura son siempre iguales, en lo que difieren es el trato y el uso que se les da. En el caso de Ngugi la literatura sirve para despertar y liberar a la gente. Esto se puede ligar con el ataque que hace Ngugi a los escritores que buscan definir literatura nacional como cualquiera que retome temas o enfoques tradicionalistas. Para Ngugi la literatura africana no se define sólo a partir de la temática o el estilo, lo más importante es el objetivo, la función social, política y revolucionaria de la obra.

Sin embargo, Ngugi está de acuerdo con la mayoría de los escritores poscoloniales en que la literatura es parte fundamental de la cultura y por lo tanto de la identidad nacional. "Did they ever teach you that literature is a nation's treasure? Literature is the honey of a nation's soul, preserved for her children to taste forever." (p.62) En la literatura y en las lenguas se encuentran preservadas las tradiciones y el conocimiento de una nación y estas fueron destruidas con el colonialismo. "Where are our national

languages now? Where are our books written in the alphabets of our national languages? Where is our own literature now? Where is the wisdom and knowledge of our fathers now? (...) The centres of wisdom that used to guard the entrance to our national homestead have been demolished; the fire of wisdom has been allowed to die." (p.58)

En palabras de Gaturia, Ngugi establece los principios de la búsqueda por rescatar y consolidar una cultura nacional. "Our stories, our riddles, our songs, our customs, our traditions, everything about our national heritage has been lost to us (...) That's why some people at the university, students and teachers, are now attempting to unearth the roots of our culture. The roots of Kenyan national culture can be sought only in the traditions of all the nationalities of Kenya." (p.59) Gaturia describe su frustración al querer escribir una composición musical que tenga raíces nacionalistas. "You wish to compose music in praise of your country, look for roots and themes in true stories!" (p.67) El problema es que Gaturia no logra creer en los aspectos fantásticos de las tradiciones. "Belief...belief...where could I acquire belief? (...) Spirits, evil or good, do not exist. Creatures from other worlds do not exist (...) Spirits and ogres and creatures from other worlds, all those vanished a long time ago." (p.67) No logra reconciliar sus propias creencias con las tradiciones y costumbres de su país.

Al final de la novela, después de su experiencia en el festín del diablo, Gaturia logra componer su obra. La composición está escrita en la novela pero no en términos musicales sino en palabras. Utilizando la excusa de ser una obra musical, es en sí una lista de palabras clave que trazan la historia de Kenia pre-colonial, colonial e independiente con una esperada conclusión revolucionaria y liberadora. Las palabras representan las nociones básicas y un resumen de Ngugi de cada época:

First Movement

Voices from the past, before the coming of British imperialism

The gicaandi calabash

The one-stringed violin

Drum, flutes (...)

Dancing

Asking riddles

Telling stories

Praying

Settling disputes

(...)

Our women

Our men

Our children

Young men

Young women

Clearing forests

Clearing the bush

Digging

Breaking up clods of clay

Planting

Second Movement

Foreign voices

Voices of imperialism

Drums

Trumpets

After our land

After our labour

After slaves

After all the

shadows of the

land

(...)

Foreigners

and

their armies

Their aims:

Our wealth

Our herds

Our harvest

Our industries

Our creations

Fifth Movement

Sounds and voices of a new struggle

To rescue the soul of the nation

Horns

Drums

Flutes

Voices of rebirth.

Voices of our heroes.

Voices of Mau Mau.

Voices of revolution.

Voices of revolutionary unity of workers

and peasants...(pp.227-230)

Cuando Gaturia finalmente compone el himno se imagina el efecto que tendrá su arte en la gente: "Gaturia can even visualize the audience surging out of the concert hall, angry at those who sold the soul of the nation to foreigners and babbling with joy at the deeds of those who rescued the soul of the nation from foreign slavery. Gaturia hopes above all that his music will inspire people with patriotic love for Kenya." (p.227) Gaturia mezcla instrumentos tradicionales con nuevos con un solo propósito: el de cambiar la situación actual de Kenia. La función social del artista está implantada en el presente.

Buscando inspiración en las tradiciones pero con un enfoque hacia el futuro del país, Gaturia quiere componer un himno hecho de muchas voces acompañadas por instrumentos musicales. "My ambition and dream is to compose a piece of music for many human voices accompanied by an orchestra made up of all kinds of national instruments." (p.59) Después de ser testigo del festín del diablo Gaturia logra entender los problemas de su nación. Esta sensibilización es la que le permite escribir finalmente el himno que quería.

La estrategia literaria de Ngugi parece buscar lo mismo. La estructura de la novela está construida a partir de varias voces narrativas que comparten la historia. Sus problemas e incidentes son los instrumentos nacionales. Ngugi, Achebe y Soyinka comparten ideas similares con respecto a la necesidad de consolidar una cultura nacional. La estrategia literaria de Ngugi para lograrlo es directa. Escribe para el pueblo de Kenia y el objetivo es que sus escritos ayuden a liberarlo. Por lo tanto, el tono es palmario y claro. Ngugi se destaca por su energía y pasión.

Achebe y Ngugi coinciden en un aspecto. Este es la de rescatar las tradiciones para ayudar a la independencia cultural. En *Devil on the Cross*

Ngugi solamente menciona esto como idea en relación al himno de Gaturia pero no lo pone en práctica. Veremos como en *Things Fall Apart* Achebe busca reconstruir el pasado precolonial y así rescatar las tradiciones.

CHINUA ACHEBE Y LA TRADICION ORAL

China Achebe empezó a escribir poco antes de la independencia de Nigeria, en un periodo de disturbios y cambio. El sentimiento independista buscaba liberarse de la opresión inglesa y parte del movimiento consistió en la búsqueda y la aseveración de sus raíces. Movimientos similares de autenticidad surgieron en gran parte del continente africano.

En los países bajo la dominación francesa este movimiento se llamó *négritude*. Esta filosofía mantiene la necesidad de aseverar, proclamar y aceptar la raza negra. Los críticos y escritores del movimiento sostienen que todas las obras de arte auténticamente africanas deben seguir esta concepción. "They believe that any writing that is worthy of the attention of the Africans should be irrevocably committed to the cause of African liberation, both political and cultural. They consider that in the present African context any work of art should be judged not on its intrinsic value but by the contribution it makes towards the restoration of the dignity of the African."¹⁷ El arte tiene una función política y no un objetivo meramente estético.

Aunque pocos se han adherido explícitamente a la *négritude* muchos escritores de las colonias británicas comparten las ideas expresadas por

¹⁷ Taiwo Oladele, *An Introduction to West African Literature*, p.43

Ngugi solamente menciona esto como idea en relación al himno de Gaturia pero no lo pone en práctica. Veremos como en *Things Fall Apart* Achebe busca reconstruir el pasado precolonial y así rescatar las tradiciones.

CHINUA ACHEBE Y LA TRADICION ORAL

China Achebe empezó a escribir poco antes de la independencia de Nigeria, en un periodo de disturbios y cambio. El sentimiento independista buscaba liberarse de la opresión inglesa y parte del movimiento consistió en la búsqueda y la aseveración de sus raíces. Movimientos similares de autenticidad surgieron en gran parte del continente africano.

En los países bajo la dominación francesa este movimiento se llamó *négritude*. Esta filosofía mantiene la necesidad de aseverar, proclamar y aceptar la raza negra. Los críticos y escritores del movimiento sostienen que todas las obras de arte auténticamente africanas deben seguir esta concepción. "They believe that any writing that is worthy of the attention of the Africans should be irrevocably committed to the cause of African liberation, both political and cultural. They consider that in the present African context any work of art should be judged not on its intrinsic value but by the contribution it makes towards the restoration of the dignity of the African."¹⁷ El arte tiene una función política y no un objetivo meramente estético.

Aunque pocos se han adherido explícitamente a la *négritude* muchos escritores de las colonias británicas comparten las ideas expresadas por

¹⁷ Taiwo Oladele, *An Introduction to West African Literature*, p.43

este movimiento. En un intento por definir una cultura nacional muchos escritores poscoloniales africanos se remontan al pasado para rescatar las tradiciones y costumbres que fueron prácticamente obliteradas por el colonialismo. También buscan reconstruir el momento de encuentro entre los nativos y los colonizadores pero contada ahora desde el punto de vista del colonizado. "The writers attempt to recreate the simplicity and romantic attraction of the traditional way of life of the African disrupted by his contact with the Western world; they show the devastating effect of this contact on his culture which has led to his present dilemma."¹⁸

Esto significa que la obra literaria tiene como primer fin una labor de rescate y aseveración nacionalista. Por lo tanto el escritor tiene inevitablemente un compromiso social. Para Achebe la función social consiste ante todo en que sus libros eduquen a la gente. *Things Fall Apart* concretiza el interés de Achebe por describir las formas tradicionales de vida para que los lectores aprendan y se enorgullezcan de ellas. Además la novela es de los primeros grandes intentos de contar el encuentro entre los colonizados y los colonizadores pero ahora desde el punto de vista de los anteriores. Achebe sostiene que:

The writer cannot expect to be excused from the task of re-education and regeneration that must be done. In fact he should march right in front (...) I would be quite satisfied if my novels (especially the ones set in the past) did no more than teach my readers that their past - with all its imperfections - was not one long night of savagery from which the first Europeans acting on God's behalf delivered them. Perhaps what I write is applied art as distinct from pure art. But who cares? Art is important and so is the education of the kind I have in mind.¹⁹

¹⁸ *Ibid.*, p.29

¹⁹ Chinua Achebe citado por Bill Ashcroft en *The Empire Writes Back*, op. cit., p.126

En su primera novela, *Things Fall Apart*, logra su propósito. El texto es considerado como una de las novelas que consolidó y determinó el camino de la literatura africana poscolonial. Fue escrita en 1959 cuando Nigeria todavía se encontraba bajo el dominio británico y en el estricto sentido histórico pertenece al período colonial. Sin embargo, en intención y estilo la novela es innegablemente poscolonial. Con ella Achebe logró romper barreras y abrir el camino para futuros escritores africanos. Sus innovaciones estilísticas y temáticas son claves en la trayectoria de la literatura poscolonial. Veremos cómo en *Things Fall Apart* reconstruye la vida precolonial a través de detalladas descripciones. Esto con la intención de desmentir la idea colonizadora de una África bárbara que encontró la luz de la civilización con la llegada de los ingleses. Y, por último, cuenta el momento del encuentro entre los pueblos africanos y los ingleses desde el punto de vista de los colonizados. Este contenido está apoyado por un innovador estilo que toma mucho de la tradición oral africana.

La tradición oral de cualquier país es una parte importante de su cultura e identidad. Es una forma de mantener sus tradiciones, costumbres y conocimientos, pasándolas de generación en generación. Incluso con la invención de la imprenta, la tradición oral, por diversas razones, continúa siendo una parte indispensable para constituir la identidad de muchos pueblos. En este sentido la palabra escrita no ha logrado sustituir esta forma de entretenimiento y conocimiento. Los países africanos tienen una larga y viva tradición oral. Los proverbios, las adivinanzas, las canciones y fábulas continúan siendo una parte esencial de la comunicación y forma de aprendizaje. En la búsqueda por consolidar una literatura nacional, muchos escritores buscaron inspiración en la literatura oral; tanto en los temas como en transcribir

sus formas. Con esto se buscó que no se perdieran las antiguas tradiciones además de enriquecer la cultura actual.

El arte de la conversación, el valor de la palabra hablada y la importancia de las narraciones orales en la cultura ibo, se encuentran recalçadas en *Things Fall Apart*. Las visitas sociales, especialmente entre hombres, involucran determinados rituales antes de iniciar la conversación. En la novela encontramos en varias ocasiones la descripción de comer la nuez de kola y tomar vino. Este es un ejemplo de tantos: "He addressed Nwakibie, calling him 'Our father' (...) I have brought this little kola (...) I have come to pay my respects and also to ask a favour, but let us drink the wine first." (p.19)²⁰

Una vez iniciadas las conversaciones los temas son particulares a la región. Con la llegada de los ingleses esto se ve afectado. Al principio se mantiene muy local, creando una imagen más vivida y detallada del mundo ibo. "When they had eaten they talked about many things: about the heavy rains which were drowning the yams, about the next ancestral feast and about the impending war with the village of Mbaino." (p.6)

El arte de la conversación es muy valorada porque es a través del habla que se transmiten las experiencias y conocimientos. Los cuentos son parte importante de la formación de los niños. En los cuentos orales se encuentran muchos de los lineamientos morales, religiosos y sociales de los ibo. Sirven como forma de entretenimiento pero también como lección y formación para los niños. Existe el lado materno y el lado paterno. "Okonkwo encouraged the boys to sit with him in his *obi*, and he told them the stories of the land-masculine stories of violence and bloodshed. Nwoye knew that it was right to be masculine and to be violent, but somehow he

²⁰ Todas las referencias están tomadas de Chinua Achebe, *Things Fall Apart*

still preferred the stories that his mother used to tell (...) stories of the tortoise and his wily ways, and of the bird *eneke-nti-oba* who challenged the whole world to a wrestling contest and was finally thrown by a cat." (p.53) El conjunto de las historias del lado materno y el paterno, forman parte de la educación de los niños. Lo femenino y lo masculino forman una unidad equilibrada en el mundo ibo.

Entre los adultos podemos observar cómo pequeñas historias, proverbios y adivinanzas se utilizan con frecuencia para ilustrar o enfatizar algún punto. Cuando Okonkwo le pide ayuda a Nwakibie dice, "I know what it is to ask a man to trust another with his yams, especially these days when young men are afraid of hard work. I am not afraid of hard work. The lizard that jumped from the high iroko tree to the ground said he would praise himself if no one else did." (p.21) La petición de Okonkwo en lenguaje no figurativo es apoyada por un ejemplo proverbial.

Este uso frecuente de proverbios y otras formas le dan al lenguaje profundidad y complejidad. El lenguaje deja de ser solamente una herramienta de comunicación y se vuelve un arte y una forma de conocimiento. "Having spoke plainly so far, Okoye said the next half a dozen sentences in proverbs. Among the Ibo the art of conversation is regarded very highly, and proverbs are the palm oil with which words are eaten." (p.7) En otras ocasiones los refranes, adivinanzas o cantos sirven de resumen. Cuando Uchendu regaña a Okonkwo termina con:

'For whom is it well, for whom is it well?

There is no one for whom it is well.'

"I have no more to say to you." (p.135) Todos sus planteamientos y consejos se resumen con facilidad en dos frases. Okonkwo debe reconocer la lección contenida en ella.

En una discusión o argumento, los cuentos se utilizan para convencer al otro . Son una forma válida de argumentación. " 'Never kill a man who says nothing. Those men of Abame were fools. What did they know about this man?' He ground his teeth and told a story to illustrate the point." (p.140)

Cuando llegan los ingleses este es uno de los choques bruscos que se presenta. El Comisionado opina que "One of the most infuriating habits of these people was their love of superfluous words." (p.206) Para él lo importante es el lenguaje como herramienta de comunicación y no entiende la riqueza inmersa en estas formas lingüísticas. Debido a que no entiende estas construcciones, no les encuentra el sentido y por lo tanto son innecesarias y hasta molestas.

Things Fall Apart narra la historia de Okonkwo en Umuofia, pueblo de los ibo. Okonkwo no nace rico debido a la holgazanería de su padre. Después de muchos años de arduo trabajo Oknokwo se convierte en un hombre rico y de mucho prestigio entre los ibo. Sin embargo, un desafortunado accidente lo obliga al exilio en Mbanta, pueblo natal de su madre. Su retorno a Umuofia siete años después coincide con los primeros grandes conflictos con los ingleses que habían llegado unos cuantos años antes. La tragedia personal de Okonkwo, el desmonoramiento interno del sistema de vida de los ibo y la amenaza británica marcan el final de la novela.

La novela está dividida en tres partes siendo la primera la más larga por mucho. Aunque ocurren varios incidentes que tienen que ver con la historia en general gran parte de la narración es una cuidadosa descripción de la forma de vida de los ibo: sus costumbres, religión, festividades e ideología. El narrador guía esta reconstrucción. Sin

embargo, esto es para la mayoría de los lectores un mundo completamente nuevo sin referentes directos. Esto significa que el narrador tiene que proporcionar frecuentes explicaciones tanto de los objetos como de las costumbres que describe. "Is that me? Ekwefi called back. That was the way people answered calls from outside. They never answered yes for fear it might be an evil spirit calling." Y en el caso de los objetos: "It came from the direction of the *ilo*, the village playground. Every village had its own *ilo* which was as old as the village itself and where all the great ceremonies and dances took place." (p.42) Achebe logra con *Things Fall Apart* enseñarle a su país y al resto del mundo lo que existía antes de la colonización británica. Pero para poder demostrarlo fueron necesarias estas deliberadas y cuidadosas descripciones de los aspectos diarios de la vida de los ibo.

Las descripciones detalladas van construyendo una idea general de la forma de vida y la cosmovisión de esta gente antes de la llegada de los ingleses. Esto sirve para ilustrar la complejidad y jerarquía de la estructura social precolonial. Mediante la ejemplificación en la narración, Achebe busca desmentir la idea de barbaridad y caos que los ingleses otorgaron a los pueblos que vinieron a "civilizar". Describe los roles delimitados que cada quien tenía dentro de esta estructura social. Cuando una vaca se escapa se oye el grito de "*Oji odu achu ijiji-o-o!* (*The one that uses its tail to drive the flies away!*)" Every woman immediately abandoned whatever she was doing and rushed out in the direction of the cry." (p.14) Este llamado provoca una reacción generalizada entre las mujeres. Cada una sabe exactamente que es lo que tiene que hacer en esta situación. Cuando descubren al dueño de la vaca se aplica la sanción correspondiente. La justicia es ejercida, en este caso, por las mujeres únicamente. Las reglas y quien las impone está claramente definido. Pero también existe un castigo para las personas que no cumplen con su responsabilidad de mantener el orden. "When the women had exacted the

penalty they checked among themselves to see if any woman had failed to come out when the cry had been raised.” (p.115) El orden y la justicia son una responsabilidad colectiva.

En los asuntos religiosos también existe una serie de reglas y rituales que deben seguirse. Durante la Semana de Paz [*Week of Peace*] está estrictamente prohibida la violencia. Okonkwo desobedece esta regla cuando golpea a su esposa durante esa semana [capítulo 4]. En este caso la ofensa es contra un dios y el castigo lo determina Ezeani, el sacerdote de la diosa que Okonkwo ha ofendido. El castigo debe cumplirse por el bien de toda la comunidad. El bien colectivo es de gran importancia en el sistema social de los ibo.

Más adelante en la novela existe un ejemplo de dos grupos dentro de la comunidad que no pueden ponerse de acuerdo. Para estos casos existe un órgano de justicia encabezado por los *egwugwu*. Estos son miembros importantes de la comunidad que personifican espíritus ancestrales del pueblo y tienen la autoridad de resolver estos desacuerdos. En este episodio podemos ver como la espiritualidad y la justicia están estrechamente ligadas. Lo más importante de estos ejemplos es la necesidad que ve Achebe de demostrar, mediante el ejemplo de los ibo, que sí existían sistemas organizados. Con esto Achebe desmiente la idea colonizadora del salvajismo precolonial en África.

Otro concepto que Achebe busca desmentir es la uniformidad de los pueblos africanos. Durante la colonización en el siglo XIX se consideraba (y es una noción que hasta la fecha persiste) que todos los pueblos africanos eran iguales. Al calificarlos como bárbaros e incivilizados se les negaba no sólo la noción de cultura sino la posibilidad de que cada uno tuviera su propia y auténtica cultura. Se negó la riqueza y variedad de las culturas africanas. Para exponer la multiplicidad de culturas Achebe en

Things Fall Apart no concede una uniformidad idílica a todos los pueblos de África colonial. Reconoce que existían divergencias entre sus costumbres. Por ejemplo, miembros de la comunidad ibo discuten los rituales para el noviazgo y matrimonio de otro pueblo: "All their customs are upside-down. They do not decide the bride-price as we do, with sticks. They haggle and bargain as if they were buying a goat or a cow in the market." (p.73) Añade que entre los pueblos existían desacuerdos y guerras, como el de Umuofia y Mbaino, al principio de la novela. Pero incluso en un ámbito de conflicto continúa un sentimiento de justicia, razón y orden. "And in fairness to Umuofia it should be recorded that it never went to war unless its case was clear and just (...) And so when Okonkwo of Umuofia arrived at Mbaino as the proud and imperious emissary of war, he was treated with great honor and respect." (p.12) Existe un respeto por las costumbres de los otros.

Sin embargo, Achebe no idealiza ingenuamente la sociedad precolonial. Pese a un prevalente sentimiento de orden y justicia en el mundo ibo es posible detectar en la primera parte de la novela ciertos aspectos que serán claves en el desmoronamiento final con la llegada de los británicos. Achebe reconoce que la sociedad ibo ya tenía divergencias e insatisfacciones internas que fueron claves para su desmoronamiento. Uno de estos es la costumbre de abandonar a los gemelos recién nacidos en el bosque. Esta es una práctica común y obligatoria pero es cuestionada por algunos como Obierika, gran amigo de Okonkwo. "Obierika was a man who thought about things (...) He remembered his wife's twin children, whom he had thrown away. What crime had they committed?" (p.125) El hijo de Okonkwo, Nwoye, responde más emocionalmente a la costumbre de abandono de gemelos. También es afectado cuando asesinan a Ikemefuna, hijo adoptivo y muy querido de Okonkwo, por órdenes divinas. "Nwoye had heard that twins were put in earthenware pots and thrown away in the forest (...) A vague chill had

descended upon him (...) Then something had given way inside him. It descended on him again, this feeling, when his father walked in, that night after killing Ikemefuna." (p.62) Posteriormente veremos cómo la tolerancia respetuosa y estos cuestionamientos internos ayudan a la entrada de los británicos y el cristianismo.

La segunda parte de la novela narra el exilio de Okonkwo y su familia en Mbanta. Okonkwo mata accidentalmente a un miembro de la comunidad ibo. Debido a que esto se considera un crimen en contra de la diosa de la tierra, su castigo es dejar esa tierra durante un período de siete años. La segunda parte de *Things Fall Apart* también relata la llegada de los británicos a esa área. Achebe nos presenta este acontecimiento histórico desde el punto de vista de los indígenas. Los primeros conflictos violentos entre ambos grupos llegan a Okonkwo como rumores e historias de otros. "Abame has been wiped out (...) It is a strange and terrible story. If I had not seen the few survivors with my own eyes and heard their story with my own ears, I would not have believed." (p. 138) La llegada les preocupa pero finalmente persiste un sentimiento de irrealidad y lejanía. Obierika comenta: "But I am greatly afraid. We have heard stories about white men who made the powerful guns and the strong drinks and took slaves away across the seas, but no one thought the stories were true." (pp. 140 y 141) Achebe nos presenta el otro punto de vista, el de los colonizados, y su reacción ante la llegada de los ingleses. Nos obliga a apreciar lo extraño y hasta cierto punto irreal que eran los británicos para los nativos. Incluso comenta Obierika: "Who knows what may happen tomorrow? Perhaps green men will come to our clan and shoot us." (p.142)

Ocurre algo similar con la religión cristiana. Cuando los misioneros llegan a Mbanta a propagar el cristianismo la reacción inicial es de incredulidad y risa. El sistema de la nueva religión les parece absurdo

además de que significaría abandonar sus creencias, lo cual en ese momento, les es inconcebible. "When this was interpreted to the men of Mbanta they broke into derisive laughter. These men must be mad they said to themselves." (p.146) El misionero y su interprete son presentados como figuras ridículas. Debido a que el lector ya está familiarizado con el sistema ideológico de esta gente, es decir, que la situación está contextualizada, podemos apreciar la llegada del cristianismo como algo ilógico para la mayoría de los habitantes. Las detalladas descripciones de Achebe en la primera parte no son un acto meramente gratuito de enseñanza o un tratado sociológico. Achebe nos transporta a un mundo nuevo y nos sumerge en el. Por lo tanto, cuando aparecen los ingleses en la segunda parte de la novela ellos ya son "los otros": lo desconocido y lo extraño. Esta atinada inversión de perspectivas transforma y reinvierte el discurso colonial. Por lo tanto, entendemos la reacción de Okonkwo cuando no sólo le da risa el misionero sino que considera que el señor está totalmente loco. "The missionary ignored him and went on to talk about the Holy Trinity. At the end of it Okonkwo was fully convinced that the man was mad." (p.147)

Sin embargo, no todos los integrantes del grupo se burlan. Para algunos el cristianismo resuelve dudas e inquietudes. Este es el caso Nwoye. El abandono de los gemelos y el asesinato de Ikemefuna son acciones realizadas por cuestiones religiosas que inquietan a Nwoye porque no logra entenderlas. La religión cristiana resuelve estas inquietudes. "The hymn about brothers who sat in darkness and in fear seemed to answer a vague and persistent question that haunted his young soul—the question of the twins crying in the bush and the question of Ikemefuna who was killed." (p.147)

Para otros la religión cristiana ofrece un lugar donde serán mejor aceptados. Una de las primeras en convertirse es Nneka quien tuvo

gemelos en cuatro ocasiones y tuvo que abandonarlos. Hostigada por su esposo y familia la conversión al cristianismo le ofrece nuevas posibilidades. En general son las personas de bajo rango o las rechazadas por su propia comunidad las primeras en unirse a la nueva religión. Debido a que la mayoría de los nuevos adeptos son en su mayoría gente indeseable, al principio el cristianismo no causa conflictos. "If a gang of *efulefu* decided to live in the Evil Forest it was their own affair. When one came to think of it, the Evil Forest was a fit home for such undesirable people." (p.154)

Los problemas comienzan cuando se hace evidente que el cristianismo viene acompañado y apoyado por un gobierno. Al igual que con la llegada del hombre blanco la imposición gubernamental empieza como rumores que incluso hasta parecen inventados. Okonkwo oye estos rumores durante su estancia en Mbanta. "But stories were already gaining ground that the white man had not only brought a religion but also a government. It was said that he built a place of judgment in Umuofia to protect the followers of his religion." (p.155) Sin embargo, son simplemente rumores irreales y lejanos. "Although such stories were now often told they looked like fairy-tales in Mbanta and did not as yet affect the relationship between the new church and the clan." (p.155)

Cuando regresa Okonkwo a Umuofia la presencia de los británicos se hace evidente. "But apart from the church, the white men had also brought a government. They had built a court where the District Commissioner judged cases in ignorance (...) They guarded the prison, which was full of men who had offended against the white man's law (...) some of these prisoners were men of title who should be above the mean occupation. They were grieved by the indignity and mourned for their neglected farms." (pp.174 y 175) Pero no todo lo que ha pasado es considerado malo. Trae consigo el comercio y con esto el dinero a

Umuofia. "The white man had indeed brought a lunatic religion, but he had also built a trading store and for the first time palm-oil and kernel became things of great price, and much money flowed into Umuofia." (p.178)

Otro aspecto que Achebe ejemplifica es cómo los ingleses utilizaron la educación como una forma de dominación. Muchos escritores poscoloniales hacen énfasis en el papel determinante que tuvieron las escuelas en la dominación cultural en las colonias. "New churches were established in the surrounding villages and a few schools with them. From the very beginning religion and education went hand in hand." (p.182)

Así se puede ver como en la primera parte de la novela Achebe minuciosamente crea el mundo precolonial y lo contextualiza. Cuando llegan los ingleses en la segunda parte lo apreciamos desde el punto de vista de los colonizados. Achebe logra esta sutil inversión de perspectivas a través de una historia aparentemente simple apoyada por un estilo narrativo mondo y directo. La crítica al régimen colonial no es como la crítica de Ngugi, vociferante y directa. Achebe coloca al lector del otro lado: vemos la llegada de los británicos desde la perspectiva de los colonizados. De aquí que entendamos con claridad el consecuente desmoronamiento.

La reacción de Okonkwo ante el cristianismo y el nuevo gobierno es violenta e intolerante. Okonkwo se percata del peligro de la pérdida de sus tradiciones al adoptar nuevas costumbres. Cuando Nwoye se convierte al cristianismo Okonkwo teme por el fin: "Suppose when he died all his male children decided to follow Nwoye's steps and abandon their ancestors? Okonkwo felt a cold shudder run through him at the terrible prospect, like the prospect of annihilation." (p.153) Compara el abandono con la aniquilación. Aquí encontramos énfasis en las tradiciones como parte de

la identidad. Si las tradiciones, los ancestros, la historia se olvidan, entonces la identidad y la existencia se aniquilan.

La memoria y la continuidad son afectadas por estos cambios. También afectan la unidad y solidaridad de la comunidad. Anteriormente a la llegada de los británicos todos vivían y se conformaban bajo un sistema. Con la llegada del sistema colonizador, que además pretende sobreponerse al original, surgen los nuevos conflictos. La aceptación de algunos miembros de la comunidad indígena del nuevo sistema rompe con la antigua unidad. Hemos visto cómo la religión y la justicia estaban muy ligadas y dirigidas hacia el bien colectivo. Las comunidades funcionaban colectivamente y las divergencias internas causaron su desmoronamiento. En la cena que ofrece Okonkwo en Mbanto antes de regresar a Umuofia uno de los miembros más viejos habla del peligro de las discordancias dentro de la comunidad. "We come together because it is good for kinsmen to do so. You may ask why I am saying all this. I say it because I fear for the younger generation (...) I fear for you young people because you do not understand how strong is the bond of kinship. You do not know what it is to speak with one voice. And what is the result? An abominable religion has settled among you. A man can now leave his father and his brothers. He can curse the gods of his fathers and his ancestors, like a hunter's dog that suddenly goes mad and turns on his master. I fear for you, I fear for the clan." (p.167)

La tercera parte de la novela marca el retorno de Okonkwo a Umuofia, en donde descubre que los rumores son ciertos y que muchas cosas han cambiado. Es importante notar que Achebè nos presenta la visión de los colonizados ante la llegada de los británicos pero esto no significa que adopte actitud de víctima. Recalca que el desmoronamiento se debe, en gran parte, a las discordancias internas y a la inflexibilidad del sistema social que no le permite adaptarse a las nuevas situaciones.

La calamidad determinante para Umuofia ocurre durante una ceremonia religiosa. Uno de los peores crímenes posibles era el de quitarle la máscara a un *egwugwu* ya que esto le quitaba su prestigio. En un acto de agresión un joven llamado Enoch, desenmascara a uno de los *egwugwu* y de acuerdo a las creencias religiosas de los ibo ha matado a un espíritu ancestral. Enoch es un converso al cristianismo que incluso se ha vuelto más devoto y extremista que el propio ministro Mr. Brown. "Enoch's devotion to the new faith had seemed so much greater than Mr. Brown's that the villagers called him the outsider who wept louder than the bereaved." (p.185) Es decir, el responsable del final simbólico de Umuofia es uno de su propio grupo que ha adoptado la nueva religión con más devoción que incluso los propios ministros. Lo llamo el final simbólico porque este acto es considerado en la novela como definitivo en la muerte del viejo sistema: "It seemed as if the very soul of the tribe wept for a great evil that was coming—its own death." (p.187) El desenmascaramiento causa gran indignación en Umuofia en contra de los cristianos, entonces destruyen su iglesia y les piden que se vayan. Estas acciones llevan al encarcelamiento de seis líderes de los ibo incluyendo a Okonkwo. Cuando obtienen su libertad convocan una reunión. "Everyone knew that Umuofia was at last going to speak its mind about the things that were happening." (p.199) Es la última vez que el narrador se refiere a Umuofia como una unidad: una voz y una opinión. Y en esta reunión finalmente aceptan que están enfrentados a una nueva situación sin precedentes y tienen que actuar diferente. "We who are here this morning have remained true to our fathers, but our brothers have deserted us and joined a stranger to soil their fatherland. If we fight the stranger we shall hit our brothers and perhaps shed the blood of a clansman. But we must do it. Our fathers never dreamed of such a thing, they never killed their brothers. But a white man never came to them. So we must do what our fathers would never have done." (p.203)

Esta resolución sin embargo, no tiene grandes efectos. Cuando Okonwko mata a un mensajero blanco los demás en la reunión permiten que los otros mensajeros blancos escapen. Okonwko sabe que Umuofia está perdida. "They had broken into tumult instead of action." (p.205) Los cambios y las divergencias causan demasiados estragos y Umuofia deja de ser una unidad. Por lo tanto, es incapaz de actuar sobre una decisión colectiva y como lo presagia el título las cosas se desmoronan (*Things Fall Apart*). El inevitable final de su tribu y sus propios problemas personales llevan Okonwko al suicidio.

El último capítulo de la novela es de extrema importancia para el discurso narrativo. Durante toda la novela Achebe presenta el punto de vista de los ibo para que el lector aprenda y observe la llegada desde esta perspectiva. En el último capítulo el enfoque narrativo cambia y nos enteramos del suicidio de Okonwko desde el punto de vista de los colonizadores, específicamente del Comisionado de Distrito (*District Commissioner*). Cuando Obierika le dice al Comisionado que no pueden bajar el cuerpo ahorcado de Okonwko del árbol hay un cambio en la actitud del Comisionado, de autoridad a pseudoantropólogo. "The District Commissioner changed instantaneously. The resolute administrator in him gave way to the student of primitive customs." (p.207)

La novela cierra con el Comisionado pensando acerca del libro que pretende escribir acerca de las cosas que ha visto en los años que se ha dedicado a civilizar a los africanos. El lector ha leído hasta este punto páginas y páginas de la historia de Okonwko y su pueblo. Entiende la riqueza de sus vidas y las complejas y múltiples razones del suicidio de Okonwko. Pero para el Comisionado del Distrito toda la situación se puede reducir a un sólo párrafo. Él representa la visión colonizadora. Y es la visión colonizadora la que escribirá la historia de África para Inglaterra

y el occidente en general. Una visión limitante y reductora. "The story of this man who had killed a messenger and hanged himself would make an interesting reading. One could almost write a whole chapter on him. Perhaps not a whole chapter but a reasonable paragraph, at any rate. There was so much else to include, and one must be firm in cutting out any details." (p.209) Observamos directamente la visión limitadora de los colonizadores. Este amplio y complejo mundo se reducirá a un solo párrafo. *Things Fall Apart*, escrita desde el punto de vista de los colonizados, cierra con el título del libro que la visión colonizadora escribirá: *The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger*.

Lo atinado de la estrategia crítica de Achebe consiste en primero invertir la perspectiva (escribir la mayoría de *Things Fall Apart* desde el punto de vista de los colonizados) y después en el último capítulo reinvertir la perspectiva para poner en evidencia lo limitante y desfigurante de la visión colonizadora. Esto le da al final un golpe irónico y crítico inesperado.

La sutil y efectiva crítica que le hace Achebe a la visión reductora y despectiva que tuvo (y tiene) el mundo occidental de la historia precolonial africana deriva de una estrategia literaria minuciosa y cuidadosa. A diferencia de Ngugi, Achebe no expresa sus opiniones tan directamente. Sólo existen dos ocasiones en la novela donde se puede considerar que es explícito. El primer ejemplo utiliza al personaje como vehículo de expresión propia. Viene de una plática entre Okonwko y Obierika:

"Does the white man understand our custom about the land?"

"How can he when he does not speak our tongue? But he says that our customs are bad; and our own brothers who have taken up his religion also say that our customs are bad. How do you think we can fight when our

own brothers have turned against us? The white man is very clever. He came quietly and peaceably with his religion. We were amused at his foolishness and allowed him to stay. Now he has won our brothers, and our clan can no longer act like one. He has put a knife on the things that held us together and we have fallen apart." (p.176)

La siguiente cita es es la ejemplificación obvia del discurso colonial y ocurre cuando el Comisionado de Distrito habla con los siete líderes ibo detenidos:

"We shall not do you any harm," said the District Commissioner to them later, "if only you agree to cooperate with us. We have brought a peaceful administration to you and your people so that you may be happy. If any man ill-treats you we shall come to your rescue. But we will not allow you to ill-treat others. We have a court of law where we judge cases and administer justice just as it is done in my own country under a great queen. I have brought you here because you joined together to molest others, to burn people's houses and their place of worship. This must not happen in the dominion of our queen, the most powerful ruler in the world." (p.194)

Estas dos ocasiones resaltan porque aunque no llegan a los extremos de explicitud de Ngugi, en comparación con el resto de *Things Fall Apart* donde la crítica y la opinión se dan con más sutileza, aquí el estilo es mucho más obvio.

Things Fall Apart ha sido muy alabada por su inversión de perspectivas y sutil ironía. Posteriormente veremos el uso de perspectiva de Wole Soyinka. Existe una diferencia importante entre ambas. Considero que mucho tiene que ver con el desarrollo de la literatura

poscolonial. Achebe rompió barreras que le permitieron a Soyinka desarrollar un estilo más complejo. La ironía es una figura retórica interesante ya que, como bien argumentan muchos escritores, va mucho más allá de ser simplemente un instrumento retórico que añade complejidad o riqueza a un determinado texto. El uso de la ironía implica ante todo una actitud, una opinión implícita y escondida dentro de lo que se esta diciendo:

The politics of irony are never simple and never single. Unlike most other discursive strategies, irony *explicitly* sets up (and exists within) a relationship between ironist and audiences (the one being intentionally addressed, the one that actually makes the irony happen, and the one being excluded) that is political in nature, in a sense that even while provoking laughter, irony invokes notions of hierarchy and subordination, judgement and perhaps even moral superiority.²¹

El caso de la ironía como parte del discurso comunicativo es complejo. El hablante dice exactamente lo opuesto a lo quiere significar. Hemos visto que la utilidad de la ironía se debe a que deja ver la actitud que tiene el hablante ante lo que se está diciendo (tanto para lo dicho como para lo no-dicho) de una forma sutil. Pero para que la ironía sea efectiva existe otro factor de gran importancia: el que interpreta o entiende la ironía. "From the point of view of the *interpreter*, irony is an interpretative and intentional move: it is the making or inferring of **meaning** in addition to and different from what is stated, together with an **attitude** toward both the said and the unsaid. The move is usually

²¹ Linda Hutcheon, *Irony's Edge-The Theory and Politics of Irony*, p.17

triggered (and then directed) by conflictual textual or contextual evidence or by markers which are usually socially agreed upon."²²

Por lo tanto, vemos que la ironía implica una posición necesariamente activa, tanto del hablante (o escritor) como del oyente (o lector). Pero precisamente como la ironía se da en un ambiente discursivo existen otros factores importantes que podemos denominar conjuntamente como el contexto. "Because irony, as defined in this study, happens in something called "discourse", its semantic and syntactic dimensions cannot be considered separately from the social, historical and cultural aspects of its contexts of deployment and attribution."²³ Por lo tanto, la ironía, al implicar una actitud, puede ser útil políticamente hablando. Sin embargo, tiene un gran peligro, que el lector no "capte" la ironía y sólo entienda el significado literal: "Politically speaking, the ironist is extremely hard to assail precisely because it is virtually impossible to fix his or her text convincingly. In the ironic discourse, every position undercuts itself, thus leaving the politically engaged writer in a position where her ironic discourse might come to deconstruct her own politics"²⁴ A lo que pregunta Hutcheon: "Why then bother using irony? The usual response given is that, despite the risks, the indirection and critical edge of irony still make it a possible model for oppositionality whenever one is implicated in a system that one finds oppressive. A possible model, yes; but never an unproblematic one."²⁵ La ironía literaria solamente funciona si el lector entiende el contexto. Si no, el lector interpretará únicamente el sentido literal y esto lo llevará a pensar que el autor está apoyado justamente lo opuesto a lo que en verdad está criticando.

²² *Ibid.*, p.11

²³ *Ibid.*, p.17

²⁴ T. Moi, *Sexual/Textual Politics* citado por Linda Hutcheon, *op. cit.*, p.16

²⁵ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p.16

Achebe comenzó a escribir cuando apenas se estaba empezando a cuestionar el discurso colonial. Él no podía arriesgarse a una mala interpretación. Y como la noción colonial de África era la más conocida y aceptada, lo más probable es que efectivamente hubiera sido mal interpretado si no hubiera sido tan cuidadoso con el uso irónico en su escritura.

La ironía es un instrumento crítico útil pero problemático. Para poder utilizarla Achebe tuvo que contextualizar la situación precolonial. La extensa primera parte de *Things Fall Apart* está para educar, pero creo que aún más importante está para contextualizar. Proporciona al lector el contexto necesario para poder entender la ironía final. La estrategia literaria de Achebe consiste en una innovadora inversión de perspectivas, que después será usada frecuentemente en la literatura poscolonial. Achebe nos narra desde el punto de vista de los colonizados. Pero el sentido irónico se logra cuando reinvierte la perspectiva y cierra la novela con el punto de vista del colonizador. Posteriormente veremos cómo Soyinka desarrolla aun más este juego de perspectivas. Sin embargo, considero que alguien como Soyinka no hubiera podido escribir como escribió sin el trabajo preliminar de gente como Achebe. En *Aké Soyinka* ya no tiene la necesidad de desmitificar la idea colonial de África y por lo tanto, puede desarrollar otros aspectos en su obra.

Los logros de Achebe son innovadores. Le dio voz a los silenciados por la colonia. Su labor de enseñanza y de rescate abrió el camino para la escritura poscolonial. Demostró cómo se podía invertir el discurso colonial y hacer que se atacara a sí mismo.

WOLE SOYINKA Y EL USO DE LA PERSPECTIVA

De los tres autores estudiados considero que Soyinka es el menos extremista en su postura como escritor. Sin embargo, esto no significa que no sea un escritor comprometido, simplemente su estrategia literaria es menos directa que las que hemos visto con anterioridad. Además, de las tres obras, *Aké: The Years of Childhood* es la más reciente. Gracias a la labor de personas como Ngugi y Achebe, Soyinka puede escribir una obra más compleja, en donde existen otras prioridades además de la crítica social. Podemos ver cómo a través de los años la literatura poscolonial ha podido empezar a enfocarse en otros aspectos, y a la par, seguir conservando un estilo innovador y auténtico.

Algunos escritores, como Ngugi, consideran que la lucha por la independencia y reconocimiento cultural no ha terminado. Por lo tanto, muchos han criticado a Soyinka por su actitud más conciliadora hacia los efectos culturales del colonialismo. Sin embargo, para Soyinka la aseveración cultural tajante ya no es necesaria. En lo que refiere específicamente a la *négritude* considera que es innecesariamente extremista: "I do not think a tiger has to go around proclaiming his tigritude."²⁶ No cree que exista la necesidad de estar aseverando constantemente una obviedad. Es tiempo de empezar a trabajar en otras cosas.

Esto no significa que Soyinka no esté interesado en consolidar una literatura nacional y auténtica. Al igual que Ngugi, comenta acerca de la función social de la literatura. Pero mientras que para Ngugi es un aspecto irrenunciable, Soyinka la toma como una posibilidad de la literatura mas no como una característica indispensable. Reconoce que en

este momento es una consideración prioritaria debido a la situación actual, pero no es necesariamente una característica que siempre la va a determinar. "I have said already that (...) this must not be taken to mean that contemporary literature in Africa is not consciously guided by concepts of an ideological nature. But the writer is far more preoccupied with visionary projection of society than with speculative projections of the nature of literature."²⁷ Soyinka plantea la visión social como una necesidad debido a la situación poscolonial y no como una característica permanente de la literatura africana como sostiene Ngugi.

Soyinka considera que la visión social es necesaria para los textos revolucionarios, es decir cuando la preocupación creativa va más allá de la estética y busca cuestionar nociones preestablecidas. "Revolutionary writing is generally of this kind, though whether or not much of the writing which aspires to this label is always literature is another question."²⁸ . Es decir la visión social no es suficiente para que un texto revolucionario se denomine literatura ya que también le otorga importancia a los aspectos estéticos de una obra.

Una de las principales características que distingue a Soyinka de los otros dos autores es su aceptación de la influencia cultural británica. Para Soyinka el legado colonial es innegable e irreversible. Sin embargo, el producto de este legado junto con las tradiciones heredadas forman una compleja cultura híbrida. Soyinka sugiere aprovechar la riqueza de las dos culturas mezcladas.

Las dos obras anteriores (*Things Fall Apart* y *Devil on the Cross*) denuncian la colonización y los efectos que tuvo. En *Things Fall Apart*,

²⁷ Wole Soyinka citado por Oladele Taiwo en *op.cit.*, p.48

²⁷ Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, p.64

²⁸ *Ibid.*, p.66

Achebe utiliza la ironía para poner en evidencia la actitud colonial hacia el colonizado. Critica la visión limitante de África que tenía la colonia. En *Devil on the Cross*, la crítica de Ngugi a los efectos de la colonia es abierta, explícita y muy directa. De las tres novelas *Aké: The Years of Childhood* es la más compleja en estructura narrativa. Es una novela semiautobiográfica que narra la infancia de Wole en el pueblo de Aké. Está situada durante la colonia inglesa poco antes y durante la Segunda Guerra Mundial.

Una de las características importantes de la estrategia literaria de Soyinka es que utiliza la narración no tanto para criticar sino para simplemente plantear la situación. *Aké* se publicó en 1983, más de veinte años después que *Things Fall Apart*. La literatura poscolonial ha crecido mucho y debido a su inmensa popularidad ha ayudado a denunciar los efectos coloniales en las excolonias. *Things Fall Apart* es un libro que tiene como objetivo principal educar al lector. Achebe solamente utiliza dos puntos de vista: el de los colonizados y el de los colonizadores. La dualidad es bastante sencilla: nosotros y ellos.

Para Soyinka uno de los efectos más importantes de la colonización es que se produjo un mestizaje de culturas. Y, a diferencia de otros autores, Soyinka sostiene que esta mezcla es irreversible. Es por esto que hay que utilizar la cultura híbrida que existe. En *Aké*, Soyinka nos presenta las consecuencias de la influencia británica en la colonia. No condena ni alaba la mezcla que se produce, simplemente la presenta en toda su complejidad e incongruencia. La hibridización de las culturas conlleva una diversidad de perspectivas que chocan, se contradicen, se enfrentan y se combinan constantemente. Es un proceso dinámico y problemático pero lleno de posibilidades. Soyinka nos presenta este proceso en *Aké*.

La estrategia literaria de Soyinka consiste principalmente en enfrentar dos visiones distintas acerca de la misma situación para resaltar las discordancias. Una de estas visiones es la de Wole, el narrador de la obra. Él nos presenta la visión directa y poco prejuiciada de la niñez. Su visión infantil choca constantemente con las distintas visiones en el mundo adulto. Wole constantemente tiene que tratar de entender y asimilar. El tono de la narración es ligero y esconde la crítica detrás de la fachada de inocencia infantil. Es a través de sus ojos que vamos conociendo el mundo colonial.

En este proceso de mestizaje ni siquiera la visión de Wole permanece igual. La obra abarca el crecimiento de Wole de los dos a los once años. Su crecimiento está acompañado por la ampliación paulatina de su visión que va asimilando constantemente nuevos enfoques. Poco a poco el mundo limitado de Wole se expande para abarcar una visión cada vez más amplia.

Al principio de la narración Wole tiene dos años y su mundo comprende únicamente la parroquia de Aké. Wole pertenece a la primera generación híbrida que nace con ambas influencias culturales. Su visión está compuesta por dos influencias principales: su mamá, Wild Christian, y su papá, Essay. Wild Christian es una mujer convertida al cristianismo que ha abandonado junto con su religión natal una serie de tradiciones y ritos heredados. Wole no parece recibir de su madre una noción de ancestralidad y cultura previa pero sí es la portadora de ciertas tradiciones y costumbres como la labor culinaria y doméstica. La descripción de su cuarto demuestra como en Wild Christian se combinan aspectos de ambas culturas:

Here was a riot of smells, a permanent
redolence of births, illnesses, cakes, biscuits

and petty merchandise. This varied from the rich earth-smell of *aso òkè*, to camphor balls and hundreds of unguents (...) Everything else in the bedroom was resolutely, even fanatically set against order or permanence in any form. Bundles were piled underneath the bed, baskets of soap, trayloads of tinned sardines, pilchards, packets of sugar, bolts of cloth, round camphors and square, leaf-wrapped parcels of shea-butter or black, local soap. Jars of sweets, home-made and imported, such as Trebor mints, rested on the window-sills side by side with odd pamphlets, bibles, hymn-books and tattered books. Tightly sealed tins of kerosene, palm-oil, groundnut oil, enamel bowls of *gari* (...) were stacked in the corner. (pp. 77 y 78)²⁹

Por lo tanto, aunque Wild Christian adopta la religión cristiana, no significa que abandone todas las costumbres anteriores. Wild Christian incorpora los dos estilos de vida.

El mundo del papá es diferente. Comparte con su esposa la religión cristiana pero él representa la influencia británica en materia educativa. Es el director de la escuela de Aké y su hijo lo identifica con el nombre de Essay. Su pasión por los libros y el estudio tiene el sello del imperialismo inglés. Su cuarto refleja tranquilidad y estudio: "It was a room whose mustiness came from accumulated papers—frayed journals, notebooks, files, seasoned leather cases and metallic trunks, leather shoes carefully laid out (...) The room was full of dust-motes, caught in the beam of sunlight that came through the window. Through it I reviewed the bookcase with its neatly stacked shelves." (p.80)

Al principio Wole no discierne el hecho de que la visión de sus padres difiere de la visión más tradicional. Para él los diferentes mundos no

²⁹ Todas las referencias están tomadas de Wole Soyinka, *Ake: The Years of my Childhood*

chocan, los asimila colectivamente. Un ejemplo de la facilidad de Wole para reconciliar dos visiones distintas es la religión. En una ocasión descubrí que su amigo Osiki participa en el festival anual de los *egùngùn* que, según las creencias tradicionales, son espíritus ancestrales. Wole ha sido educado en la religión cristiana pero esto no es un obstáculo para él:

'Can I come back as an *egùngùn* if I die?' I asked Osiki.

'I don't think so' he said. 'I've never heard of any Christian becoming an *egùngùn*.'

'Do they speak English in the *egùngùn* world?' I now wanted to know.

Osiki shrugged. 'I don't know. Our own *egùngùn* doesn't speak English.'

It seemed important to find out. The stained-glass windows behind the altar of St Peter's church displayed the figures of three white men, dressed in robes which were very clearly *egùngùn* robes. Their faces were exposed which was very unlike our own *egùngùn*, but I felt that this was something peculiar to the country from which those white people came.

'They are not *egùngùn*' [Tinu] said, 'Those are pictures of two missionaries and one of St Peter himself. (pp.32 y 33)

La hermana de Wole, Tinu, es mayor y sabe que ambas cosas no pueden tener relación. Osiki y Wole no se percatan de que están discutiendo acerca de dos mundos distintos en conflicto. Para Wole la solución es fácil y se refiere a la figura en la ventana de la iglesia como "egùngùn St Peter". (p.33)

Poco a poco Wole aprende que existe algo más allá de su mundo en la parroquia de Aké. Hasta este momento Wole ha vivido en un espacio amurallado que incluye su casa, la iglesia y la escuela. En el capítulo tres descubre que existe algo más allá de este pequeño mundo. "It became

clear that we in the parsonage were living in a separate town by ourselves, and that Aké was the rest of what I could see.” (p.37) Wole se escapa de su casa y se une a un desfile que recorre el pueblo de Aké. Por primera vez Wole observa el pueblo y se asombra de su inmensidad. Reconoce algunos aspectos, productos y personas que han ido a su casa, pero ahora los ve bajo una nueva perspectiva. “Those token bits of Aké which had entered our home on occasions, or which gave off hints of their nature in those Sunday encounters at church, were beginning to emerge in their proper shapes and sizes.” (p.38)

A través de los ojos y las descripciones de Wole observamos el mundo de Aké. En él encontramos una mezcla de influencia británica y tradicional. Sin embargo, Wole no está consciente de que muchos de estos aspectos se deben a esta mezcla. Wole simplemente describe, “The starched, cowled, white lady who visited us sometimes with bags of lozenges apparently also lived in a compound. For there boldly etched on the gates in a stone-fenced wall were the words: Miss McCutter’s Maternity Clinic. This was the first word that day to give me any trouble. We knew her simply as Miss Makota, and there had been no previous hint that her name might be spelt differently.” (p.39) La visión de Wole no encuentra solución para la incongruencia entre los nombres ya que todavía no ha entendido que existen dos culturas fusionadas.

Otro ejemplo de la presencia de la influencia británica lo encontramos en los letreros de las tiendas, tales como: “AKINS PHOTO STUDIO; LONDON TRAINED PORTRAITIST” y “MRS T. BANJOKO. LONDON-TRAINED SEWING MISTRESS”. (pp.38 y40) Aquí Soyinka simplemente plantea una situación pero no la critica abiertamente. Sin embargo, el hecho que los letreros descritos mencionen “Londres” como publicidad, evidencia un reconocimiento elevado al entrenamiento o educación inglesa sobre la local.

Wole descubre en este recorrido que algunos aspectos de su vida cotidiana tienen una vida más amplia fuera de ella. También descubre que las cosas inicialmente desconocidas le resultan familiares, pero bajo otra presentación. Esto es evidente cuando descubre el mercado de Aké. Al principio el simple tamaño y variedad lo impresiona. “[The] stalls stretched endlessly from the right side of the road, goods were piled up on low stools or on specially laid trestles. I hesitated; it did not seem possible that there was so much *thing* in the world.” (p.41) Pero también encuentra una sección del mercado que lo asusta porque todos los productos le son desconocidos. “And then I came to a sudden stop and backed away. Staring me in the eye was a shrunken head of an animal, dangling from a low wooden shelf beneath a stall. (...) It was the strangest line of stalls in the entire market, with its assortment of stones, beads, pieces of iron, coloured powders in little heaps, small parcels tied up in leaves, bottles filled with the strangest liquids.” (p.42) Por primera vez se enfrenta a un aspecto más tradicional en su forma pura. Cuando Wole se fija con detenimiento se da cuenta que muchos de los productos son conocidos, nada más que él los conocía en otra presentación. “Yet when I looked in the trays again I recognized barks and roots similar to those which were bought by father, stuffed into bottles and jars where they were left to soak for days. They were given to us for some ailments.” (p.42)

Esta es otra instancia donde la familia de Wole mezcla elementos de la cultura yoruba y la inglesa. Utilizan tanto remedios tradicionales como la importada medicina europea. “The herbs and roots were brought home in baskets, boiled and allowed to cool, I was scrubbed in them, given pungent liquids from other stuffed jars to drink, and put to bed. Or there were pills from Miss McCutter’s, Oke Padi or some other place, and teaspoonfuls of unpleasant fluids from neatly labelled bottles.” (p.43)

Este recorrido es importante para Wole porque le demuestra que existe un mundo amplio afuera de su vida aislada. También se percata de que este mundo tiene influencia sobre su vida cotidiana.

La influencia ancestral de mayor importancia que recibe Wole es en Isara, el pueblo natal de su padre. "Isara was another kind of home, several steps into the past. Age hung from every corner, the patina of ancestry glossed all objects, all human faces." (p.67) Es aquí donde Wole tiene la posibilidad de descubrir la parte hereditaria de su cultura. Además, Isara es el punto de referencia en donde Wole aprende que existe otra manera de ver las cosas. En una visita a Isara, el vecino, Broda Pupa y su primo, Yemi llevan a Wole de excursión al campo. Broda Pupa dice antes de partir: "Como on, ara Aké,' he shouted as he waited outside the door. 'I am taking you to school.' He handed me a cutlass to carry saying, 'Here is your pencil. Your exercise book is waiting for you at the end of an hour's walk. Are you ready?'"(p.131) Isara le enseña a Wole otro tipo de conocimiento, otro tipo de educación que difiere de la noción escolarizada de los ingleses y de sus padres.

Es en Isara donde Wole se percata de que vive en un mundo de perspectivas que se confrontan. Wole nota el choque del mundo tradicional yoruba y su propio mundo cargado de influencia colonial. Esto se debe a que en Isara se continúan practicando ciertas costumbres, como la postración, que ya no existen en el mundo de Wole. El hecho de que Wole y Tinu no la practiquen sorprende a los habitantes de Isara:

Reactions varied. Some were so overawed by these aliens who actually had been heard to converse with their parents in the whiteman's tongue that they quickly denied that they had ever expected such a provincial form of greeting. A smaller number, especially the ancient ones whose skins had acquired the

gloss of those dark beaten *etù* merely drew themselves up higher, snorted and walked away. Later, they would be mollified by the Odemo, the titled head of Isara, to whose ears their complaints might come. Perhaps the fact that we were related to this royal house eased their sense of being slighted, we only observed that when we met the same ancients again, they smiled more indulgently, their frowns eased to amused wrinkles at the strange objects whom their own son of the soil had spawned in some far-off land. (p.126)

Es aparente que las costumbres y la forma de vida de la familia de Wole son consideradas por los demás como algo ajeno. En Aké la influencia cultural inglesa está mucho más asimilada que en Isara.

La iniciación más importante para Wole en el mundo tradicional es llevada a cabo por su abuelo paterno, quien significativamente lleva el nombre de Father (padre). Él está a cargo del rito de iniciación al que es sometido Wole. El rito consiste en hacer incisiones en las muñecas y tobillos de Wole. Father lo inicia en otra cultura e intenta demostrarle que existen mundos más allá del mundo de su mamá (el cristiano) y el de su papá (la escuela): "O-ho, you think I simply bring you all here for the New Year without looking out for you? There is more to the world than the world of Christians, or books". (p.143)

De Isara, Wole aprehende otro mundo que difiere del cristiano y escolar que tiene en Aké. Este mundo está constituido por una serie de elementos, incluyendo un lado femenino y uno masculino. El lado femenino lo incorporan las mujeres comerciantes de Isara. "It was the women traders who brought the flavour, the smell and touch of Isara to Aké (...) My excitement rose as we drew near our other home, the home of those dark women who trudged all day to dispose of smoked meats and woven cloth and spoke in the language of dirges (...) It was these itinerant

traders, our shadowy guests at Aké who now rushed to become our guides, explaining us to their world.”(pp. 129 y 130) El lado masculino lo obtiene a través de Father quien personifica este aspecto de la cultura yoruba. “I bore my wounds proudly home and displayed them—not to Teacher and Wife—but to that other parent who had become a fellow conspirator, who truly embodied the male Isara for me in its rugged, mysterious strength, the female complement which I had earlier obtained from the trading women.”(139) El contacto con estas nuevas y diferentes visiones ayuda a que Wole entienda la complejidad y riqueza de su mundo.

Con el paso del tiempo Wole va creciendo y su conocimiento del mundo que lo rodea se amplía. La última parte de la novela está dedicada a describir las actividades del Grupo de Mujeres (Women’s Group). Las acciones del Grupo de Mujeres acaban uniéndose al movimiento independista. El panorama se abre para abarcar no sólo Aké e Isara sino toda la nación. “The movement of the *onikaba*, begun over cups of tea and sandwiches to resolve the problem of newly-weds who lacked the necessary social graces, was becoming popular and nation-wide. And it became all tangled up in the move to put an end to the rule of white men in the country.” (pp.199 y 200)

Soyinka introduce, también hasta el final, a dos personajes que critican abiertamente la forma de educación colonizadora y su racismo. Estas son críticas muy fuertes y Soyinka, como narrador, establece distancia entre él y estos comentarios. Las opiniones de estos personajes están inmersas dentro de una obra que está llena de distintas opiniones y perspectivas. Daodu comenta como la educación es una forma de control mental, “I would never send Koye or any of his brothers to a school run by white men. But you must understand this, it is not merely because they are white, it is also because they are colonizers. They try to destroy character in our boys.” (p.227)

El comentario acerca del racismo es dicho por Mrs.Kuti. "The white man is a racist (...) You know your history of the slave trade , well to him the black man is only a beast of burden, a work-donkey. As for Asians—and that includes Indians, Japanese, Chinese and so on, they are only a small grade above us. So, dropping that terrible weapon, experimenting with such a horrifying thing on human beings—as long as they are not white—is for them the same as experimenting on cattle." (p.227) Es interesante que la crítica más fuerte y explícita al racismo de los blancos esté relacionada con la bomba atómica en Japón y no con algo local. Con esto Soyinka está recalcando la actitud racista en todo el mundo y no únicamente en África. Está dejando ver que no sólo el continente africano es complejo, sino todo el mundo moderno.

Hemos visto cómo a lo largo de la obra el crecimiento de Wole está ligado a una ampliación de su perspectiva. Soyinka otorga gran importancia al cambio. Las cosas no pueden mantenerse estáticas.

Change was impossible to predict. A tempo, a mood would have settled over the house, over guests, relations, casual visitors, poor relations, 'cousins', strays—all recognized within a tangible pattern of feeling—and then it would happen! A small event or, more frequently, nothing happened at all, nothing that I could notice much less grasp and—suddenly it changed! The familiar faces looked and acted differently. Features appeared where they had not been, vanished where before they had become inseparable from our existence. Every human being with whom we came in contact, Tinu and I, would CHANGE! Even Tinu changed, and I began to wonder if I also changed, without knowing it, the same as everybody else. (p.93)

Cada vez que hay nuevos cambios significa que es necesario un reajuste para acomodarlos. "There was a new language to be learnt, a new physical relationship in things and people." (p.95)

Los cambios y los ajustes de perspectiva son una parte esencial de la vida. Es importante la capacidad de cada uno de asimilar y ajustarse a estos nuevos cambios. Esta flexibilidad es la que le permite a Soyinka aceptar la influencia británica y considerarla una parte de la cultura nueva. Sin embargo, está consciente de que ésta mezcla es problemática. Y termina significativamente la obra con las palabras de Wole: "I sighed, feeling the oppressive weight of my years. It was time to commence the mental shifts for admittance to yet another irrational world of adults and their discipline." (p.230)

La estrategia está basada en la presentación más que en la crítica de la situación colonial. Define el mundo colonial en toda su complejidad, discordancias y contradicciones. Un mundo que, pese a estos problemas, es rico en posibilidades. Debido a que la prioridad de Soyinka es describir y no tanto criticar, hay mucho más preocupación por el efecto estético. El tono inocente pero inquisitivo del niño narrador resalta pero aliviana la complejidad del mundo retratado. Así, logra una obra con intención pero estéticamente sólida y admirable. "Where Soyinka stands apart from the two is the extreme individuality of his own art, which proceeds from a developed awareness of the multiple meanings that this art achieves. There is not only an intuitive participation of the artist in his own symbols, but an intellectual direction given to them, as a means of an integrated and conscious artistic statement."³⁰

³⁰ Abiola Irele, *The African Experience in Literature and Ideology*, p.189

CONCLUSIONES

La dominación inglesa en las colonias africanas tuvo consecuencias culturales innegables. Es por esto que la lucha por independencia significa también una aseveración cultural, incluyendo las manifestaciones literarias.

Achebe es uno de los precursores de la aseveración cultural en el ámbito literario. Debido al momento histórico, su estrategia literaria está muy enfocada a demostrar la existencia de una rica y compleja cultura precolonial. Además busca reconstruir el encuentro entre los colonizadores y colonizados, pero ahora narrado desde el punto de vista de los segundos. Al final de la novela utiliza la ironía para invertir el discurso colonial y así criticarlo. En la trayectoria de la literatura poscolonial africana el trabajo de Achebe en *Things Fall Apart* ayudó a desmentir ideas coloniales peyorativas acerca de la África precolonial. En su momento, esto fue necesario para aseverar una cultura propia.

Además de esta labor, Achebe logró incorporar aspectos de la literatura oral africana a su estilo narrativo. Con esto contribuyó a la consolidación de una literatura africana con características innovadoras y particulares que la diferencian de la literatura inglesa. Es por estas razones que tuvo un papel determinante en la formación de la nueva literatura. Gracias a su labor de reconstruir el pasado precolonial demostró la existencia y validez de las culturas precoloniales. Este trabajo permitió a los escritores posteriores desarrollar otros temas, especialmente las consecuencias de la imposición cultural en África.

Entre ellos Ngugi es uno de los más importantes. *Devil on the Cross* demuestra las consecuencias que tuvo la misión colonizadora después de la independencia de las colonias. Igual que Achebe, tuvo que "demostrar"

la existencia de una cultura precolonial. Ngugi formó parte de la lucha para demostrar que la dominación colonial persiste aun después de la independencia, tanto económica como culturalmente.

Debido a que era un movimiento de protesta en contra de nociones preestablecidas no podía, en su momento, ser una protesta tibia. Por lo tanto, la estrategia literaria de Ngugi es vociferante y directa. Para Ngugi la función de la literatura es primordialmente la de liberar a las excolonias del legado colonial y del imperialismo en su forma neocolonial. Por lo tanto, utiliza la literatura como un vehículo para este fin. Para él, ésta es la característica que define la literatura africana.

El trabajo de Ngugi es importante porque continuamente cuestiona nociones preestablecidas. Sin embargo, en su entusiasmo político, Ngugi ha limitado las posibilidades de la literatura africana. Con su enfatizada insistencia ha rezagado el lado estético de la literatura, otorgándole una abrumadora importancia a la posibilidad de la literatura como crítica social.

Debido a estas razones, primordialmente históricas, el trabajo de Chinua Achebe y Ngugi es esencialmente una labor crítica. Aunque diferentes, las estrategias literarias de ambos están, en gran medida, al servicio de criticar y luchar en contra de los efectos de la dominación colonial, ya sea rescatando, denunciando o matizando. Sus obras son importantes porque rompen con nociones preestablecidas coloniales acerca de la cultura africana y forman parte de los primeros pasos necesarios para consolidar la literatura africana poscolonial.

Gracias a la labor de autores como Ngugi y Achebe, la estrategia literaria de Soyinka logra incorporar nuevos aspectos. Soyinka no tiene la necesidad de ser tan explícito en su crítica, dándose el lujo de plantear

más que criticar el encuentro de las culturas en el contexto colonial. Soyinka ya no necesita contextualizar o denunciar explícitamente, por lo tanto su estrategia literaria presupone un lector con mayor capacidad crítica.

A través de las estrategias literarias de tres escritores he marcado tentativamente el desarrollo de la literatura poscolonial africana. Sin embargo, no podemos olvidar que los tres autores son contemporáneos y que continúan escribiendo. Las diferencias de opinión que tienen son, hasta la fecha, tema de discusión entre ellos. Para Ngugi el trabajo de Soyinka no es válido como literatura porque no tiene un carácter revolucionario. Dice Ngugi de Soyinka: "Although Soyinka exposes his society in breadth, the picture he draws lacks depth, it is static, for he fails to see the present in the historical perspective of conflict and struggle. It is not enough for the African artist, standing aloof, to view society and highlight its weaknesses (...) The artist in his writings is not exempted from this struggle."³¹ En el caso de Achebe, después de *Things Fall Apart* continuó escribiendo pero sus siguientes novelas se alejaron del ámbito precolonial para concentrarse en eventos históricos posteriores.

Lo que es importante señalar es que gracias a estas divergencias ha habido un desarrollo acelerado en la literatura poscolonial africana. Surgió principalmente como una protesta en contra de la dominación cultural inglesa y se definía a partir de esa función. Considero que con la labor de aseveración cultural y la distancia histórica, poco a poco superará la noción de inferioridad cultural que la dominación cultural inglesa causó. Esto significa que el término poscolonial es cada vez menos apropiado para definir esta literatura. Al autodefinirse a partir de sus

³¹ Cosmo Pieterse y Donald Munro (ed.), *Protest and Conflict in African Literature*, p.69

propios méritos y bajo sus propios criterios, y no simplemente como escritura en contra de la colonia, asumirá finalmente la autonomía que tanto añora.

Mientras tanto el poscolonialismo continuará con sus divergencias y discusiones, seguirá con su labor de iluminar y cuestionar nuestro concepto de literatura: "It (post colonialism) remains the one institutional location upon which the idea of anti-colonialist human agency can trouble the monologic droning of Western self-reliance, and can insert within that drone-note the babble of cultural alterity. I like the noisy discordance of post-colonial differences, and I welcome its clarity."³²

³² Stephen Selmon, "The Scramble for Post-Colonialism" en Chris Tiffin y Alan Lawson (ed.), *De-Scribing the Empire; Post-Colonialism and Textuality*

BIBLIOGRAFÍA

- Achebe, Chinua. *Things Fall Apart*, Anchor Books, Nueva York, 1994
- Amuti, Chidi. *The Theory of African Literature; Implications for Practical Criticism*, Zed Books Ltd., Londres, 1989
- Anaya, Nair y Lucotti, Claudia. *Las voces de Calibán*, Universidad Pedagógica Nacional, Cd. de México, 1993
- Ashcroft, Bill. *et. al. The Empire Writes Back-Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, Londres, 1994
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*, Routledge, Londres, 1994
- . *Nation and Narration*, Routledge, Londres, 1993
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge-The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londres, 1994
- Irele, Abiola. *The African Experience in Literature and Ideology*, Heinemann Educational Books, Londres, 1981
- Mongia, Padmini. *Contemporary Post-Colonial Theory; A Reader*, Arnold, Londres, 1996
- Ngugi Wa Thiongó. *Barrel of a Pen: Resistance to Repression in Neo-Colonial Kenya*, African World Press, Trenton, 1983
- . *Decolonising the Mind-The Politics of Language in African Literature*, James Currey, Londres, 1986

———. *Devil on the Cross*, Heinemann Educational Books, Oxford, 1982

-Pieterse, Cosmo y Munro, Donald. (ed.) *Protest and Conflict in African Literature*, Heinemann Educational Books, Londres, 1969

-Soyinka, Wole. *Aké: The Years of Childhood*, Vintage Books, Nueva York, 1983

———. *Myth, Literature and the African World*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990. (Canto)

-Taiwo, Oladele. *An Introduction to West African Literature*, Nelson, Londres, 1967.

-Tiffin, Chris y Lawson, Alan. (ed.) *De-Scribing the Empire-Post-colonialism and textuality*, Routledge, Londres, 1994

-Williams, Patrick y Chrisman, Laura. (ed.) *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Columbia University Press, Nueva York, 1994