

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

Tránsitos entre África y Europa: proyectos culturales e imaginarios postcoloniales

A Dissertation Presented

by

Stefania Licata

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

August 2017

Copyright by
Stefania Licata
2017

Stony Brook University

The Graduate School

Stefania Licata

We, the dissertation committee for the above candidate for the

Doctor of Philosophy degree, hereby recommend

acceptance of this dissertation.

Adrián Pérez-Melgosa – Dissertation Advisor
Associate Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Lou Charnon-Deutsch - Dissertation Advisor
Professor Emerita, Department of Hispanic Languages and Literature

Kathleen M Vernon - Chairperson of Defense
Associate Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Daniela Flesler – Committee member
Associate Professor, Department of Hispanic Languages and Literatures

Benita Sampedro Vizcaya – Outside member
Associate Professor, Department of Romance Languages and Literature
Hofstra University

This dissertation is accepted by the Graduate School

Charles Taber

Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

Transits between Africa and Europe: Cultural Projects and Post-Colonial Imaginaries

by

Stefania Licata

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2017

This dissertation explores the ideological and physical movements from Africa to Europe and vice-versa during the twentieth and twenty-first centuries. I compare different perspectives on displacement and cultural transit between Africa and Europe, focusing on Spain and Italy, as they represent crucial points in the conceptualization of contemporary crossings to Europe. The hybrid cultural productions authored by those who cross the borders to and from Europe are of paramount importance because, as I argue, they provide an entry point into a powerful social cultural imaginary constructed during the colonial period that continues to be present and operate today.

Chapter One focuses on Afran and Kikoko's artistic production. I argue that European countries tend to ignore the originality of the migrant subjects' African cultural practices and I show how these artists reaffirm their African traditions from a modern perspective.

The second and third chapters deal more specifically with representations of African migration to Europe through the literary and theatrical works of the Guinean writers Recaredo

Silebo Boturu, Donato Ndongo Bidyogo and Maximiliano Nkogo Esono, placing them in dialogue with the works of the Moroccan poet Abderrahman El Fathi and the Ethiopian filmmaker Dagmawi Yimer. I argue that these cultural production invert the distorted images of the migrant subject, propose new concepts of borders, and destabilize European countries' concepts of national purity.

Chapter four focuses on the fang woman (an ethnicity of Equatorial Guinea) through the literary production of Trifona Melibea Obono Ntutumu. I highlight how the European imaginary about the African woman is determined by western contamination, and show how she claims independence from any gendered spaces.

In the last chapter, I adopt a visual studies approach to analyze present-day constructions about the migratory movements from Europe to Africa in the twentieth century. I demonstrate how colonial symbolism operates and how Africa was depicted as a migratory haven for European nations seeking an alternative to their economic crisis.

Implementing a multidisciplinary perspective this dissertation studies cultural manifestations, emphasizing how African cultural productions deconstruct Western ideologies of modernity and superiority and renegotiate the colonial legacy in an era of globalization and capitalism.

Dedication-Page

A mis padres

que, desde cerca o lejos, siempre me han animado a ir lejos.

Índice

Listado de figuras	vii-viii
Agradecimientos	ix-x
Introducción	1
Capítulo uno: Travesías entre tradición y modernidad, formas de diálogo y denuncia: Afran y Kikoko	12
Capítulo dos: Sociedad desestructurada y migración en los escenarios de: Recaredo Silebo Boturu y en la poética de Abderrahman El Fathi	51
Capítulo tres: Travesías y recepción de los migrantes en: Dagmawi Yimer, Donato Ndong Bidyogo, y Maximiliano Nkogo Esono.....	85
Capítulo cuatro: Tránsitos y género en las novelas de Trifona Melibea Obono Ntutumu	111
Capítulo cinco: África: destino de los migrantes europeos e imaginarios postcoloniales	145
Conclusiones.....	188
Bibliografía	197

Listado de Figuras

- Figura 1.** Mural realizado por Afran en la localidad de Valdemoro, Afran, 2011, www.afran.it.
- Figura 2.** Mural realizado por Afran entre Lecco y Ballabio, Giovanna Macrí, 2010, www.afran.it.
- Figura 3.** Mural realizado en el Centro Cultural Francés en Bata, Afran, 2010, www.afran.it.
- Figura 4.** Mural realizado por Afran en Bata, Guinea Ecuatorial, Afran, 2010, cedida por el autor.
- Figura 5.** “El mercado del pescado” en Malabo, Guinea Ecuatorial. Afran, 2010, www.afran.it.
- Figura 6.** “Beauté Intérieure” en Malabo, Guinea Ecuatorial. Afran, 2010, www.afran.it.
- Figura 7.** Afran realizando el mural a través de la utilización de latas recicladas, en Guinea Ecuatorial. Giovanna Macrí, 2010, cedida por el autor.
- Figura 8.** Ejemplos de *Byeri* recreados por el artista. Afran, 2010, www.afran.it.
- Figura 9.** Ejemplos de máscaras construidas con tejido de *jeans* y otros materiales. Afran, 2010, cedida por el autor.
- Figura 10.** Afran en una de sus representaciones llevando una máscara de *jeans* y otros materiales. Giovanna Macrí, 2010, cedida por el autor.
- Figura 11.** Afran en uno de sus *show paintings*, Afran, 2010, cedida por el autor.
- Figura 12.** Esculturas en *jeans* realizadas por el artista, Afran, 2010, cedida por el autor.
- Figura 13.** Imagen de una de las exposiciones de Kikoko y Kikoko trabajando en “La Barca,” desconocido, 2017, cedida por el autor.
- Figura 14.** Imágenes del proyecto “La Barca” de Kikoko en Génova y La Spezia. Kikoko, 2017, cedida por el autor.
- Figura 15.** Imágenes del proyecto “La Barca” de Kikoko en Imperia y Roma, Kikoko, 2017, cedida por el autor.

Figura 16. Djibuti encarcelada en *Ö Börükku*, Silebo Boturu, 2017, cedida por el autor el 4 de abril de 2017

Figura 17. Portada de la novela *Herencia de bindendee*.

Agradecimientos

Durante el proceso de escritura de esta tesis he sentido la presencia de muchas personas que han creído en mi proyecto y que han permitido su realización. En primer lugar quiero agradecer a todo el departamento de Hispanic Languages and Literature de Stony Brook University por las *Summer Pre-dissertation Research Grant* en 2013 y 2014, gracias a las cuales he podido empezar mi trabajo de investigación en España en la Biblioteca Nacional en Madrid, la Filmoteca Española, y en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

Quiero agradecer especialmente a mis directores de tesis, Adrián Pérez Melgosa y Lou Charnon-Deutsch, por sus valiosos consejos y por haber leído las diferentes versiones que les he presentado de los capítulos que integran esta tesis. Gracias a su motivación y esfuerzo me han forzado a pensar y a repensar mi proyecto; y es así como maduré. Gracias también a Kathleen Vernon y a Daniela Flesler por haber aceptado formar parte del comité de evaluación de esta tesis y por haberme dado apoyo durante las distintas etapas de mis estudios en Stony Brook University.

Este trabajo es además el fruto de muchas conversaciones estimulantes y brillantes con Benita Sampedro Vizcaya, cuya investigación sobre Guinea Ecuatorial me ha servido de inspiración; su trabajo ha sido el punto de partida de mi interés por esta área. Le agradezco muchísimo el tiempo que me ha dedicado y las muchas aclaraciones que me ha hecho sobre el tema.

Otro agradecimiento particular es para Donato Ndongo Bidyogo, Recaredo Silebo Boturu, Afran, Giovanna Macrì, Kikoko y Dagmawi Yimer que no sólo me han proporcionado fotografías inéditas sino que también me han abierto los ojos hacia nuevas perspectivas sobre su obra.

La red de colegas que han seguido mi trabajo desde España es muy amplia y, gracias a ella, he podido adentrarme en las discusiones sobre Guinea Ecuatorial. Así que también a los que conforman esa red quisiera agradecerles su interés y dedicación, entre ellos están Germán Santana Pérez, Juan Manuel Santana Pérez, Juan Aranzadi y el Centro de Estudios Afro-Hispánicos (CEAH) de la UNED del que formo parte como investigadora asociada.

En estos años de doctorado ha sido imprescindible la presencia de todos los profesores del departamento, en particular, de Lilia Delfina Ruiz-Debbe y Aurélie Vialette que siempre me ha animado a seguir adelante. Pero también la presencia de mis amigas María Paz Domínguez y María Clara Gutierrez; sin todas ellas, este camino no hubiera sido tan gratificante. Les agradezco el haber estado tan cerca. Por último, en la recta final de la tesis se ha tejido todo un entramado de familiares y amigos que, en la proximidad o en la distancia, me han ayudado y apoyado para que pudiera completar mi proyecto, en particular agradezco a mis hermanos. Un agradecimiento muy especial es para Rosario, que no sólo me ha soportado en todo este proceso, sino que también ha leído partes de capítulos y estimulado reflexiones muy valiosas.

El último agradecimiento especial es para Lorenzo, que me ha esperado y acogido con alegría cada vez que regresaba a casa después de largos días de biblioteca.

Introducción

Esta tesis **“Tránsitos entre África y Europa: proyectos culturales e imaginarios postcoloniales”**, invita a reflexionar acerca de los movimientos físicos y simbólicos entre los dos continentes a lo largo de varias décadas y de manera retrospectiva, desde el presente hasta comienzos del siglo XX. Analiza producciones culturales de artistas, escritores o directores de cine y teatro de Guinea Ecuatorial, Togo, Etiopía, Marruecos, Italia y España, y de sus representaciones artísticas y literarias sobre las migraciones y los tránsitos hacia Europa, Italia y España principalmente del sujeto africano contemporáneo. El enfoque en estos dos países europeos radica en el hecho de que tanto Italia como España son puntos estratégicos y recurrentes de paso migratorio, a través del Canal de Sicilia y del Estrecho de Gibraltar respectivamente.¹ Sin embargo, la migración africana hacia Europa se ha caracterizado siempre por ser un fenómeno transnacional (en sus rutas y en sus destinos) por lo que el enfoque y la selección de los artistas y escritores que se cubren en esta tesis es hasta cierto punto arbitrario, pero igualmente representativo, puesto que sus reflexiones sobre el fenómeno migratorio no se limitan a su área geográfica de procedencia. Por el contrario, su visión es más amplia y ayuda a comprender la construcción de un poderoso imaginario sobre África que no se circunscribe a la relación histórica directa entre países colonizados y colonizadores. Parto, por tanto, de la premisa articulada por el escritor de Guinea Ecuatorial exiliado en España, Donato Ndongo Bidyogo, que

¹ Recientemente, a estas dos vías de acceso se ha sumado Grecia, pero ha experimentado un flujo migratorio menor sobre todo se trata de refugiados de la guerra de Siria (o los de Libia, que también entra por el Mediterráneo). Sin embargo son dos migraciones diferentes porque los de Siria son refugiados, no necesariamente migrantes en el sentido que lo abordo en esta tesis.

plantea la importancia de reflexionar acerca de la migración desde África en su conjunto, porque todos los países africanos comparten la experiencia de la esclavitud, el colonialismo y el neocolonialismo, de ahí que las soluciones que se propongan deben abarcar al continente entero (Ndongo Bidyogo, entrevista personal, 2017). De igual manera, es necesario tener en cuenta a Europa como un todo, a pesar de que para esta tesis se hayan seleccionado únicamente dos países, España e Italia, porque su ubicación geográfica los ha convertido en fronteras naturales y territorios de llegada, lo que los convierte en enclaves estratégicos desde los que abordar el asunto de las migraciones y tránsitos entre África y Europa.

Esta tesis se organiza en torno a cinco capítulos. Los tres primeros se concentran en una serie de travesías, desde África hacia Europa, que examino a través de obras artísticas (murales, *show paintings*, máscaras, instalaciones), de producciones fílmicas y teatrales y de manifestaciones literarias en varios géneros (poesía, novela, ensayo, relato breve), producidas por artistas africanos contemporáneos, en su mayoría residentes en Italia o España. El capítulo cuarto adopta una perspectiva de género para enfocarse en el tránsito simbólico de relaciones de género dentro de un imaginario postcolonial experimentado por la mujer fang (una de las etnias de Guinea Ecuatorial). En el quinto y último de los capítulos analiza varios catálogos y recopilaciones de materiales fotográficos y fílmicos que recogen la experiencia de migrantes españoles e italianos al continente africano (primordialmente, pero no exclusivamente a la Guinea Española) a lo largo del siglo XX, así como cortometrajes contemporáneos producidos por directores italianos. Se analizan estos documentos gráficos desde una perspectiva visual para sugerir la idea de que estos migrantes representan un antecedente temático del migrante contemporáneo (también lo hicieron, en su mayoría, movidos por una motivación económica y en busca de una mejor oportunidad en el continente africano), y configurarían el tropo del

migrante a la inversa. Pero al mismo tiempo su experiencia contribuyó a crear un poderoso y duradero imaginario europeo sobre el sujeto y el continente africano, que se mantiene hasta el presente y se manifiesta en la manera en que el migrante europeo es recibido y acogido hoy en Europa.

El presente estudio intenta enriquecer la discusión sobre este conjunto de travesías y dar a conocer nuevas manifestaciones artísticas, literarias y visuales sobre la cuestión de la migración. También pone en paralelo reflexiones generadas sobre el tema en dos países europeos que no siempre se analizan juntos en estudios sobre hispanismo, España e Italia. El primer capítulo, “Travesías entre tradición y modernidad, formas de diálogo y denuncia: Afran y Kikoko”, parte de las obras de dos artistas plásticos y visuales africanos residentes en Italia, el ecuatoguineano-camerunés Francis Nathan Abiamba, conocido por el nombre artístico de Afran y el togolés Kouevi-Akoe Ekoe Kokovi, llamado Kikoko, cuyas obras intentan establecer un puente entre África y Europa. El análisis de sus instalaciones e intervenciones artísticas proporciona un punto de partida para entender cómo se percibe su condición de sujetos africanos en Europa, y cómo reivindican sus tradiciones frente a un sistema capitalista global. Asimismo, analizo los recursos simbólicos y materiales que utilizan para establecer la conexión entre tradición y modernidad y, por extensión, entre sus culturas originarias y la del país de acogida, Italia. Me interesa además conocer cómo resuelven a través de sus obras su identidad múltiple, guineana, camerunesa, togolesa, e italiana de adopción.

La reflexión acerca del trabajo artístico de Afran y de Kikoko invita a la lectura de las obras de tres escritores contemporáneos de Guinea Ecuatorial en el segundo y tercer capítulos, Recaredo Silebo Boturu, Donato Ndong Bidyogo y Maximiliano Nkogo Esono en diálogo con los documentales del director de cine etíope Dagmawi Yimer, y de la poética del escritor

marroquí Abderrahman El Fathi en cuanto que son autores de obras que contribuyen de manera determinante al debate de la migración contemporánea de los jóvenes africanos hacia Europa. En el segundo capítulo, “Sociedad desestructurada y migración en los escenarios de Recaredo Silebo Boturu y en la poética de Abderrahman El Fathi”, estudio las dos piezas teatrales de Silebo Boturu publicadas en el año 2010, *É Bilabba* y *Ö Börükku*, como ejemplos, respectivamente, de las causas y las consecuencias de la migración de los jóvenes africanos hacia Europa, bajo el impacto de la modernidad global en el contexto africano. Partiendo de los planteamientos teóricos de Diana Taylor sobre el teatro de crisis, sugiero que el teatro puede convertirse en un instrumento de descolonización, de resistencia y de oposición política. Tratándose de un teatro de denuncia, me interesa conocer cuáles son los elementos que subvierten los esquemas sociales y entender su representación en el contexto de Guinea Ecuatorial, que se podría hacer extensivo a una perspectiva continental más amplia. Este director y actor teatral realiza sus producciones bajo el ojo atento de la dictadura represiva de Teodoro Obiang Nguema, por lo que es especialmente importante conocer qué mensaje quiere transmitir, qué estrategias utiliza, y qué tipo de soluciones propone desde el escenario. Las obras teatrales de Silebo Boturu se ponen en diálogo con la poética del escritor marroquí Abderrahman El Fathi, recogida en “Abordaje”(2012), y en el proyecto más amplio de *África en versos mojados* (2012), recreando la tragedia del joven migrante ante el Estrecho de Gibraltar y la frontera hispano-marroquí.

En el tercer capítulo, “Travesías y recepción de los migrantes en Dagmawi Yimer, Donato Ndong Bidyogo y Maximiliano Nkogo Esono” analizo los documentales *Come un uomo sulla terra* (2008), *Soltanto il mare* (2011), y *Và pensiero, storie ambulanti* (2014), del director etíope Dagmawi Yimer, centrados en la ruta migratoria desde África hasta Europa en todas sus etapas, en la travesía hasta llegar al Canal de Sicilia, en la acogida en Lampedusa y en

el asentamiento final del migrante en Europa. Estos documentales entran en diálogo con la novela *El metro* (2007), de Donato Ndongó Bidyogo, que aborda el fenómeno desde la novelística. Analizo además *El metro* como muestra del enfrentamiento entre tradición y modernidad en el contexto de la migración del sujeto africano. Y cierro el capítulo con el estudio del relato breve “Volver a empezar” (2009), del escritor de Guinea Ecuatorial residente en su país Maximiliano Nkogo Esono. Este relato me sirve como punto de comparación entre la realidad del africano migrante en Europa y la del africano en África, así como para analizar el horizonte de expectativas que se abre con la posibilidad de la migración.

El cuarto capítulo, “Tránsitos y género en las novelas de Trifona Melibea Obono” se centra en las dos novelas recientes de la escritora de Guinea Ecuatorial Trifonia Melibea Obono, tituladas *Herencia de bindendee* (2016) y *La bastarda* (2016), autora que reside en Guinea Ecuatorial pero ha pasado algún tiempo en España por razones de estudios. Respecto a su obra, me interesa conocer cuál es el imaginario que transmite de la mujer guineana de la etnia fang al público europeo (considerando que ambas obras han sido publicadas en Viena y Madrid respectivamente) y cómo reivindica la independencia de la mujer fang con respecto a las tradiciones asociadas a las categorías de género. *La bastarda* además permite una lectura desde la perspectiva del tránsito como transgresión de patrones de género, pasando de patrones heteronormativos a la reivindicación de espacios LGBTQ.

Para abordar el último capítulo, “África: destino de los migrantes europeos e imaginarios postcoloniales”, regreso al ámbito de lo visual para explorar varios productos culturales, resultado de una reflexión contemporánea sobre las migraciones y la presencia de españoles e italianos en África, fundamentalmente en los Territorios Españoles del Golfo de Guinea, durante la época colonial, en diálogo con italianos en Túnez. El objetivo de este capítulo es doble, porque

planteo, en línea con el anterior, la circulación de otro tipo de imaginario, el del sujeto europeo que una vez fue migrante a África. Me serviré de varias compilaciones fotográficas y fílmicas recientes: *Guinea en patués. De los bueyes del valle de Benasque al cacao de la isla de Fernando Poo* (2008), de José Manuel Brunet, José Luis Cosculluela y José María Mur; la reciente película de gran éxito comercial *Palmeras en la nieve* (2015), basada en la novela del mismo título de Luz Gabás, en diálogo con la película *Bianco e Nero* (2008) de Cristina Comencini; las colecciones fotográficas *Mbini, cazadores de imágenes en la Guinea colonial* (2006), compiladas por Pere Ortín y Vic Pereiro y, finalmente, *Canarios en salacot: África subsahariana como lugar de emigración (1936-1975)*, recopilada en el año 2008 por Germán Santana Pérez y Elsa López y dos cortometrajes, “kif kif - Siciliani di Tunisia” (2012) y “Marinette torna a casa” (2014) de Enrico Montalbano y Laura Verduci.

Estos materiales me permiten invertir el papel del colono y estudiarlo como sujeto migrante hacia el continente del que hoy parte la emigración rumbo a Europa: la experiencia de los habitantes de un valle en Aragón, o de los canarios, o de los italianos, que buscan en África una vida más próspera, de alguna manera paralela en sus intenciones iniciales a la del migrante contemporáneo que parte hoy desde África hacia Europa guarda muchas diferencias, pero también algunas similitudes. El estudio de estos materiales delata la crisis económica de la Europa de la época de la primera mitad del siglo XX, que forzó el éxodo de los europeos hacia otras tierras. Me interesa estudiar cómo este flujo migratorio ha afectado a la ideología de los que migraban, en su condición de colonos o no, pero también la de quienes sufrieron el fenómeno de la colonización desde su papel de colonizados. Finalmente también me interesa conocer cuál ha sido el impacto que un territorio desconocido ha tenido en los europeos, y cómo se ha canalizado a través de la interacción con la población local. Estas cuestiones me ayudan a articular el

imaginario que vehiculaba la percepción del otro, y también a comprobar en qué medida dicho imaginario ha evolucionado o se mantiene intacto hasta el presente, e impacta hoy la manera en que los migrantes africanos son recibidos y percibidos en Europa.

En esta tesis me interesa situar el foco en el presente y en el sujeto africano, para poder estudiar el fenómeno de los tránsitos y el desplazamiento, tanto físico y espacial como de imaginarios, según la manera en que se manifiesta en los escritores, artistas plásticos, directores de cine y teatro, y en los migrantes y sus miradas contemporáneas. Un voluminoso compendio de producciones culturales de distinto género discursivo (artes plásticas, escénicas y literarias) comparten una misma preocupación temática por el fenómeno migratorio: su objetivo parece ser el de rearticular el espacio del sujeto migrante africano en la era del capitalismo global. Las producciones seleccionadas se han originado por lo general dentro de espacios fronterizos (físicos o ideológicos), y reflexionan sobre las consecuencias del colonialismo, las dictaduras y las desigualdades sociales entre los factores que subyacen al fenómeno migratorio.

Estas obras, tomadas en su conjunto, invitan a la reflexión acerca del tema de la migración en el lugar de destino o de recepción del migrante, del difícil acomodo que encuentran quienes emigran, y del tránsito y transformación de ideologías y tradiciones. Los autores y artistas africanos de los primeros tres capítulos proponen un cambio en el imaginario social de los protagonistas y los grupos sociales implicados en las complejas interacciones que surgen de su convivencia como migrantes. Sus productos culturales se constituyen en sólidos instrumentos de denuncia social, de sensibilización de la población y de diálogo con Europa. Ofrecen lecturas alternativas de sus raíces que se hunden en lo más profundo de su cultura, al tiempo que repiensan y cuestionan la noción eurocéntrica que coloca a África dentro de un espacio periférico. Al redefinir África, reescriben Europa dándole un significado nuevo, usando

asimismo perspectivas o elementos tradicionales en clave moderna y proporcionándole una visión diferente de lo africano en el contexto europeo. Este análisis profundiza en el significado que generan dentro del contexto desde el cual hablan, de qué manera lo afectan, y cómo resuelven la tensión entre tradición y modernidad.

Cabe señalar sin embargo que las producciones del artista plástico Afran y del escritor Donato Ndong Bidyogo, afincados en Italia y España respectivamente, tienen su origen en experiencias migratorias distintas que, aun sin profundizar en sus biografías, serán tenidas en cuenta en los respectivos capítulos. A la hora de analizar el significado de los productos culturales creados por el migrante, o sobre la migración, tienen un papel esencial otros conceptos claves como los de exilio, nación, globalización, colonialismo, neo-colonialismo, fronteras, centro y periferia, que se desgranarán a lo largo de la tesis para arrojar luz sobre la cuestión migratoria. De entre ellos destaca la relación entre tradición y modernidad, que es fundamental para comprender las tres cuestiones centrales que subyacen a las complejas interrelaciones que surgen entre los africanos instalados en Europa y los europeos.

En primer lugar, trato de explicar la manera en que la presencia de migrantes africanos aporta nuevas dimensiones al concepto de nación y de pertenencia. En segundo lugar, muestro a través de estas producciones culturales algunas de las razones por las que existe una tensión en Europa con respecto a los migrantes africanos. Por último, indago acerca de cómo pueden encontrar su espacio los migrantes africanos en Europa sin tener que anular sus raíces culturales después de trasladarse a un país europeo. La idea de nación que entiendo como “comunidad política imaginada” (Anderson 15), y sus transformaciones, es un concepto central en esta discusión. Hardt y Negri señalan, a este propósito, que la nación ha sido considerada como la única vía capaz de aportar modernidad y desarrollo (96). Sin embargo, el concepto de estado-

nación fue sustituido, a partir de los años sesenta, por el de regionalización, esto es, la creación de áreas estratégicas de poder entre las cuales se favorecían intercambios económicos y políticos. La formación de la Unión Europea en 1993 es un ejemplo del largo proceso de regionalización. El sucesivo desarrollo del concepto moderno de globalización ha favorecido la economía global entre estas áreas y por lo tanto ha involucrado a varios países (Ken'ichi Ōmaeen 79). Con el desarrollo de la globalización se ha eliminado, teóricamente, el concepto de frontera, que separa un estado de otro y favorece la libre circulación de personas y mercancías, dentro del espacio que delimita la Unión Europea. Sin embargo, se sigue cuestionando por la introducción de varias legislaciones u organismos que regulan controles de frontera, más restrictivos cuando se trata de sujetos migrantes de origen africano. Un claro ejemplo de cómo la Unión Europea trata de regular la migración africana es la creación de la Agencia FRONTEX en 2004, que complica las rutas migratorias; al modificar las fronteras también se modifican los itinerarios y su tipología.² Pese a que la globalización ha contribuido a la libre circulación de productos, y consiguientemente de personas, provoca una fuerte tensión entre lo nacional y lo no-nacional, sobre todo si el flujo de personas que alcanzan Europa procede de África. Como apunta el sociólogo Nederveen Pieterse, si bien la globalización contemporánea apunta hacia la cooperación e integración humana, convive con un desarrollo desigual a nivel mundial (23). Pieterse aclara, además, que el proceso de globalización: “belongs to the historical chain of the European journeys of reconnaissance followed by expansion, imperialism, colonialism, and

² Acrónimo de Agencia Europea para la Gestión de la Cooperación Operativa en las Fronteras Exteriores de los Estados miembros de la Unión. <http://frontex.europa.eu/>. Según los datos de FRONTEX, actualizado al mes de enero de 2017, los migrantes que llegan a las Islas Canarias siguiendo la ruta de África Occidental son de Marruecos, Argelia y Siria; los que llegan a España por la ruta del Mediterráneo Occidental son de Costa de Marfil, Gambia y Congo, y los que acceden por la ruta del Mediterráneo central son de Guinea-Bissau, Costa de Marfil y Nigeria. <http://frontex.europa.eu/trends-and-routes/migratory-routes-map/>. http://elpais.com/elpais/2014/03/17/media/1395083592_131640.html

decolonization” (25). Así es, en sí mismo, un elemento de reflexión interesante a la hora de considerar las difíciles interrelaciones entre neocolonialismo, globalización y migración contemporáneas.

Las cuestiones teóricas que se articulan a lo largo del cuarto capítulo están estrechamente vinculadas al género y a la imposición de ideologías que se reflejan en la manera de elaborar las tradiciones étnicas y comunitarias con respecto al papel de la mujer, y transmitir las al público europeo. En el último capítulo, en cambio, se interrogan los materiales visuales referentes al colonialismo europeo en África como construcciones o articulaciones contemporáneas de lo colonial. A partir de las reflexiones de Landau sobre el imaginario visual se aborda la intersección de la visualidad y el colonialismo en la construcción de un imaginario europeo sobre el sujeto africano, que perdura, en cierto modo, hasta el presente. Landau plantea que: “it was only by way of the written word and of the printed image that most Europeans knew anything at all about the places their countrymen were busy ruling” (141). Las imágenes al igual que los textos escritos fueron usados como instrumento de poder durante la etapa colonial, y planteo que han sido seleccionadas también en el presente para rearticular una mirada neocolonial hoy en día, sobre el pasado colonial africano. Dicho imaginario conforma la percepción eurocéntrica actual respecto de África. Esta visión distorsionada de lo africano se refleja en una serie de restricciones que impiden el flujo natural de gente de un lugar a otro y en una serie de limitaciones por una concepción de la frontera vista como línea separadora entre estados. Los estudios académicos acerca del significado de la frontera ponen énfasis en una demarcación simbólica entre subordinado y no subordinado (Sampedro Vizcaya y Doubleday 2) que va a reforzar el binomio europeo-no europeo. La imposición de fronteras físicas e ideológicas es desafiada, sin embargo, por las producciones culturales de los autores africanos de los primeros capítulos, que proponen

en cambio la frontera como un espacio fluido y desmantelan estas categorías binarias. Los “migrantes a la inversa”, que abordo en el último capítulo, son un ejemplo de una concepción fluida de la frontera que en esta tesis se quiere proponer, y sugieren que los tránsitos se han dado, por razones muy similares, en ambas direcciones.

Capítulo uno

Travesías entre tradición y modernidad, formas de diálogo y denuncia: Afran y Kikoko.

¿Quién es el joven africano? ¿Es el que respeta de manera servil los ritos y las costumbres, o es el que ostenta modernidad sin saber nada del pasado? ¿Cuáles son los efectos que la globalización tiene sobre el joven africano? ¿Y qué podría aportar el joven africano a la globalización?
---Afran (2010).

El capítulo se centra en el análisis de las obras del artista ecuatoguineano-camerunés Afran, más concretamente sus murales, sus máscaras africanas y sus performances. Su obra nos permite adentrarnos en el debate entre tradición y modernidad, ya que materializa el compromiso con la reevaluación de las tradiciones africanas, pero en clave moderna al igual que el artista togolés Kikoko. De este último analizo su proyecto *La Barca* para verificar como se posiciona en el debate acerca de la migración de África hacia Europa y como a través de su proyecto se compromete a cambiar el imaginario acerca de estas travesías. En este capítulo defiendo la idea de que el migrante y, en el caso de Afran y de Kikoko sus obras artísticas, desestabilizan la noción de pureza nacional en Europa y que existe una tendencia, por parte de las sociedades europeas, a negar la originalidad de las prácticas culturales negras.

Fanon plantea a este respecto: “When it comes to the case of the Negro, nothing of the kind. He has no culture, no civilization, no long historical past.” (34) Lo que aquí planteo es que estos autores proponen obras a través de las que se reafirman en su africanidad en clave moderna y, cuya obra es el producto de la unión entre prácticas culturales diferentes. Bolívar Echevarría

(2010) utiliza el término *blanquitud*³ para referirse a un poderoso impulso homogeneizador que hace que los negros, orientales o latinos, para ser aceptados en una sociedad moderna, capitalista y blanca, tengan que adoptar rasgos de carácter ético, característicos de un cierto tipo de comportamiento, como estrategia de supervivencia. Sólo de esta manera pueden participar del proceso de *blanquitud* (65). Ese afán imparable de la *blanquitud*, como mecanismo de expansión de la modernidad, depende del inconfundible sello del capitalismo global pero pese a este proceso de homogeneización, sutilmente impuesto por las sociedades capitalistas de occidente, estos autores africanos reevalúan sus tradiciones, aún a sabiendas de que también han sido infiltradas por dicho proceso homogeneizador en sus respectivos países. Al mismo tiempo, denuncian, reaccionan, o se suman al cambio producido en sus tradiciones y, con ello, las modernizan.

Las obras artísticas en análisis muestran sin embargo una armonica convivencia entre el concepto de tradición y de modernidad. El término de tradición ha sido definido por varios críticos como una creencia o una práctica que se transmite de una generación a otra y que se acepta como dogma. Si bien este enfoque, clásico, entiende las tradiciones como algo que se transmite y que persiste por un tiempo determinado, la propuesta de Kwame Gyekye es sensiblemente diferente, y es la que voy a aceptar a lo largo de mi trabajo. La define en estos términos: “a tradition is any cultural product that was created or pursued by past generations and

³ El término *blanquitud* es una inversión del de *negritud*, que tiene su origen en el movimiento literario de los años 40 y 50, cuyas figuras más representativas fueron Léopold Senghor, Aimé Césaire y León Damas. Estos autores se oponían a la política de asimilación de la colonia y se proponían exaltar los valores culturales africanos.

Frantz Fanon, en cambio, usa el concepto de *blancura* (*whiteness*) para indicar el proceso que experimenta el hombre negro, que sintiéndose inferior al blanco una vez que llega a Europa para estudiar, se viste con arreglo a criterios europeos, usa expresiones de la lengua europea o incluso la habla y, de esta manera, adquiere un estatus que luego traslada a África. Allí desafía la tradición africana y se “blanquea” ante su comunidad, mostrando así su superioridad; solo desposeyendo de valor sus tradiciones accede al mundo blanco (25).

that, having been accepted and preserved, in whole or in part, by successive generations, have been maintained to the present [...] not necessarily our present, contemporary world” (221). La definición de Gyekye pone énfasis en dos puntos interesantes: la tradición se puede mantener parcialmente y tiene que persistir hasta el presente, no importa cuál que muestro en las obras de los artistas de este capítulo.

Arte global y compromiso local en las obras artísticas de Afran

La obra del artista plástico guineocamerunés Afran nos permite conocer el impacto del capitalismo global en las tradiciones locales africanas, y también cómo ha sido recibida en el entorno europeo. Sus obras no tratan el fenómeno migratorio de un modo explícito pero, como migrante, nos proporciona un punto de vista exclusivo del fenómeno contemporáneo de la migración, de África a Europa, en concreto, hacia España e Italia.

Afran es un artista trasnacional, cuya identidad coo tal va más allá de Guinea, Camerún, Italia y España. Su obra se enmarca en múltiples raíces culturales, algo en lo que converge con todos los autores que he seleccionado en los primeros tres capítulos. Nació en 1987 en Bidjap, Camerún, de padre ecuatoguineano desplazado al país vecino debido a la represión bajo la dictadura de Francisco Macías (1968-79) y madre camerunesa. Vivió su infancia en Camerún, y desarrolló un inusitado interés por el dibujo siendo muy joven, cuando hacía caricaturas en el colegio. Su habilidad como dibujante enseguida fue apreciada por un misionero de su parroquia camerunesa, quién lo animó a desarrollar su pasión por el arte. Afran se especializó en cerámica, en el Bachillerato Artístico que cursó en Mbalmayo durante tres años. Al finalizar su formación empezó a trabajar con artistas cameruneses y congolese, hasta que en 2006 se desplaza a Italia y comienza los estudios de Arte Contemporáneo con Salvatore Falci, profesor de arte visual en la Academia de Bellas Artes de Carrara (Bérgamo). En 2008 exhibe su primera exposición de arte

en el Centro Cultural Español de Bata, en Guinea Ecuatorial, a donde se desplazó buscando sus raíces, de ascendencia paterna, pertenecientes a la cultura fang que es una de las cinco que conviven en Guinea Ecuatorial.⁴ (Afran, entrevista personal, 2011 y sitio web de Afran).⁵

Desde su independencia en 1968, las relaciones entre España y Guinea Ecuatorial han sido difíciles. La dictadura de Francisco Macías, al poco tiempo de subir al poder, provocó la repatriación de los españoles residentes en la antigua colonia, y la ruptura de relaciones entre los dos países. Hasta que en 1979 se restablecen esas relaciones y se manifiestan, en el ámbito de la cultura, con la apertura del Centro Cultural Hispano-Guineano, y diversos proyectos de parte de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, entre otras organizaciones. En medio de todas estas decisiones oficiales y organismos nuevos que favorecen el establecimiento de nuevos vínculos, los estudios acerca de la cultura y producción artística de Guinea Ecuatorial, como la de Afran, permiten destacar cómo artistas e intelectuales también pueden contribuir a fortalecer dichos vínculos.

Afran, aunque afincado en Italia, su país de adopción, regresa en parte a Guinea con proyectos culturales promovidos por estos centros culturales. En su obra trata de reconstruir las huellas de un pasado que le pertenece y que corre el riesgo de desvanecerse, y se ha propuesto regenerar la tradición africana, pero adaptándola al contexto europeo. En sus creaciones, utiliza varios objetos culturales usando materiales de reciclaje de distinto tipo, para sus murales, máscaras africanas y también sus *performances*. Los murales son, quizás, su máxima expresión de denuncia social y de diálogo con Europa. Los murales, por su capacidad de exposición en la

⁴ El grupo étnico mayoritario en Guinea es el fang que originariamente estaba concentrado en la zona continental del país pero que ha migrado hacia la isla Bioko. Los otros grupos étnicos o culturales son los bubí, los annobones, los ndowé y los fernandinos. Para más información véase Aixelà (2011).

⁵ Para una información más detallada acerca de la biografía del autor, véase el siguiente enlace: www.afran.it

vía pública, favorecen el contacto con el público y el diálogo entre diferentes culturas, elemento esencial para superar las fronteras geográficas y culturales. Para Afran los murales permiten “hacer salir el arte del museo para ponerlo al alcance de todos” (L. B., 2010).⁶ Como artista, se siente cómodo en los grandes espacios, los espacios públicos que le han comisionado para realizar murales, que incluyen las paredes públicas próximas a la comunidad de Valdemoro en el sur de Madrid, a la ciudad de Lecco, en Italia y en la ciudad de Bata, en Guinea Ecuatorial.

El primer mural al que me voy a referir es el que realizó en Valdemoro (Madrid 2011). En él recrea los vínculos entre España y Guinea Ecuatorial y contribuye a afianzar las relaciones entre estos dos países, unidos por el legado colonial (ver Figura 1).⁷ Sin embargo, su objetivo es más amplio que tender puentes y se expresa en el trabajo conjunto con otros cuatro artistas: Jaz de Argentina, Nuria Mora de España, Jana Joana y Vitche de Brasil y Lebo de Miami. Todos ellos participaron en un proyecto de arte urbano titulado “Enredados” en octubre del 2011, organizado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), que fomenta la lucha contra la pobreza y el desarrollo humano sostenible en la semana de la Red de Centros Culturales de la AECID. Afran trabajó en la realización de murales durante tres días y concluyó el proyecto con una mesa redonda en la Casa de América de Madrid, junto con sus compañeros artistas.⁸

⁶ Todas las traducciones en esta tesis del italiano al español son mías. “far uscire l’arte dal museo per renderla alla portata di tutti”.

⁷ Todas las imágenes que recojo en esta tesis de la obra de Afran pertenecen a su colección y el permiso para su uso en esta tesis me ha sido concedido por el autor por escrito a través de la comunicación siguiente: “Autorizo a Stefania Licata a usar las imágenes cedidas y la del sitio web www.afran.it en sus tesis doctoral”. Fecha: 31 de octubre de 2010.

⁸ <http://www.arte-en-la-calle.com/2011/11/08/valdemoro-enredados-2010/>
<http://www.escrioenlapared.com/2011/12/enredados-valdemoro.html>



Figura 1. Mural realizado por Afran en la localidad de Valdemoro, Afran, 2011, www.afran.it.

Este mural es una explosión de colores (rojo, anaranjado, amarillo, azul, blanco, verde, morado) y representa rostros humanos que tienen en común una gran sonrisa. Los límites entre los rostros no están definidos, creando un conjunto indisoluble que transmite la idea de fusión. El mensaje que subyace a este mural guarda relación con su proyecto de crear puentes culturales y con la idea de estar enredados. Uno de los significados del término enredar es enlazar, entretrejer, enmarañar algo con otra cosa. Este mural expresa, precisamente, ese enredo que, en su acepción positiva, indica una relación inseparable y la vinculación de cada hilo con el otro. Asimismo, se podría hacer una lectura negativa del verbo enredar, pero el contexto en el que realiza el mural, las amplias sonrisas que muestra, y el propósito del proyecto, nos acerca más a una representación simbólica positiva de esta unión. El uso de diferentes colores también tiene una acepción positiva, nos habla de cómo pueden coexistir las diferencias en un contexto global. Cada color es luminoso, ninguno hace sombra al otro.

Un elemento significativo más que también sitúa a esta obra en un contexto de globalidad tiene que ver con los artistas que participaron en este proyecto; esto nos permite abundar aún más en la acepción positiva del término, que implica la integración de personas de distinta procedencia, objetos y materiales. Otra característica de este proyecto es su visibilidad, se trata

de una representación artística realizada directamente sobre una pared y en un espacio público. Esto es interesante porque si la obra de Afran tiene un componente de denuncia social, nada mejor que el uso de espacios públicos y transitados de manera democrática para su proyección. Además, el hecho mismo de que sea un mural, hace que no sea algo efímero, como ocurre con las exposiciones, sino que permanece en el tiempo y no tiene un plazo fijo.

Los murales de Valdemoro pueden entenderse como la continuación de un proyecto de fusión de mayor envergadura. Este mural forma parte de una serie más amplia que ha dejado muestras también en Italia y en Bata. En esta última ciudad realizó un mural similar al de Valdemoro comisionado por el Centro Cultural Francés de la ciudad. Pero uno de los más representativos, y de mayor tamaño, es el que realizó en Italia, en 2010, en colaboración con Giovanna Macrí, artista y compañera de vida de Afran. Es un mural de unos cien metros cuadrados ubicado en un cruce, entre Lecco y Ballabio, en Lombardía, que le encargaron para conmemorar los diez años del hospital Manzoni (ver Figura 2). Con este mural Afran ha pretendido materializar la alianza entre el hospital y la comunidad en la que se ubica, no en vano destacan los rostros de hombres y mujeres que representan simbólicamente dicha comunidad. Al igual que con el mural de Valdemoro, aquí representa caras con expresiones alegres y rasgos diferentes, que tienen en común una sonrisa despreocupada. También aquí destaca la “marmellata di colori” (mermelada de colores) que caracteriza a sus iconografías y, en el de Lecco, añade más variedad de colores todavía.⁹

⁹ Este es el término que utiliza el autor para categorizar estos murales. Otros ejemplos en Italia son los “Murales Don Guanella” y “Murales dei campioni”. Pueden verse las imágenes en su sitio web: www.afra.it



Figura 2. Mural realizado por Afran entre Lecco y Ballabio, Giovanna Macrí, 2010, www.afran.it.

El mural que realiza en 2010 en el Centro Cultural Francés de Bata mantiene la misma ideología de trasfondo (ver Figura 3), pero los rostros son africanos, mientras que en los murales que realiza en España y en Italia tenían rasgos más europeos e indefinidos, probablemente para representar la diversidad de esas ciudades, y todos muestran un aspecto feliz. Aquí, tal vez, pone más énfasis en la unión entre los países africanos, resaltando el espíritu panafricanista, en lo que comparte la visión del escritor Donato Ndongo Bidyogo. (Ndongo Bidyogo, entrevista personal, 2017).



Figura 3. Mural realizado en el Centro Cultural Francés en Bata, Afran, 2010, www.afran.it.

A través de esta serie de murales establece una conexión simbólica entre diferentes lugares y comienza con la construcción de una nueva imagen de lo africano en el que existen matices y se borra la dicotomía: blanco y negro. Los murales que realiza en África, en los centros urbanos de Guinea Ecuatorial, parecen tener el fin de poner en valor la cultura tradicional local, llevándola al objeto de arte, al formato del mural. Por este motivo, los dibujos de sus murales representan escenas costumbristas en las que sus paisanos pueden reconocerse, escenas de vida cotidiana, de bailes y tradiciones, o de juglares que son depositarios de la larga tradición oral (ver Figuras 4 y 5). En concreto, en la figura 4, en el centro del mural se representa la imagen de una mujer y una frase, “Bata Bonita”, con el claro propósito de poner en valor la ciudad de Bata, y hacer alarde de su orgullo por la ciudad. En la parte izquierda del mural se aprecia una serie de figuras, la mayoría blancas y una morena a la que un brazo blanco le tapa la boca, tal vez para silenciarlo. En esa misma escena, y en un discreto segundo plano, se aprecian dos siluetas negras que se sitúan detrás de la escena principal, sin color y sin rostro. En el lado derecho del mural sobresale una cara con rasgos africanos en el primer plano y, en un plano menos destacado, otros personajes que realizan actividades cotidianas. El mural, tomado en su conjunto, recrea dos escenarios distintos, uno en el extremo izquierdo y otro en el derecho que se unen gracias a la imagen central, de la mujer guineana y del texto que lleva a una lectura de género en la que lo femenino ocupa la centralidad en la vida de la ciudad.



Figura 4. Mural realizado por Afran en Bata, Guinea Ecuatorial. Afran, 2010, cedida por el autor.

El mural recogido en la figura 5 se corresponde con una escena costumbrista, y lleva por título “El mercado del pescado”. En la parte superior de la figura se recoge un pequeño fragmento de ese mural en el que aparecen dos individuos, en primer plano, con un fondo gris. En la parte inferior de la figura se recoge el mural completo. Si prestamos atención al detalle que aparece en el panel superior, detrás de las dos figuras centales, Afran representa a otros sujetos, ocupados en actividades cotidianas. Probablemente su interés sea el de acercar a la población local a este tipo de iniciativas sociales, así como revalorizar la tradición a través de la representación artística de las actividades cotidianas. El único objeto que Afran colorea es el paraguas, aquí se utiliza para que el grupo de mujeres se cubran del sol, aún cuando es un instrumento diseñado para refugiarse de la lluvia.



Figura 5. “El mercado del pescado” en Malabo, Guinea Ecuatorial. Afran, 2010, www.afran.it.

Es interesante destacar el color de este paraguas, rojo y amarillo, los colores de la bandera española, quizá para marcar la influencia que este país ha ejercido sobre Guinea. La introducción de elementos como este, occidentales, se puede interpretar desde una perspectiva positiva, porque si se observa el mural en su conjunto, vemos cómo Afran mezcla siluetas y representaciones africanas con sujetos o representaciones de carácter global, como el chico con las gafas de sol. Se trata de una secuencia armónica en donde lo local forma parte de lo global, que es la lógica que sigue Afran en sus obras en general y en este mural en particular. Además, es

interesante apreciar el empleo de materiales reciclados en una sección de este mural (ver Figura 5), técnica que ya utilizó en otros proyectos anteriores. Uno de ellos no era un mural, pero vale la pena mencionarlo porque lo realizó principalmente con neumáticos, y otro de ellos con latas. El monumento que realizó en la plaza Ewaiso de Malabo cerca del Centro Cultural Francés lo tituló “Beauté Intérieure” (ver Figura 6).



Figura 6. “Beauté Intérieure” en Malabo, Guinea Ecuatorial. Afran, 2010, www.afran.it.

En esta obra, ubicada en una plaza pública, se retoma la lógica de los murales analizados, en donde los rostros son los protagonistas. El nombre que le da, “Beauté Intérieure”, enfatiza lo interior frente a lo exterior, a fin de transmitir un mensaje en el que quiere que el espectador traspase la estética y aprecie la esencia. Esta composición la realiza íntegramente con material reciclado: neumáticos llenos y vacíos, piezas metálicas y latas. Al igual que en sus murales, los colores conviven de manera armónica y no prevalece uno con respecto al otro, y los diferentes materiales se integran en la obra, pero cada uno de los elementos que utiliza representa la esencia del conjunto.

La realización del otro mural, hecho únicamente de latas (ver Figura 7), en uno de sus viajes a Malabo, ha despertado la admiración y la natural curiosidad hacia lo nuevo, lo reciclado y lo original. Nuevamente, para Afran las latas representan, en este contexto, su encuentro con la Guinea Ecuatorial de hoy y la confluencia de lo tradicional con lo moderno; en tanto que para los guineanos, las latas son un signo de la globalización. Afran le da una significación positiva gracias a la realización de este objeto público con el que reutiliza las latas vacías que ya no sirven. Permite que este material reviva de nuevo bajo otra forma, al tiempo que estimula una conciencia ecológica.

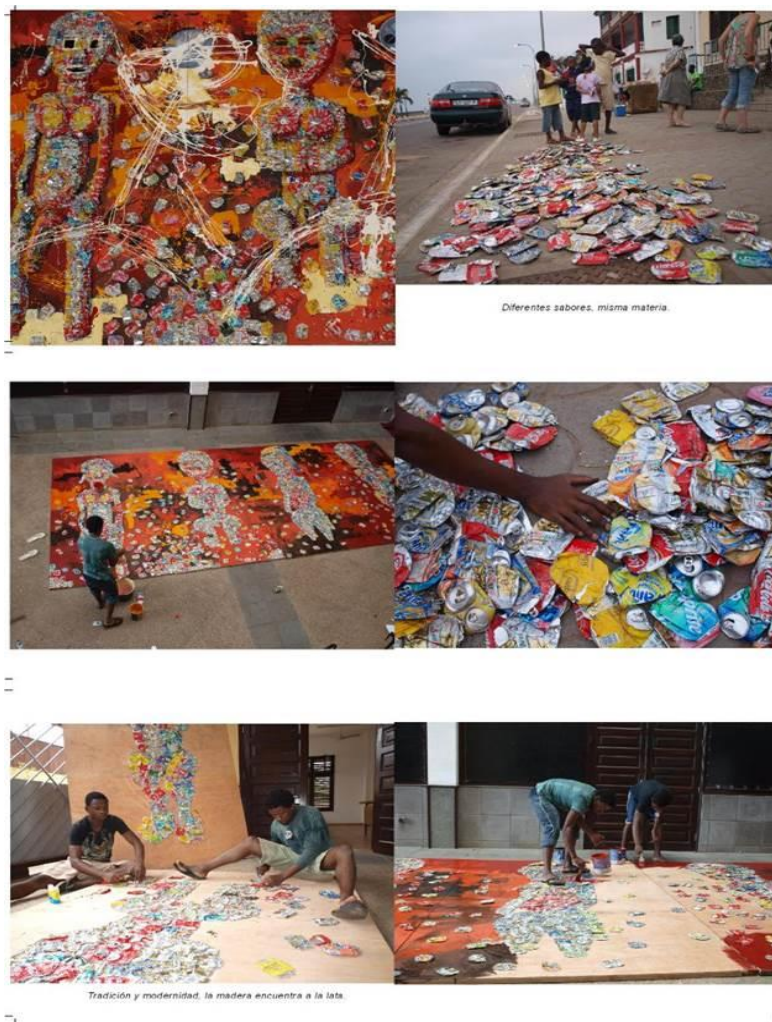


Figura 7. Afran realizando el mural a través de la utilización de latas recicladas, en Guinea Ecuatorial. Giovanna Macrí, 2010, cedida por el autor.

Cuenta el autor, a propósito de esta exposición, en una entrevista personal que le realicé en el 2011 en Milán, una anécdota relacionada con su primera visita a Guinea Ecuatorial después de varios años: cuando regresó a Italia se llevó consigo una lata aplastada de una forma peculiar a la que le agregó ojos y nariz, que para él representa el *Bian Melan* (*byeri* con atributos de curandero) y un punto de interrogación en su búsqueda de identidad étnica. Afran se inspira en la divinidad fang del *Melan* y en su componente *Byeri* ya que su familia guineana es originaria de un pueblo en el distrito de Niefang, próximo a Bata, en Guinea Ecuatorial. Cuenta la tradición que cada *Byeri* custodia un cráneo, que pertenece a un antepasado de la comunidad de cualidades excepcionales. Afran readapta esta tradición en clave moderna, con diseños y colores brillantes (azul, naranjado, rosa y dorado) como se puede apreciar en la imagen que sigue en la que lo tradicional se funde con lo moderno (ver Figura 8).

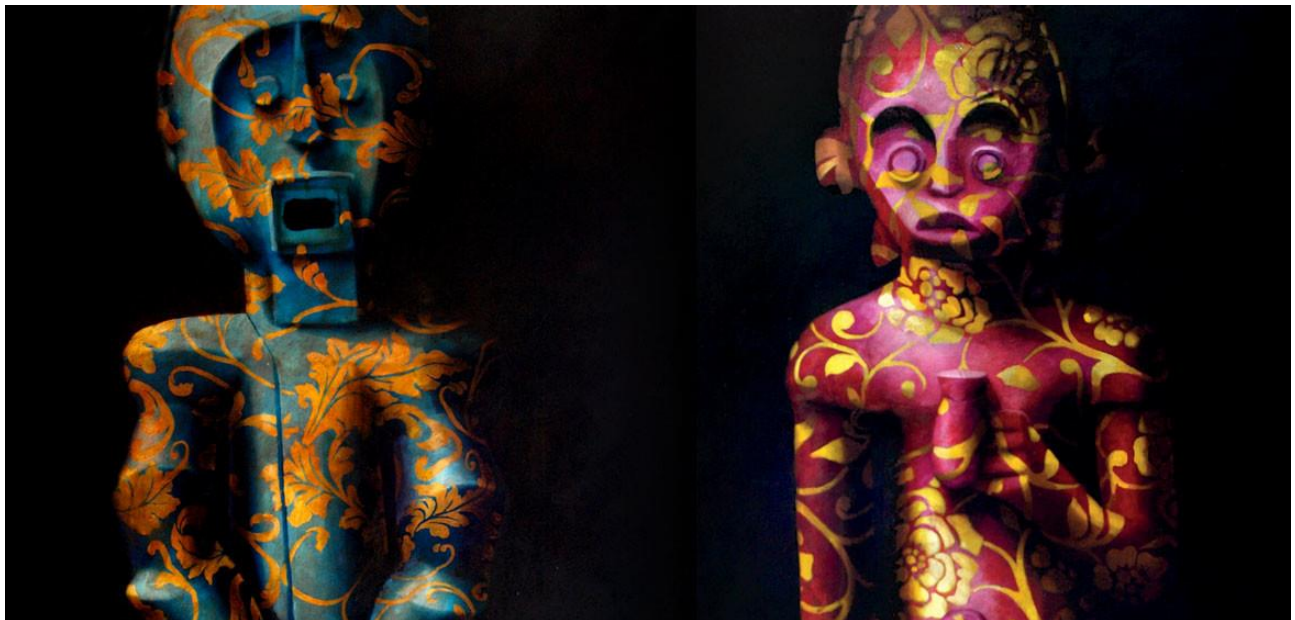


Figura 8. Ejemplos de *Byeri* recreados por el artista. Afran, 2010, www.afran.it.

Si aplicamos la definición de Kwame Gyekye a la obra de Afran, en particular a sus máscaras, estatuas africanas y *performances* (que veremos más adelante), este artista mantiene la

tradición, aunque parcialmente, y la transforma; conserva su esencia, pero la adapta a un contexto moderno, aunque con el compromiso de preservada, o readaptarla. Mi propuesta es que el concepto de tradición es fluido, esto es, se transmite de generación a generación, por lo que se puede entender que siempre está en tránsito; de ahí que haya acuñado el término trans-tradicional para enfatizar su permanente regeneración. Ese fluir continuo no impide que la tradición intacta o parcialmente pueda ser transmitida de generación en generación, pero sí matiza que, a través del contacto con otras realidades y tradiciones, se muda, lo que justifica su naturaleza fluida y circulación constante. El mudarse no se interpreta aquí como una pérdida de parte de la tradición. Además, el prefijo *trans-* significa “a través de”, “al otro lado”, que indica el fluir y lo entrelaza con la teorización que se ha hecho del concepto de frontera visto como “fluido” (Sampedro y Doubleday 3). También Parvati Nair identifica las fronteras como espacios transitorios fluidos: “Borders overlap and become entangled with one another” (Sampedro y Doubleday 17). La analogía entre los dos términos es interesante porque la tradición es justamente fluida; entenderla como algo estático significaría ponerle límites, lo cual chocha con el concepto mismo de tradición que, por su propia naturaleza, ha de ser transmita y por tanto ha de circular. Las obras transnacionales de Afran, y él mismo en cuanto guineano y camerunés, desplazado en Italia, hablan de una articulación compleja del concepto de frontera. Sus obras desdibujan los límites que delimitan los espacios, podía decirse incluso que se ubican en los límites difusos de esos espacios fronterizos, tanto físicos como ideológicos, balanceándose entre la tradición y la modernidad, lo que se concreta en el empleo de materiales y colores diversos, representativos de las culturas con las que se va topando, pero utilizadas sobre iconos que tienen su base en la tradición, como los *byeri*.

Me parece oportuno profundizar en el concepto de modernidad para entender cómo dialoga, en la obra de Afran, con el de tradición pues si bien se definen como contrapuestos, aquí se unen en un espacio armónico. A este respecto, Hamilton Gibbs considera que lo moderno se asocia a lo occidental (331); sin embargo, Kwame Gyekye entiende que, si bien la modernidad tradicionalmente se ha asociado a las naciones industrializadas, esta postura no encarna el ser moderno porque prescinde de otras esferas, como el estilo arquitectónico, el comercio, la educación, la religión o incluso la ciencia. Ante esta disquisición respecto a cómo debe entenderse la modernidad, me sumo a la segunda postura, la de Gyekye. Él explica que si un líder africano quiere modernizar su sistema de transmisión de bienes patrimoniales, no significa que quiera remplazarlo por un sistema occidental. Si no que más bien quiere redefinir el sistema, eliminando todo lo que considere ineficaz, tomando de otros modelos los elementos que considere que pueden funcionar mejor en su país, o incluso remplazarlo por otro, pero no necesariamente occidental (274).

Volviendo a la significación de la divinidad fang del *Melan* y su componente el *Byeri* que la obra de Afran encarna, el *Byeri* que guarda el cráneo o la reliquia del antepasado difunto, adquiere sus cualidades y se convierte así en el intermediario entre el mundo de los vivos y el de los muertos, dado que la cosmogonía de la etnia fang se basa en la presencia de dos espíritus: el *nsisim* y el cuerpo o *nyol*. El primero es inmaterial, sale del cuerpo y vive después de la muerte, mientras que el cuerpo (aunque tiene energía y fuerza) depende del *nsisim* y se independiza sólo durante el sueño. (Afran, entrevista personal, 2011) Juan Aranzadi en su estudio sobre la religiosidad fang y los *Byeri*, apoyándose en lo que plantea James Fernández, aclara que el *Byeri* recibía la protección y benevolencia de sus antepasados a fin de mantener la unidad y solidaridad de los miembros de su comunidad, de ahí que pusieran en contacto a los no-iniciados —los

niños— con los muertos (102). El culto a los antepasados, representados por esculturas o máscaras durante los ritos ceremoniales, ayudaba a la fertilidad dentro del grupo familiar “que combinaban la solemnidad de la vejez con la infantilidad de las proporciones” (102). La recreación de obras por parte de Afran ligadas a sus tradiciones indican la fuerte simbología y espiritualidad que cada una de sus obras significa para él.

El arte es, para Afran, una manera de expresar su identidad personal y, al mismo tiempo, colectiva en cuanto representante de su grupo étnico. Aspira a la reconstrucción de su pasado y de la genealogía de su pueblo que ha dejado huellas imborrables, no sólo en su existencia en cuanto ser humano, sino en la de una comunidad entera, que está perdiendo poco a poco sus tradiciones étnicas en los contextos más urbanos. En esencia, está tan interesado en conocer tanto el desarrollo ontogenético (del griego “*onto*”=ente, individuo, ser y “*génesis*”=origen) de su cultura, como el filogenético (del griego “*phyllo*”=raza, estirpe) y poder así encontrar su espacio como individuo fang desplazado, y con la flexibilidad necesaria para mantener su identidad africana. Para ello se vale del arte para encontrar un espacio íntimo en el que pueda identificarse y expresar su africanidad y reconstruir su pasado a la vez que expresa su nueva manera de ser. La creación de objetos culturales y materiales que, de igual modo, representan su espiritualidad y su intimidad, rellenan el vacío metafórico que lo rodea encontrándose en Europa. La presencia y la visualización de estos objetos le ayudan a identificarse, a sentirse parte de un territorio en el que no se hundan sus raíces. Su producción plástica permite que se establezca un diálogo entre lo que era y lo que es, entre comunidad y desplazamiento, no sólo desde el punto de vista personal, sino también colectivo. Resulta significativo el título que Afran le asigna a uno de sus espectáculos de *show painting*, realizado en la localidad italiana de Olgiate Molgora en 2010, “Ero un uomo di colore”, en perfecta sintonía con su continua búsqueda. El uso del pretérito imperfecto del verbo

ser impregna la exposición con una sutil pátina nostálgica. En efecto, él mismo afirma que cuando regresa de Guinea Ecuatorial, a donde viaja regularmente para realizar exposiciones artísticas con el fin de promover su arte, “siente perder algo de sí mismo, de sus propias raíces y de su propio color” (Gilardi 2010). El color es una huella de su identidad porque le permite la unión con la gente de su comunidad y aúna su experiencia personal y profesional. Aún así, sus manifestaciones artísticas en Italia revelan su vinculación con una tradición que se renueva, que transita y que genera modernidad. Su arte da cuenta de sus raíces culturales y, al mismo tiempo, explora los rastros de la tradición y de la identidad colectiva de su comunidad fang. Encontrar el equilibrio entre estas dos fuerzas no resulta sencillo, por lo que, en su intento por encontrarse a sí mismo, se pregunta de manera reiterada y obstinada: “¿Quién es el joven africano? ¿Es el que respeta de manera servil los ritos y las costumbres, o es el que ostenta modernidad sin saber nada del pasado? ¿Cuáles son los efectos que la globalización tiene sobre el joven africano? ¿Y qué podría aportar el joven africano a la globalización?”¹⁰ (Afran 2010).

Sus obras artísticas reúnen tradición y modernidad y representan el espacio común entre la reflexión y el diálogo. Como afirma Afran, “renovarse o morir”, y esa fuerza le impulsa a mantener la tradición a través del arte, para mantenerla viva y para transportarla a otras latitudes, aunque con un código nuevo, resignificada. El arte, según Afran, es como una lengua que tiene acentos diferentes y para que sirva de vehículo a través del cual poder comunicar experiencias, sensaciones, emociones, tradiciones y puede resultar apropiado cambiar el acento y adaptarse al nuevo código de la otra sociedad. En su caso, su obra es un reflejo de los efectos de la globalización de la sociedad moderna que, intencionadamente, mezcla con elementos

¹⁰ “Chi è il giovane africano oggi? Colui che rispetta pedissequamente i riti e le usanze tradizionali oppure chi le ostenta senza saperne nulla? Quali effetti ha la globalizzazione sul giovane africano e cosa il giovane può dare alla globalizzazione?”

tradicionales. “Para saber a dónde ir tenemos que saber de dónde venimos”, recoge Afran de un viejo refrán africano, al que añade “para saber a dónde ir es necesario, sí, entender de dónde se viene pero también saber dónde nos encontramos en un determinado momento”¹¹, (Afran 2010) y ésta es su filosofía. Por lo que se refiere al concepto de globalización comparto la perspectiva de Manfred B. Steger que la define como: “a social condition characterized by tight global, economic, political, cultural and environmental interconnections and flows that make most of the currently existing borders and boundaries irrelevant” (8), y a la que Afran se acerca. Él expresa la globalización en su arte mediante el uso de un material como el tejido de los *jeans* y crea su propia interpretación de las máscaras africanas (ver Figura 9).



Figura 9. Ejemplos de máscaras construidas con tejido de *jeans* y otros materiales. Afran, 2010, cedida por el autor.

Afran materializa el concepto de Steger sobre la globalización en un producto que, si bien se entrelaza con su tradición, siendo ésta fluida, la sobrepasa y no se queda atada a un concepto inmutable, permitiendo que el mismo concepto de tradición lo envuelva. No percibe la tradición y la modernidad como dos categorías estancas sino que desarrolla un arte sin fronteras.

¹¹ “Per sapere dove andare bisogna capire da dove si viene”... “per capire dove andare, bisogna sì capire da dove si viene ma anche sapere dove ci troviamo in un determinato momento” (Afran, 2010).

“Como símbolo universal con los pantalones vaqueros quería representar la monocromía cultural para dar a la gente la posibilidad de elegir entre ver un mundo gris o un mundo de colores”, afirma en una entrevista con Maria Pia Lucchini.¹² Su concepto de monocromía cultural es interesante; ha elegido el tejido de los jeans, monocromo, porque ha experimentado una extraordinaria difusión en el mercado global y ya no pertenece a ninguna cultura ni a ningún lugar. De hecho engloba todas las culturas, sus diferentes colores y perspectivas, y el uso de este material cabe dentro de la ideología que expresa con sus murales coloreados. Sus obras, aunque de forma y materiales distintos, pertenecen a un mismo proyecto que se articula bajo la misma ideología. Riccardo Gilardi, en referencia a este material usado por Afran, señala que los vaqueros son un icono de la globalización, y resulta positiva su utilización en tanto que representa la comunidad global, pero se convierte en negativo si oscurece la policromía de las culturas.

Afran realiza máscaras africanas usando como material el tejido de los *jeans*, tratando de reunir, de esta manera, todas las culturas modernas, desdibujando así las fronteras físicas e ideológicas. Las máscaras así construidas, con ese tejido industrial de algodón llamado mezclilla o denim, con el que se fabrican los pantalones vaqueros, representan las divinidades africanas, la fuerza de la comunidad; pero además, el autor expresa a través de ellas la regeneración, y encuentra una nueva forma de expresar la fusión y el contraste culturales. Esta producción artística es la que más acerca a Afran a Guinea Ecuatorial, a sus raíces, a su historia. Conocedor de sus tradiciones, acostumbra a llevar una máscara a sus espectáculos o presentaciones artísticas, como se puede apreciar en la imagen (ver Figura 10).

¹² “In quanto simbolo universale, con i jeans ho voluto rappresentare la monocromia culturale per dare la possibilità alle persone di poter scegliere fra il volere vedere un mondo grigio oppure un mondo a colori”



Figura 10. Afran en una de sus representaciones llevando una máscara de jeans y otros materiales. Giovanna Macrí, 2010, cedida por el autor.

Llevar la máscara significa para él “entrar en su identidad africana”. La suya es una *performance*, una manera de encontrar su tradición, de sentirse africano; como sello de identidad, él usa la máscara construida con tejido de *jeans* en sus representaciones artísticas, como testigo de su tiempo, y no la máscara tradicional africana. Además, en la tradición fang se exhibe la máscara durante los bailes, que acompañan a ritos específicos como los de paso de la adolescencia al mundo adulto, en los funerales o para venerar a los antepasados. En esencia, la

máscara forma parte esencial de los rituales ceremoniales, y adquiere connotaciones religiosas al representar el tránsito entre la vida y la muerte. El individuo que lleva la máscara pierde, durante el rito, su identidad para adquirir la de la máscara que está llevando y entra en un estado de trance. Además, cada baile ritual ya sea de propiciación, iniciación o sanación, debe de ir acompañado de una máscara particular adecuada a las características específicas del rito (Segy 25). Afran, utilizando la máscara en sus representaciones, mantiene las tradiciones guineanas a la vez que representa la fusión entre tradición y un concepto moderno que tiende hacia lo global, a través del símbolo que mejor representa este *regressus ad infinitum*, los vaqueros. Esta nueva forma de arte reconcilia y establece unos vínculos renovados entre África y Europa.

La continuidad entre lo tradicional y lo moderno a través del arte y las máscaras como elemento integrador o de contacto, que plantea Afran, es algo que se remonta a finales del siglo XIX y principios del XX en Europa, con las exposiciones universales de París (1898 y 1900), en las que por primera vez participaron colonias de países africanos y, entre otras cosas, mostraron instrumentos musicales o alguna de sus máscaras ceremoniales —como las que inspiraron a Afran. Algunos de esos objetos fueron adquiridos por artistas consagrados europeos, como es el caso de Henri Matisse o Pablo Picasso, que llegaron a ser grandes coleccionistas de estas piezas. En el caso particular de Picasso, interesado por el arte negro, estas piezas le marcaron de tal manera, por la belleza, sencillez, colorido, formas geométricas pero asimétricas o los “ojos mágicos” de las máscaras, que estas influencias fueron decisivas en el desarrollo de su nuevo estilo pictórico, el cubismo. Los bocetos de una de sus obras más famosas *Las señoritas de Avignon*, pintada en 1907, son una prueba de que se inspiró en las máscaras ceremoniales africanas e indican el comienzo de una apertura del arte europeo que evoluciona hacia las

vanguardias artísticas.¹³ Lo interesante es, además, que el diálogo sigue y fue celebrado con la exposición *Picasso y África*, en 2006, organizada como diálogo cultural entre Francia y Sudáfrica, en Johannesburgo y Ciudad del Cabo.¹⁴

Durante sus *show paintings*, Afran, continúa la tradición y muestra sus dotes artísticas. En ocasiones se exhibe en formato de ritual, con plumas de aves sobre la cabeza, colas de animales o semillas sonoras o cascabeles, con la *makora* (ver Figura 11).



Figura 11. Afran en uno de sus *show paintings*, Giovanna Macrí, 2010, cedida por el autor.

El *show painting* es la readaptación de una antigua *performance*, el *Mvet* de la tradición fang, en la que el *griot*, o sea el coplero o narrador contaba una historia tocando el tambor, a cuyo ritmo danzaba la comunidad. Afran reutiliza esa tradición en clave moderna, bailando y pintando su historia personal. En un espectáculo organizado en Olgiate Molgora, en 2010, el artista ha recreado su cultura de origen con matices de inspiración europea, que le permiten fusionar tradición y modernidad. Afran usa el cuerpo para representar un nuevo concepto de africanidad, espacio en el que se constata su transformación. El adorno que utiliza es un objeto que representa la movilidad del concepto de africanidad, en el que además pinta caras con rasgos

¹³ Para más información véase González Alcantud (1989) y Perrois y Sierra Delage (1990).

¹⁴ Para más información: http://elpais.com/diario/2006/03/26/cultura/1143327603_850215.html

africanos y objetos o iconos tradicionales asociados a la cultura europea e internacional, como por ejemplo la catedral de Milán, Bob Marley o “El grito” de Edward Munch, y todo ello para un público europeo. Giovanna Macrí, admiradora suya y compañera de vida, define así el arte de Afran: “Arte sincera, espontánea y mojada de aires ocultos, identidad y búsqueda, son los rasgos de la poética del artista. La tridimensionalidad de la obra de Afran nos invita a entrar en el cuadro, en un envolvente viaje imaginario de los sentidos, del negro a la luz, a través del movimiento rítmico de los colores¹⁵” (Macrí, entrevista personal, 2011).

El color tiene un gran simbolismo en sus obras, representa su existencia personal y profesional en cuanto africano desplazado a Europa; da cuenta de un proceso de renegociación con el propio Afran; y aclara las razones que subyacen a la reticencia que tienen los europeos a la hora de aceptar al extranjero. De hecho, si analizamos la evolución de los colores a través de su recorrido artístico, es posible diferenciar dos fases. Un primer período en el que predominaban colores más cercanos a su identidad y a su cultura africana, por ejemplo, el rojo que representa la vida, el negro, la relación entre vivos y muertos y el blanco, que es el color de la muerte y de la maldición. El segundo período artístico se caracteriza, entre otras cosas, por utilizar una mezcla cromática más amplia, más acorde al gusto de los europeos, que incluye el amarillo, naranja o azul, aún manteniendo los anteriores. Estas dos etapas que se suceden no son casuales, y guardan relación con el significado atribuido a los colores entre África y Europa. Impregnado, sin duda, de la cultura fang que tanto le ha influido y de una de sus divinidades, los *Mebere* y los *Pahuins*. El empleo de diferentes colores tiene su origen en la unión pecaminosa del primer hombre, *Nzame* y de la mujer, *Nyingono*, creados por *Mebere*, de los que nacieron los *Pahuins*, los

¹⁵ “Arte sincera, spontanea e imbevuta di arie celate, identità e ricerca, sono i tratti della poetica dell’artista. La tridimensionalità dell’opera di Afran ci invita ad entrare nel quadro, in un avvolgente viaggio immaginario dei sensi, dal nero alla luce, attraverso il movimento ritmico dei colori”.

blancos, que representaron el castigo de la comunidad (Perrois y Sierra Delage 38). A partir de este mito, el color blanco simboliza la muerte, mientras que el negro representa la pureza. El uso de colores más relacionados con la cultura africana en su primera fase artística en Italia, dificultó la buena acogida de su obra; se le criticó por el empleo de elementos “demasiado étnicos” (Afran entrevista personal 2011). Sin duda, la paleta cromática de su primera etapa italiana suponía un choque cultural importante para los espectadores, acostumbrados a un código de color antagónico al suyo, en donde el negro simboliza la muerte y el blanco la pureza.

A pesar de que la impronta de su arte, en esa primera etapa, no fue la que un artista joven desea o espera de su público, Afran optó por reinterpretarse a sí mismo: consciente de que el arte es una lengua con acentos diferentes, decidió cambiar el acento para acercarse al nuevo público. Empieza así su segunda etapa artística caracterizada por una explosión cromática. Es una etapa en la que adquieren gran relevancia los murales analizados, apreciados tanto en Europa como en África. La flexibilidad de Afran tanto en la utilización de colores más brillantes como en su capacidad de comprender que las referencias estéticas son diferentes en cada contexto cultural lo han ayudado a acercarse al entorno artístico italiano. La palabra integración tiene un sentido específico para él, no significa homogeneizarse con el entorno, sino que es necesario, en su opinión, reflexionar sobre el riesgo de perder las tradiciones a medida que uno se acerca a otra manera de vivir y relacionarse, de ahí que considere necesario marcar los límites de esa integración (Afran, entrevista personal, 2011). Las tradiciones, también en Guinea Ecuatorial, corren el arriesgo de perderse, sobre todo en el ámbito artístico. Los ebanistas y escultores locales producen objetos sin mistificación, que sólo son mercancía destinada a los turistas. Afran define a los escultores ecuatoguineanos actuales como artesanos e insiste en la falta de una continuidad creativa ya que se limitan a reproducir las esculturas de los grandes maestros del

pasado artístico africano (Afran, entrevista personal, 2011). Según Afran el arte tradicional africano está en crisis y el verdadero motivo es que la práctica de los ritos tradicionales está en decadencia. Dado que los rituales tribales demandaban de máscaras y otras piezas de artesanía, en ocasiones objetos cotidianos, si estos ritos desaparecen, con ellos se pierde una parte importante de la demanda, y en consecuencia, de la creatividad artística. Incluso los enseres de uso diario tenían un valor simbólico en la vida de la comunidad, en donde cada pieza se asociaba con un ritual. El diseño y la creación de estos objetos permitía la comunicación entre el mundo de los vivos y de los muertos y las manos de los escultores eran manos casi divinas. Las decoraciones de los escultores de hoy, en cambio, no se ajustan al código tradicional, sino que son meros reproductores de piezas en serie. (Afran entrevista personal 2011) Este fenómeno, percibido por el pueblo africano como algo negativo, confirma la ausencia de continuidad en la tradición y en la fantasía, que circundaba el mundo del arte africano hasta hace unas décadas. ¿Qué responsabilidad tiene, entonces, el sistema colonial en este proceso de desaparición del arte fang? Es la pregunta que se hacen Perrois y Sierra Delage, cuando plantean que: “In the Fang country, they [the colonists] could not escape noticing all that is considered today to be a manifestation of cultural identity (plastic arts, oral literature, dance, music, etc) except that the consequence of this recognition was to quickly combat them, all of these being mistakenly supposed to be forms of resistance to the progress of civilization” (9). Estos objetos culturales fueron considerados obstáculos al progreso; su devaluación ha forzado la ruptura con las tradiciones guineanas y africanas. La abundante colección de objetos sacros que circulaban entre el pueblo fang antes del periodo colonial, y que representaban reliquias para los autóctonos, llegaron a convertirse en mera mercancía entre los viajeros y los propios colonizadores, quienes atribuyeron a estos objetos significados fetichistas por el uso que se hacía de ellos en los rituales

Byeri, en los que los misioneros veían idolatrías. La mayoría de las estatuas rituales fang eran “ancestor in meditation” (Perrois y Sierra Delage 10), desnudos, en posiciones pensativas sin características específicas. Los estudiosos aclaran, además, el significado de las estatuas: “They represent a visual and symbolic evocation, but they are not fetishistic idols... the statue is not prayed to, or worshipped. It is treated just like the other instruments of the ritual. It is part of the “sacred”, but it is not sacred in itself” (50). Sólo los cráneos tenían un vínculo con la comunidad por su pertenencia a los ancianos y establecían las líneas de herencia genealógica y el poder en la comunidad. Explican que las estatuas, en cuanto representación simbólica, contienen parte de su poder sobre todo en el cráneo (54). La interpretación que hicieron los colonizadores no tenía relación alguna con lo que representaba cada uno de esos elementos para los fang; de ahí que la intervención de los colonos haya originado una ruptura con sus simbologías y con los principios que regían su comunidad.

La readaptación de las esculturas que hace Afran, realizadas con tejido de *jeans*, muestra la influencia del linaje ancestral *byeri*, los ojos en forma de “granos de café”, “ojos metálicos”, o circulares, la proporción de la cabeza y del cuerpo revelan este vínculo con su cultura fang, como se puede apreciar en la Figura 12.



Figura 12. Esculturas en *jeans* realizadas por el artista, Afran, 2010, cedida por el autor.

El misticismo que rodeaba a estas imágenes a medio camino entre estatuas y reliquias, y que los ancestros atribuían a una fuerza telúrica, entre mágica y religiosa, es el mismo que Afran atribuye a sus obras de arte que, más allá de considerarlos objetos artísticos o de decoración, representan su sentimiento de pertenencia a una comunidad, sus tradiciones y sus creencias. Nuevamente, el uso del tejido denim para la elaboración de máscaras y estatuas tradicionales, favorece la incursión del artista en un nuevo contexto entre lo antiguo y lo moderno; se desdibujan los límites y se inicia una transición gradual y continua de la tradición a la modernidad. Las estatuas africanas representaban una forma de convivencia entre la vida y la muerte; y las esculturas de Afran, siguiendo la misma lógica, representan ese mismo espacio de convivencia entre tradición y modernidad. Es así como Afran desempeña un papel fundamental en la revalorización de objetos místicos estrechamente vinculados a sus ancestros, que necesitan una adaptabilidad al presente para ser interpretados desde otro contexto.

Definir con exactitud el estilo africano que recrea Afran en sus obras, sobre todo en las más plásticas, no resulta sencillo, dado que han sido muchos los acontecimientos históricos que han determinado el devenir de su área geográfica de influencia: diferentes corrientes migratorias, contactos con otras comunidades étnicas y culturales, las transformaciones originadas como consecuencia del colonialismo, o incluso la pertenencia a un linaje determinado. Teniendo en cuenta que el artista pasa su infancia entre Guinea Ecuatorial y el sur del Camerún y que sus estudios lo han conectado con dos núcleos estilísticos y étnicos diferentes (fang *Ntumu* en el norte de Guinea Ecuatorial y fang *Betsi* en el sur de Camerún), si bien parece que ha recibido una clara influencia del estilo *Ntumu*, sobre todo en las características de sus esculturas, no es posible obviar las influencias del estilo *Betsi*.¹⁶

Si bien el arte tradicional africano es la principal fuente de inspiración de Afran, también se alimenta del arte moderno italiano; así ha recibido la influencia del escultor Arnaldo Pomodoro, famoso por sus esferas de bronce. Pomodoro utiliza formas simples, esferas que rompen y se abren frente al espectador mostrando su mecanismo interno. La manera en la que este escultor recrea la complejidad de las formas sencillas se acerca a la idea de Afran de trabajar con la forma, que lo ayuda a descubrir la multiplicidad de matices y ángulos que encierra cada objeto. La policromía usada por Afran, sus depuradas técnicas de escultura, las ha ido desarrollando a medida que fue conociendo a los artistas clásicos que le sirvieron de referente, como el pintor italiano Caravaggio. Afran aprecia el juego de luces y sombras que le recuerdan la atmósfera de su país, y lo retrotraen al pueblo de su infancia; en particular, la luz de la vela representada en algunas obras de Caravaggio permite a Afran regresar a su contexto africano comunitario rural. También la técnica del movimiento de Turner, y de otros artistas del siglo XX,

¹⁶ Para más informaciones véase Perrois y Sierra Delage (1990).

como el francés Marcel Duchamp, que son la base del arte contemporáneo europeo, fueron incorporadas a la obra de Afran y contribuyeron a su proceso de crecimiento artístico (Afran, entrevista personal, 2011).

Migración de Norte a Sur en el proyecto “La Barca” de Kikoko

Las obras de Afran contribuyen a crear redes temáticas y de diálogo, también en el entorno en que vive, en el que se rodea de otros artistas africanos, que a través de otros proyectos se acercan a la ideología de Afran. El proyecto “La Barca”, del pintor togolés Kikoko, por ejemplo, que también vive en Italia, es particularmente significativo en el debate entre tradición y modernidad, el fenómeno de la migración y la relación entre tradición y nación. El contacto entre él y Afran se produce en los círculos artísticos de Milán donde ambos artistas han participado a varios eventos sobre el arte africano. Sus obras comparten intereses paralelos porque ambos realizan composiciones artísticas en clave moderna en las que tratan de recuperar sus tradiciones africanas y abordan temas de actualidad. Además, ambos desarrollan su obra en un territorio que les resulta ajeno, en el que no encuentran referentes propios, donde lo nacional se afirma y las tradiciones culturales ajenas son vistas con reticencia. Situándose en el mismo territorio artístico crean un entramado social que estimula la reflexión, y en el que sus obras tienden puentes de diálogo entra África y Europa.

Kikoko nace en 1978 y es originario de Lomé, Togo y, desde la adolescencia, muestra su pasión por el arte formándose como ebanista, escultor y fabricante de instrumentos de percusión en su país. En 1992 emigra a Francia, pero se muda a Milán en 2006, donde instaaura su primer taller artístico. A partir de ahí promueve una serie de exposiciones por Europa y África, lo que le permite acceder a selectos círculos artísticos de la capital financiera italiana, en la que reside.

“La Barca” es un proyecto iniciado en 2011 y todavía inconcluso, pero con un objetivo muy claro, el de denunciar explícitamente las dinámicas detrás de la migración y sensibilizar y remover las conciencias de los europeos. Este proyecto tiene por objeto construir un barco de 23 metros, formado a partir de una serie de composiciones pictóricas de técnicas y materiales mixtos, con un estilo a medio camino entre lo abstracto y lo figurativo, y que se exhibirá en diferentes ciudades italianas.

La composición está formada por varios lienzos de 150cm x 100cm de tamaño, que representan un pedazo del barco. El proyecto se realiza en diferentes etapas; en cada etapa el autor recalca en una ciudad italiana, casi siempre costera, diferente. Allí realiza una de esas piezas, que exhibe en una plaza pública, centro sociocultural, o institución religiosa, sensibilizadas con el proyecto. El objetivo es sensibilizar a la población sobre la realidad de la migración. El resultado final es la composición de “La Barca”, que no es más que un mosaico construido con esas piezas que elaboró y expuso en cada una de las ciudades que lo acogió (Kikoko, entrevista personal, 2017) (Ver Figura 13).¹⁷

¹⁷ Las fotos que uso de Kikoko me han sido cedida por el artista el 9 abril de 2017 a través de la siguiente comunicación: “Autorizo a Stefania Licata a usar las imágenes de mi proyecto “La Barca” para uso exclusivo en su tesis doctoral”.



Figura 13. Imagen de una de las exposiciones de Kikoko y Kikoko trabajando en “La Barca”, Desconocido, 2017, cedida por el autor.

La primera ciudad que albergó esta exposición itinerante ha sido Imperia, en el norte de Italia, tras su exhibición en diferentes ciudades, cerrará su periplo en Lampedusa. La isla de Lampedusa se ha convertido, en el siglo XXI, tanto en el destino final como en uno de los principales puntos de recepción de migrantes procedentes de África, junto con el Estrecho de Gibraltar, para acceder al resto de Europa, como se ha indicado antes. El proyecto se exhibirá en un total de 21 ciudades, pero sólo se expondrá completo en Milán, a donde se llevarán todas las piezas de este enorme puzle que crearán la impresión de un gran barco. Con este proyecto, “La Barca”, se pretende representar al conjunto de sociedades e individuos sea cual fuere su raza, religión o estatus socioeconómico. El tamaño total del barco será de 1,5m x 23m y una lectura podría ser la de ver el proyecto como una rememoración bíblica de Noé donde no existen

distinciones de raza y al igual que en los murales de Afran el barco es un espacio de fusión y de convivencia.

Según refiere Kikoko, este proyecto se gestó en Italia con motivo de un viaje de aventura que realiza entre Milán e Imperia, para lo cual necesitó 100 euros, una tienda de campaña y un billete de tren. A partir de ahí el proyecto va creciendo, de manera que cada pieza es elaborada en un lugar distinto, y la inversión que necesita para su elaboración no supera los 300 euros en cada lugar, que incluye el billete de tren que le lleva a su siguiente destino, el alojamiento y la comida. En cada uno de los lugares en los que se detiene produce una nueva pieza para su puzle, que se impregna de las experiencias compartidas con las personas con las que tiene la oportunidad de interactuar in situ. Afirma en su diario, en el que documenta sus travesías nacionales, que tiene el deber de decir cómo ha sobrevivido en los lugares por los que ha pasado. En cada etapa además solicita a las asociaciones o grupos que lo hospedan un relato escrito con sus impresiones; este elemento expande su proyecto y lo hace participativo y abierto (Kikoko entrevista personal 2017).

Las composiciones pictóricas resultantes simbolizan el fracaso de los numerosos barcos con miles de migrantes que cruzan a diario el Mar Mediterráneo esperando llegar a Europa. No es casualidad que el título del proyecto se llame “La Barca”, elemento simbólico en el que se resumen estos “viajes de la esperanza”. Alude a una embarcación, de pequeñas dimensiones, que usan los migrantes para atravesar el Canal de Sicilia o el Estrecho de Gibraltar. Según el imaginario que se vehicula a través de los medios de comunicación se trata de una embarcación pequeña, que navega en condiciones precarias, con un número de migrantes muy superior al que sería razonable para garantizar su seguridad, y que anhelan terminar su viaje, aunque no siempre lo consiguen. Kikoko, usando esta misma simbología, pretende cambiar el imaginario

representando un barco que, si por un lado evoca la muerte de muchos migrantes africanos, por otro invita a un acercamiento al drama de los migrantes desde un punto de vista artístico.

Kikoko explica que, si bien todos los medios de comunicación parten del hecho de que la migración es un fenómeno que va desde el sur hacia el norte, él quiere que su viaje vaya en la dirección opuesta, de norte a sur, como una metáfora de su rechazo hacia quien trata de imponer fronteras obstaculizando el movimiento natural de los grupos humanos, que se remonta a la antigüedad. El suyo es un rechazo obstinado a todas aquellas situaciones, injustas, que transforman el Mediterráneo en una fosa común en lugar de representarlo como una carretera, puerta de entrada, o puente de comunicación, entre diferentes pueblos. Esta es la idea sobre la que se asienta este proyecto titulado “La Barca” y que le ha llevado a recorrer numerosas ciudades italianas. Por supuesto, no en todas ha encontrado una buena acogida, y a veces se ha visto obligado a cambiar de lugar para continuar con la trayectoria (Kikoko, entrevista personal, 2017).

El agua es el elemento integrador de todas las composiciones que forman este proyecto. Kikoko compara el agua con una vía de paso que fluye y carece de dueños.¹⁸ Un concepto que se entrelaza con su idea del agua que fluye es el de frontera que ha suscitado el interés de los críticos también por ser un espacio en el que se pone en cuestión de nuevo la relación entre lo subordinado y lo no-subordinado (Sampedro y Doubleday 2). Las fronteras son “ambivalent spaces of negotiation and contestation” (Sampedro y Doubleday 2008: 2) y, al mismo tiempo, un espacio abierto, fluido, de tránsito como el agua; sin embargo han sido establecidas políticamente para dividir los estados. Kikoko entiende que la propia naturaleza de estos

¹⁸ Para más información, véase la entrevista “Kikoko in Piazza Brin” de Francesco Tassara, Milán, 4 de Junio de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=uynCTiidZiA>

conceptos debe ser fluida, de ahí que el agua sea uno de los elementos sobre los que se construye su proyecto, un elemento fluido y de esta manera trata de desdibujar las fronteras simbólicas.

Las obras de Kikoko se centran, por lo general, en el tema del viaje real pero también metafórico. Esta preferencia no es casual, ya que, desde un punto de vista retrospectivo, considera que su salida de su entorno original fue fundamental para incorporar conocimientos y experiencias que sin duda, le enriquecen como persona y como artista. En sus pinturas hay figuras reales que llegan a ser simbólicas; o inserta proverbios o refranes que pertenecen a su cultura. Además, retrata momentos fragmentarios de su existencia y recuerdos de sus viajes, que justifican los objetos frecuentes de su pintura: pescadores, barcos y cometas (Montesanto, 2013). Kikoko se nutrió de la experiencia de los pintores nómadas del área saharauí en torno a la ciudad de Tamanrasset, que usan pigmentos naturales en sus obras. Utiliza colores como el azul intenso o el dorado de la arena, que evocan su tierra africana, junto al rojo o el naranja, que asocia a la existencia, o al blanco y al rosado que se pueden apreciar en las composiciones pictóricas de “La Barca” (Ver Figuras 14 y 15).



Figura 14. Imágenes del proyecto “La Barca” de Kikoko en Génova y La Spezia. Kikoko, 2017, cedida por el autor.



Figura 15. Imágenes del proyecto “La Barca” de Kikoko en Imperia y Roma. Kikoko, 2017, cedida por el autor.

En sus obras emplea técnicas y materiales mixtos como madera, tejido, papel o fibras vegetales, que ha adquirido en su estancia en el desierto argelino del Tamanrasset. Tanto los colores como los materiales que utiliza lo conectan, indudablemente, con sus tradiciones africanas que usa aquí en un proyecto que revela su compromiso social. Estas cuatro composiciones pictóricas, realizadas en Génova, La Spezia, Imperia y Roma, se distinguen esencialmente por los colores pero su diseño es similar y crean un conjunto armónico y unitario, en el que los colores son los protagonistas. La explosión cromática que caracteriza este proyecto es equiparable a la de los murales de Afran, una amalgama de colores que conviven en un proyecto unitario. El resultado es, sin duda, impactante para el espectador, sus composiciones pictóricas de “La Barca” pretenden, casi demandan, o exigen, que se establezca un nuevo diálogo entre la cultura africana y la europea y contribuyen a la sensibilización acerca de las travesías de muchos migrantes que de África llegan a Europa.

A través de sus pinturas, Kikoko reevalúa su tradición que, como el agua que fluye, considera que está en evolución permanente. Es la interpretación del espectador la que determina el significado de sus obras, como afirma Kikoko (Montesanto, 2013), de ahí que, al igual que Afran, sus conceptos de tradición o la propia identidad cultural no sean elementos estáticos. Afran y Kikoko coinciden con Stuart Hall, al entender que la identidad cultural se forma a partir de diferentes interacciones, y que la define en estos términos: “identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions (4). De ahí que los artistas consideren que la identidad es mutable, algo vivo, igual que las tradiciones, o las lenguas que, como valor cultural inmaterial, están ligadas a la comunidad que las habla y están en constante evolución, están vivas. Con estos elementos podemos establecer un sencillo silogismo: si la tradición está determinada por la identidad cultural —que se va modulando con las sucesivas interacciones entre los individuos que conforman esa cultura, reinterpretaciones, actualizaciones, etc., y la identidad cultural está hecha de tradiciones, la estrecha relación entre las dos permite que también la tradición esté en continua evolución. Es así como las obras de Afran y de Kikoko se nutren de la tradición africana y se renuevan gracias al contacto con la cultura europea en un proceso continuo, como ocurre con su identidad cultural. No existe un punto de ruptura con la tradición africana, sino que ambos artistas la regeneran continuamente en este proceso *trans-tradicional*.

Tanto Afran como Kikoko dialogan con Europa a través de su arte, marcado por sus vivencias personales, y reivindican su presencia en un contexto “monocultural” a través de sus obras. Su mera presencia es un indicador de que el concepto de pureza nacional no existe y deriva de una construcción social. Los migrantes, y sus producciones culturales, amenazan la

idea de nación y de su pureza que, según Benedict Anderson, “it is an imagined political community —and imagined as both inherently limited and sovereign” (15). La etiqueta como imaginada porque, aún en las naciones más pequeñas, en donde los miembros no pueden conocerse o encontrarse, persiste la idea de la comunión en la mente de cada uno de sus integrantes. Además, imaginan esa nación como algo delimitado por fronteras finitas; y también soberanas, porque el concepto se originó cuando la Ilustración y las Revoluciones del siglo XIX destruían el reino dinástico jerárquico. La soberanía del estado era un signo inequívoco de libertad. Finalmente, es imaginada como una comunidad porque, a pesar de las desigualdades, se concibe como una sociedad que se articula horizontalmente (15-16). Arjun Appadurai habla, además, de miedo a los que son numéricamente inferiores dentro de una sociedad y aclara que las identidades, mayoritaria o en minoría, son invenciones históricas recientes ligadas a conceptos como el de nación, población, o representación (49). Habla de identidades predatorias —las de las mayorías—, que intentan fagocitar a las minorías que interpretan como amenazadoras (51). Los migrantes, en línea con lo que sostiene Appadurai, son numéricamente inferiores, y el miedo lo provoca, precisamente, el sentir que el “otro” tiene la capacidad de desestabilizar esta idea de nación. Lo que más desestabiliza la nación, sin embargo, no es el número de migrantes que, efectivamente representa al grupo minoritario, sino las ideologías que estos vehiculan al proceder de un entorno sociocultural distinto.

El rechazo que sufrió Afran, por ejemplo, en su etapa inicial en Italia guarda relación, precisamente, con la ausencia de referentes nacionales en los que los espectadores pudieran verse representados o pudieran estar mínimamente interesados. Sólo cuando abre su abanico de colores y realiza murales u obras que recrean situaciones próximas (por ejemplo el mural con las caras coloreadas que sonrían para el hospital Manzoni entre Lecco y Ballabio), se le permite acceder a

los selectos círculos artísticos italianos. Ambos, Afran y Kikoko, para ser entendidos en el contexto europeo han tenido que repensar su manera de entender el arte a nivel local, pero nunca han renunciado a sus tradiciones. En conclusión, la constante labor de Afran en Guinea Ecuatorial, España e Italia y su activa participación en el contexto artístico local e internacional, lo están ayudando a establecer un diálogo entre África y Europa. Sus contribuciones permite que sea constante el diálogo y que no se olvide la voz de un pueblo rico en tradiciones, pero al mismo tiempo abierto a enriquecerse a través de las perspectivas de otros pueblos.

Capítulo dos

Sociedad desestructurada y migración en los escenarios de Recaredo Silebo Boturu y en la poética de Abderrahman El Fathi

...me arriesgué, me sacrificué,
sin despedirme de mi familia, de mis hijos
...subí a una patera.
Lanzándome a un viaje a ninguna parte,
lanzándome a un viaje al vacío,
lanzándome a un viaje a la muerte . (105)
---Recaredo Silebo Boturu, “Ö Börükku”

La representación que hace Afran de la sociedad guineana y la denuncia de Kikoko entorno al tema de la migración, a través de sus manifestaciones artísticas, guarda similitudes con las intervenciones del escritor ecuatoguineano Recaredo Silebo Boturu en sus obras teatrales, *É Bilabba* y *Ö Börükku*, recogidas en su libro *Luz en la noche. Poesía y teatro* (2010) y con las preocupaciones en la poética de “Abordaje” (2012), del escritor marroquí Abderrahman El Fathi incluida en el libro *África en versos mojados* (2012), que son objeto de análisis en ecapítulo. Con *É Bilabba* muestro, a través del caso guineano, la sociedad africana aturdida por los cambios originados por el colonialismo (que también preocupa a Afran, comprometido con el arte africano contemporáneo). Por su parte, *Ö Börükku* me permite abordar el tema de la migración, vista desde la perspectiva de los jóvenes guineanos que no migran en pateras hacia Europa, mientras que a través de “Abordaje” exploro la visión marroquí hacia el fenómeno migratorio y la cuestión de la frontera hispano-marroquí

Silebo Boturu es uno de los directores más activos en la escena teatral de Guinea Ecuatorial. Nace en el pueblo de Baresó, en la isla de Bioko en 1979 y, pese a su juventud, es ya

un icono en su país por su labor en los escenarios como escritor, director y también actor.¹⁹ Destaca por su provocación, ya que insta a su público a sensibilizarse con temas socialmente complejos y políticamente incómodos, así como por su abierta oposición al régimen dictatorial y represivo del país bajo la dictadura de Obiang Nguema. Es el fundador y director de la Compañía Teatral Bocamandja, establecida en el 2003 y convierte el teatro en un medio de protesta y de apertura al diálogo.²⁰ A través de sus obras dialoga con el espectador sobre los problemas que aquejan a la sociedad guineana, y considera que las particularidades de su país son comunes a las de otros países africanos, sobre todo en lo que se refiere a la ilusión o la necesidad de los jóvenes de emigrar hacia Europa, o a la tensión entre el mantenimiento de las tradiciones y la búsqueda de la modernidad. Desde un punto de vista crítico, ofrece nuevas perspectivas respecto al fenómeno de la migración también.

É Bilabba (traducido del bubi como “Los asuntos”) cabe dentro del género de teatro de crisis que subraya Diana Taylor y que define de esta manera: “I refer to crisis in the more general sense of a “turning point” between death and regeneration, taking into account both the *objective* systemic shifts or ruptures (revolution, military takeovers, wars and civil wars) that affect the nature of the society as a whole and the *subjective*, personal experience of disorientation and loss of identity” (6). En consonancia con el análisis que hace Taylor del teatro de crisis, examino de qué manera Silebo Boturu subvierte, a través de sus obras, los esquemas sociales, cómo hace oposición política al régimen desde adentro y propone un cambio político desde el escenario, desde sus *performances*, al tiempo que expone la desorientación del

¹⁹ Para más datos acerca de su biografía véase:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_africana/biografias/#bio38.

²⁰ Sobre los orígenes de la compañía Bocamandja, ver los dos ensayos de Silebo Boturu en el número monográfico de la *Afro Hispanic Review* 28.2 (otoño 2009) dedicado exclusivamente a Guinea Ecuatorial.

individuo en una sociedad en descomposición en relación con Afran y los escritores ecuatoguineanos del tercer capítulo.

En esta obra teatral el lector se encuentra con personajes disonantes, que sufren una extraordinaria desorientación personal. Estos personajes son el reflejo de toda una sociedad que no encuentra sus referentes y vacila ante la coexistencia de dos sistemas de valores. La obra teatral representa la denuncia a ciertas costumbres de la ciudad de Malabo, la capital de Guinea Ecuatorial, donde se supone que se desarrolla la historia a través de un contexto familiar en el que aparecen tres hermanos, Rihole, Mocomba y Linda, con tres niveles diferentes de compromiso y sentido de responsabilidad, tal que su casa es un reflejo de la sociedad desestructurada en la que viven. Desde la primera escena, el espacio escénico se describe de manera caótica con “mesas, sillas, colchones, infiernillos, platos, cubos, fregona...porque el salón les sirve no sólo de comedor-recibidor sino también de habitación” (83); el escenario así dispuesto pretende introducir al lector en una sociedad desordenada y caótica. La casa se representa, efectivamente, como un microcosmos de la sociedad que el autor pretende presentar al lector, en la que no existe ningún criterio organizativo. Mocomba, uno de los hermanos, regresa a casa a las seis de la mañana después de haberse emborrachado y ofrece dinero a su hermana menor, Rihole, que probablemente ha obtenido ilegalmente: “sabes cómo funcionan las cosas de aquí...” (84). Esta afirmación da cuenta de la corrupción del sistema y de una sociedad desestructurada que se refleja en el espacio interior de la casa, como señalábamos, una impresión que vamos a encontrar de nuevo en la representación de la sociedad guineana que hace Maximiliano Nkogo Esono en su relato “Volver a empezar” (2009). En el caso de Esono, esta circunstancia se atribuye explícitamente al caos creado por la oleada globalizadora capitalista, que se presenta también aquí, aunque de manera sutil.

En *É Bilabba*, a la vida de desenfreno del personaje de Mocomba se contraponen la actitud disciplinada de su hermana Rihole, que se dedica a estudiar para ganar una beca que otorga el gobierno de Afganistán. Este destino es un poco inusual, puesto que no se sabe que exista ninguna relación diplomática, comercial o política entre Guinea y Afganistán. Sin embargo, a pesar de la aparente distopía, lo que nos interesa aquí es que este personaje se describe, desde el comienzo de la obra, como un modelo a seguir. Por otro lado, la hermana mayor, Linda, muestra una actitud rebelde; aparece en la escena en minifalda, con una blusa sin mangas, muy maquillada y mascando chicle y no respeta las reglas de la familia sino que entra y sale de casa sin avisar. Ya desde la primera escena se muestra al espectador una sociedad compleja en la que la hermana menor, Rihole, reprocha, primero a Mocomba por haberse emborrachado en el bar *Oportunity*²¹ (la elección del nombre guarda relación, sin duda, con el deseo de un mayores alicientes para su país) y después, implícitamente, a su hermana Linda, a la que también reprende Mocomba, sintiéndose, repentinamente, el hermano responsable. El personaje de Linda desempeña un papel relevante al generar ruido y desorden en la armonía de su familia por su particular estilo de vida, que no tiene cabida en la moraleja que Silebo Boturu quiere transmitir; es probable que el autor haya incluido a este personaje porque representa el prototipo de la sociedad guineana contemporánea. Es quien desencadena la crisis, por oposición a su hermana Rihole que, a lo largo de toda la trama, es el modelo que se pretende que el espectador siga. La hermana menor representa el orden gracias a su tenacidad y a una visión muy clara de lo que busca en la vida: “Sí, voy a buscarme la vida en estos libros que llevo día y noche, porque en ellos está el futuro, mi futuro. No caeré en la tentación de acostarme con quién sea y dónde sea” (88). A través del personaje de Rihole el autor pone énfasis en la educación como medio para

²¹ En el original la palabra tiene solo una “p” en lugar de dos como en el deletreo en inglés.

salir de un sistema que genera pobreza endémica, este es el mensaje que quiere transmitir. Recordamos que Guinea Ecuatorial vive bajo la dictadura de Teodoro Obiang Nguema desde 1979, que controla el acceso a la educación superior y que no considera la financiación de un sistema público y universal de enseñanza como una de sus prioridades. La beca que mencionaba más arriba indica el deseo de Rihole de buscar una salida al exterior como medio para salir de la opresión. En el trasfondo de esta reflexión está la circulación de ideas y la acepción positiva de la globalización, entendida como sistema de intercambio de oportunidades.

Siguiendo los presupuestos de Taylor, los personajes que provocan la crisis perciben el tiempo como contradictorio, como ahistórico; en efecto, la percepción del tiempo de las dos hermanas es diferente. Mientras Linda se enfoca exclusivamente en el presente, la línea temporal de Rihole incluye, también, una perspectiva de futuro. Ella representa el único personaje que, gracias al estudio, quiere forjarse un futuro mejor, incluso haciendo sacrificios y contemplando la posibilidad de irse a estudiar al extranjero si consigue una beca que se lo permita. En varias escenas podemos comprobar que el personaje de Linda, en cambio, vive su vida enfocándose exclusivamente en el presente, y además no percibe la casa como un hogar familiar, sino que su presencia en la casa es esporádica. Desaparece sin informar a su familia de dónde pasa la noche, no colabora en las tareas domésticas y no respeta las reglas familiares. Fuma, bebe cerveza, es irrespetuosa con su familia y con su amiga Chata, como ocurre también en la segunda escena. En esta escena, la amiga le aconseja tener cuidado con el chico filipino, con quien sale ocasionalmente y al que pide dinero para llevar una vida de lujo, porque podría cansarse de usarla, como le pasó con el novio francés Philippe. Esta actitud de Linda se relaciona con el impacto de un mercado capitalista global; su relación con el filipino es parte de ese mercado global y de ese intercambio económico y cultural.

La cuarta escena, en la que se describe un ambiente asfixiante y sin ventanas que delata un estado de decadencia, se desarrolla en una comisaría de policía estando presentes Chata y el filipino y donde Linda muestra aún más su carácter subversivo. El abuso de poder y la falta de respeto hacia la autoridad y las jerarquías definen el personaje de Linda, y acercan la obra a los parámetros que marcan el teatro de crisis. Como indica Taylor: “It is interesting to note throughout these plays that the objects of attack in times of crisis are precisely the boundaries — physical, moral, legal, or discursive— that previously maintained social hierarchies, family and personal integrity, law and order” (60). De escenas como esta se deduce que lo que está en tela de juicio son los límites, o la ausencia de esos, en esa sociedad. Los límites de los que habla Taylor guardan relación con el control social, que se ejerce a través de instituciones como la familia, la comunidad, las leyes y la autoridad (civil y militar). La ausencia de límites sitúa a algunos de los personajes de este relato en el limbo de una sociedad desestructurada.

El teatro de crisis involucra a personajes pasivos o ambiguos que enfrentan las situaciones de manera equívoca, y en el teatro de Silebo Boturu no faltan estos personajes ambiguos. En esta escena de la comisaria, por ejemplo, son los policías los que personifican el desorden: aparecen ebrios, a pesar de sus esfuerzos por simular una aparente normalidad y sentido del deber. Linda, en esta escena, acusa al filipino de abusos sexuales y de querer abandonarla porque está embarazada y los policías, aunque son conscientes de que miente, condenan al filipino al pago de una multa. La reacción del filipino no puede ser más elocuente y pone de relieve el menosprecio que siente hacia el país: “Ni en una película cómica se resolvería un caso así” (97). Ridiculiza la manera de administrar la justicia y denuncia un sistema totalmente corrupto en el que no existe transparencia, ni sentido de la justicia. A través de un personaje extranjero, Boturu enfatiza el carácter desordenado y corrupto de la sociedad. De

hecho, en esta obra aparecen varios personajes extranjeros: uno libanés, uno filipino y uno francés, quienes estarán presentes en toda la obra; esto le permite al autor reflejar el caos que vive Guinea Ecuatorial, desde los ojos de ajenos. Algunas familias libanesas están asentadas en Guinea desde hace varias décadas, sobre todo en los contextos urbanos de Bata y Malabo y trabajan, fundamentalmente, como comerciantes, siendo dueños de restaurantes, panaderías o cafeterías. El personaje que encarna el filipino, con quien Linda mantiene una relación sentimental, quizá esté relacionado con el importante contingente de filipinos que trabaja en las plataformas petrolíferas del país, aunque suelen estar confinados al espacio de trabajo y no se mezclan mucho con la población local, por el régimen de trabajo que tienen en la plataforma.

La siguiente escena, en la que participan Rihole, Linda y Mocomba, refuerza aún más la visión de un país decadente. Se desarrolla en un hospital en el que Brenda, enamorada de Mocomba, acude para dar a luz, y muestra las circunstancias en que vive una parte de la población del país usando el doble significado del término luz, elemento que se recoge también en el título del libro, *Luz en la noche*:

Rihole: (*Sonriendo*) ¿Ya dio a luz ahora mismo y sin luz? (*Reflexiona*)

¡Dios hace milagros en este pequeño rincón de la tierra!

Chata: Es cierto, pero silencio

Tía de Brenda: Si el niño nace prematuro, no podrán meterlo en la incubadora.

Rihole: Cosas de películas; mejor dicho, cosas que ocurren en este pequeño rincón (91).

No es casual que en esta escena, sea la propia Rihole la que denuncie la falta de medios de su país, la falta de personal médico cualificado y también la falta de preparación del doctor. Silebo Boturu invita al lector a reflexionar y a tomar conciencia de cuáles son los factores que contribuyen al estancamiento del país, incluida la falta de estructuras médicas adecuadas. Esta

escena es una dura crítica hacia un sistema de gobierno corrupto, incapaz de garantizar las necesidades básicas de su pueblo. En suma, esta pieza teatral muestra una sociedad que se debate entre la amenaza de la destrucción y el desorden, representados por Linda y la renovación, simbolizada por Rihole. El enfrentamiento entre las dos hermanas pone de relieve esta oposición entre dos planteamientos muy distintos: seguir el orden o vivir en el desorden. Propone que el espectador puede elegir entre varios caminos, y los personajes dan pistas para que se siga el modelo de Rihole, invitando así al necesario cambio social. Para resolver el conflictivo papel que desempeña Linda, el autor presenta una última escena en la que este personaje se concientia del daño causado al filipino, que por fin ha salido de la cárcel tras haber contraído paludismo, y es su propio hermano, Mocomba, totalmente transformado en este final de la historia, quién la alecciona: “Hermana, es bueno a veces darnos cuenta de nuestros errores, así aprenderemos a no tropezar dos veces, ahora tienes la oportunidad de cambiar tu vida, intentar ser otra persona. Y también debes intentar ir a pedir perdón al señor filipino, porque al final todo lo malo que hacemos en esta tierra lo pagamos antes de morirnos” (99). Con esta intervención se restablece el orden, se insiste en la concienciación social de los jóvenes a través de los personajes de la escena y, en esencia, es la respuesta que propone el autor al desorden que sufre el país.

Por el contrario, la otra obra teatral de Boturu, *Ö Börükku*, cuyo título en bubi se puede traducir como “La nostalgia”, recrea el tema de la migración africana hacia Europa a través del personaje Djibuti y de su hermano Mbatua: ambos intentan la travesía pero no logran llegar al destino deseado. La travesía hacia Europa se ha presentado a los africanos como la única salida de la situación caótica del presente como destaca *É Bilabba*, de una sociedad políticamente estancada y donde el progreso económico no llega a todos porque se queda en las manos de unos pocos. Donato Ndong Bidyogo plantea que los africanos emigran a Europa por falta de trabajo,

por la pobreza que amenaza su supervivencia y la de sus familias. Considera que el perfil del migrante es el de un joven que ve pocas oportunidades en su lugar de origen y toma de conciencia de la realidad de su país, toda vez que se ha visto obligado a migrar, sobre todo porque se encuentra con otros sistemas en los que se respeta la libertad de expresión (Donato Ndongo Bidyogo entrevista personal 2017). De ahí que una de las críticas más duras de Silebo Boturu, en su teatro vaya dirigida hacia la represión y la falta de oportunidades para la formación que caracterizan a su país. En *Ö Börükku* se pone en escena una historia de vida que acaba en tragedia. Es frecuente que el migrante que emprende una travesía no siempre llegue al destino. Además en esta obra, al igual que en *É Bilabba*, nuevamente, aparecen las contradicciones entre tradición y modernidad. En concreto, en esta obra teatral usa como recurso la tradición oral y la lengua bubí (la etnia de pertenencia y referencia del autor, y originariamente de la isla de Bioko). La obra, desde el inicio, provoca un impacto visual en el espectador porque sobre el escenario aparecen caras pintadas que dialogan en la lengua autóctona: “Ariiiiiiiiiiiiiiii./ Ariaaaaal cadena” (2010: 103), causando expectación y sorpresa a partes iguales. El autor quiere llamar la atención del espectador, tanto por la puesta en escena, como por el empleo de la lengua bubí (cuando se espera que la cultura letrada se exprese en español), para transmitir el mensaje claro de la importancia de las tradiciones.

El uso del bubí, que aparece sólo en escenas especialmente significativas de la obra, y que se mezcla con el español (el idioma vehicular del espectáculo) es relevante para nuestro análisis, dado que es uno de los elementos que el autor utiliza para subvertir los esquemas sociales de un teatro anteriormente apegado a los parámetros de herencia colonial. Podríamos establecer una analogía entre estos nuevos usos de la lengua autóctona con lo que refiere Taylor en su obra. Ella subraya cómo el teatro, durante el periodo de la colonización, refiriéndose

específicamente al caso de Latinoamérica (en Guinea Ecuatorial es diferente), ha sido un instrumento de manipulación usado por el colonizador para imponer su poder, pero que a partir de la independencia de los países latinoamericanos en el siglo XIX, esta forma de expresión artística y comunicación social que representa el teatro ha adquirido una nueva dimensión. Se ha utilizado como instrumento transformador durante el proceso de republicanización de las nuevas naciones y es, precisamente, este valor transformador de la sociedad el que nos interesa analizar en el caso del teatro de Silebo Boturu. En esta obra se usa la lengua bubi como elemento de transgresión pero, al mismo tiempo, es una exhortación al cambio en la sociedad. En esta empresa Boturu no está solo, también el novelista keniano Ngugi wa Thiong'o, entre otros, usa su lengua materna en su escritura para revalorizar la importancia de las lenguas nativas y para promover un cambio de mayor envergadura en el imaginario social de los propios africanos. Ngugi wa Thiong'o rescata, de modo parecido, las lenguas del colonizador porque han servido como vehiculares en el África postcolonial desde el punto de vista lingüístico. Para Ngugi wa Thiong'o la lengua es un instrumento de comunicación y de poder. Por eso enfatiza la importancia de utilizar la lengua autóctona en sus obras, y evalúa el riesgo de usar una lengua europea (9-30), manteniendo así un punto de vista distinto al de otros escritores africanos como Gabriel Okara, que plantea lo siguiente: "As a writer who believes in the utilization of African ideas, African philosophy, and African folklore and imagery to the fullest extent possible, I am of the opinion that the only way to use them effectively is to translate them almost literally from the African language native to the writer into whatever European language he is using as medium of expression (Okara citado en Ngugi wa Thiong'o 8)".

Silebo Boturu se acerca más a la ideología de Ngugi wa Thiong'o y usa la lengua africana como instrumento de comunicación, de fuerza y de empoderamiento. Para los colonizadores la

lengua representaba uno de los instrumentos de que se servían para imponer su poder hegemónico y formaba parte de un proceso de domesticación. El teatro colonial latinoamericano da cuenta de la aplicación de esta política lingüística particular, como señala Taylor (34). La situación colonial en Latinoamérica se traspone de alguna manera a África, dado que los instrumentos de imposición del poder fueron similares. También en África, al igual que en Latinoamérica, tuvieron presencia los misioneros, e impusieron la lengua española a través de la iglesia y la escuela, se preocuparon por escribir alguna gramática en las lenguas locales también, pero no promocionaron tanto el teatro. En general, los Misioneros Claretianos, que tuvieron casi la exclusividad durante la colonia en Guinea Ecuatorial, no utilizaron el teatro para catequizar, ni para conquistar; optaron por otros métodos —en su caso, más represivos— para imponer su religión y la cultura española. En este sentido, el caso de Guinea Ecuatorial es distinto al de Latinoamérica, en la que se usaba el teatro con el propósito de cristianizar, que además les servía para controlar e imponer nuevos usos, costumbres, creencias, valores, etc., y utilizaron para ello el modelo teatral griego, que era la base de la cultura europea de la época. En cualquier caso, los espectáculos teatrales locales latinoamericanos eran considerados un “non-theatre” porque tenían un modelo de teatralidad diferente al griego, que los españoles impusieron.

La presencia del bubi y del español en la obra de teatro de Boturu presupone la presencia de espectadores que hablen el bubi pero que conozcan también el español. El uso de la lengua autóctona es intencional en escenas muy concretas en las que la carga emocional es muy intensa, para manifestar tristeza o desesperación, en momentos esenciales de la obra como al comienzo o en la despedida, pero también para poner en escena los rasgos tradicionales de la cultura local que el español no podría transmitir como, por ejemplo, cuando cantan el rito de la fertilidad para pedir la protección de los espíritus en la primera escena. Recordemos que la relación que hay

entre emoción y arte es intrínseca, esto es, una obra, sea del género que sea, sólo se convierte en arte cuando es capaz de emocionar. De ahí que Silebo Boturu, consciente de la relación entre lengua y emoción, quiera dar fuerza expresiva y comunicativa a sus obras utilizando el bubi, que le permite expresar emociones más profundas, y con ello consigue el efecto deseado, impactar, sensibilizar y remover la conciencia de los espectadores. Silebo Boturu, a través de su teatro, permite, en efecto, que se establezcan de nuevo las antiguas alianzas con la naturaleza; estas fuerzas telúricas ocupan un lugar privilegiado en la religiosidad bubi, en la que los espíritus se manifiestan a través de los elementos de la naturaleza, como veremos también con las autoras del capítulo cuatro. Por esa razón, la alianza con la tierra es imprescindible y el uso de la lengua local refuerza ese vínculo. Como elemento novedoso, Silebo Boturu presenta a sus personajes con las caras pintadas, para resaltar la oposición entre lo local y lo extranjero en el teatro. Esta oposición revela un enfrentamiento entre dos ideologías diferentes representadas por las estatuas y Djibuti. En el espacio escénico los personajes que conversan en lengua bubi en un segundo momento, se callan y se transforman en estatuas esculpidas. Llegados a esta escena, el autor describe el drama de la travesía en el proceso migratorio:

me arriesgué, me sacrificué,
sin despedirme de mi familia, de mis hijos,
subí a una patera.
Lanzándome a un viaje a ninguna parte,
lanzándome a un viaje al vacío,
lanzándome a un viaje a la muerte (104).

Aquí el género teatral permite expresar el momento de la travesía de manera dramática, y transmite la ansiedad y la nostalgia del migrante que se atreve a empezar este viaje. Parece un

viaje a ninguna parte, que bien pudiera ser un viaje hacia la muerte. Esta muerte, que no ha encontrado el personaje de Silebo Boturu, está implícita en la travesía misma, y en el imaginario de cada migrante. Continúa con el recuerdo de todos los amigos que se encuentran en el fondo del Atlántico:

consumidos sus cuerpos por tiburones,
sí, por tiburones desalmados,
sin misericordia, sin esmero,
y se truncaron sus sueños, sus ilusiones, sus vidas
de ver aparecer un día, una mañana, el sol (104).

Aquí, el autor apela a la fuerza del lenguaje para transmitir la intensidad de las emociones; invita a visualizar la imagen de los cuerpos devorados por tiburones desalmados. Utiliza la palabra “desalmados”, en referencia al alma (del latín *anima*, que significa soplo de vida) para transmitir la idea de que esos tiburones destruyen sus sueños, su soplo de vida, lo que anima al migrante a empezar la travesía. En la representación de la travesía que Silebo Boturu hace en *Ö Börükku*, las estatuas que aparecían en el fondo del escenario cambian su color al blanco. Esta trasfiguración es interesante porque da cuenta de la permutación de lo propio por lo ajeno, y presagia la llegada de una crisis procedente del extranjero, aunque a lo largo del texto se convierten de nuevo en personajes como se representa en esta escena:

Estatuas: Negra indocumentada, vete a tu puto país.

Djibuti: (*Ensimismada*)

Estoy en este viaje al vacío,

en este viaje a ninguna parte.

invertí el sudor de muchos años de trabajo,

de muchos años de sacrificio (105).

Se aprecia en esta escena cómo las estatuas, que ahora son de color blanco, tratan con displicencia a Djibuti. Esta actitud es una muestra del desprecio hacia el migrante, con un desprecio implícito por el país de origen del mismo. Además, expresa la desorientación de su personaje y su toma de conciencia de ir hacia ninguna parte, aún a pesar de haber invertido todo su dinero y haber depositado todas sus esperanzas en ese proyecto. El presidente de la Asociación Marroquí de Estudios e Investigaciones sobre las Migraciones, Mohamed Khachani, explica en términos económicos el esfuerzo del migrante y de los familiares para que éste pueda iniciar su ruta migratoria, esfuerzo que incluye préstamos, hipotecas, venta de joyas familiares, de ganado y adquisición de deudas (24). El imaginario sobre el migrante, que se vehicula a través de los medios de comunicación en Europa, no pone el énfasis en el hecho de que la travesía del migrante pueda ser un proyecto organizado, planeado y cuidadosamente estructurado, sino que se presenta de manera desorganizada para reforzar la idea del otro africano como un sujeto no pensante.²²

El final de la primera escena de *Ö Börükku* es significativa porque la desesperación del personaje termina con el consuelo que las tradiciones de su tierra le proporcionan, con la nostalgia, invocando la protección de los suyos: “(Como si estuviera soñando). Por mi cabeza rebotan ceremonias de mi pueblo, de mi tierra, de mi aldea, y veo a los míos llorar, sonreír rogando a los espíritus protección, fertilidad, les veo cantando. (Como si estuviera cegada.) Si, les veo cantar, bailar” (105-106). Silebo Boturu recupera de nuevo aquí el vínculo con las tradiciones y con la naturaleza, en la que residen los espíritus. Su objetivo es recordar al espectador la importancia de sus orígenes, y la necesidad de renunciar a lo ajeno, a una travesía

²² A este propósito véase el documental *The Mapping Journey Project* (2008-2011) del artista marroquí-francés Bouchra Khalili.

que le lleva hacia una modernidad que no es la imaginada. La imagen que evoca el final de esta escena “les veo cantar, bailar”, quiere transmitir la esperanza del autor de que se acaben los llantos, que probablemente son los de la madre-tierra que ve morir a sus hijos. Silebo Boturu, aquí, denuncia la introducción de la modernidad occidental en su sociedad que es la que anima a los migrantes a emprender estas travesías.

La segunda escena también es significativa porque pone de relieve otro personaje en crisis, Mbatua, el hermano de Djibuti, que cuenta que en su travesía hacia Europa, cayó en manos de las mafias y también fue encarcelado, relatándolo a su hermana de esta manera:

Hermana, la desesperación pudo conmigo
y empecé la vida fácil pensando que pronto me iría a casa
con los bolsillos abultados,
me engañé, hermana,
y ahora estoy aquí,
condenado a veinte años de cárcel, y mis padres y mis hermanos,
esperanzados de tenerme en la tierra fértil, en la tierra hermosa (108).

Aquí Silebo Boturu a través de este personaje muestra esa otra cara del fenómeno migratorio y describe un sistema que atrae con falsas esperanzas a los jóvenes hacia la emigración, a los que les presentan modos fáciles y rápidos de ganar mucho dinero en poco tiempo ocultándoles los riesgos que corren si acceden a esa fórmula de enriquecimiento rápido.

Otro elemento relevante en el análisis de esta obra teatral tiene que ver con la ausencia de un lugar en el que transcurren los hechos que se relatan; éste es un rasgo que caracteriza el teatro de crisis que, en esta pieza, se acentúa más que en *É Bilabba*. Djibuti no tiene una morada fija y no se advierte en el texto una espacialidad precisa en las primeras escenas. No se alude a un lugar

geográfico específico en el que se desarrolla la escena, se menciona sólo en la tercera la presencia de una gran cumbre, en la que se ubica una ciudad próspera en el “Sur”. Estos lugares ambiguos ponen de relieve que este desequilibrio no representa a ningún lugar de África, sino que simboliza lo que ocurre en otras ciudades africanas aunque, mencionando el Sur; se alude a un desnivel entre el Norte de África y el Sur. El autor aquí explícitamente, al igual que el escritor Donato Ndong Bidyogo, enfatiza la importancia de abordar el tema de la migración como un problema que afecta a África en su conjunto; más generalizado, de ahí que no se refiera a ningún lugar concreto.

En un momento de la obra, el autor aclara a los espectadores que los personajes que antes se habían convertido en blanco, representan a mandatarios de las delegaciones de los países más prósperos del planeta, que se han reunido en pro de la igualdad y la democratización de los Estados pobres del Sur. La intervención de Djibuti en la reunión siembra el desconcierto:

Señores, dijo Nelson Mandela que como
la esclavitud y el apartheid, la pobreza no es natural. Es obra del
hombre y puede ser superada y erradicada por la acción de los seres
humanos. Superar la pobreza no es un gesto de caridad; es un acto
de justicia. Es la protección de un derecho fundamental del ser
humano, el derecho a la dignidad y a una vida decente” (113).

Aquí Djibuti apela a un sistema de sometimiento histórico (esclavitud, apartheid), que ha generado un duradero estado de pobreza sobre esas poblaciones. Esta referencia invita a remover las conciencias y a reflexionar acerca de las condiciones a las que han sido sometidos esos sujetos, y que ha afectado no sólo a Suráfrica, sino también a Guinea Ecuatorial y a la mayoría de los países africanos. A la vez, reitera la falta de derechos fundamentales que ya se han

comentado con respecto al análisis de *É Bilabba*, a propósito de las carencias del sistema educativo y sanitario.

A través del personaje de Djibuti se denuncia explícitamente lo que está pasando en ese lugar: “África es un continente emergente, muy emergente. (*Dirigiéndose a Djibuti*): Lo que hacéis no tiene nombre, merecéis una condena, seas de mi país o no, pediré tu extradición, eres una opositora. (*Ahora está más nervioso que antes*). Trasadáis a la opinión internacional una imagen negra, muy oscura de África” (113). El autor, de esta manera, está intentando subvertir el sistema y reequilibrar la idea de lo africano que, en esta pieza en particular, perfila a África como un continente emergente, a la vez que infravalora, e incluso desprecia, lo que proviene del exterior, con el ánimo de transmitir una imagen distinta acerca de África. Otra lectura a estas palabras se relaciona con el hecho de que los líderes africanos intenten transmitir la idea de que África es un continente emergente, ignorando cómo viven realmente sus habitantes; sobre todo, teniendo en cuenta que su situación particular, rodeados de lujos, nada tiene que ver con el día a día de los ciudadanos de sus países respectivos. Quizás intentan disimular la presencia extranjera que explota sus recursos a cambio de sobornos al dictador y quieren aplacar los ánimos de sus ciudadanos.

El desequilibrio de los países africanos se evidencia, aún más, en la cuarta escena cuando Djibuti y su hermano Mbatua leen la noticia de un periódico sobre el número de los migrantes subsaharianos muertos durante la travesía; y otra, sobre la corrupción de África y, en particular, sobre los lujos que se permite uno de los hijos de un presidente africano que, por ejemplo, adquiere un coche de gran valor pero que no lo puede usar por la falta de carreteras en su país. Este pasaje es interesante porque en primer lugar subraya la atención del autor hacia la realidad de los migrantes subsaharianos que, a pesar de que no se trata de la migración de su país, revela

su preocupación por el fenómeno y su solidaridad con el mismo. Con esta escena trata de sensibilizar y denunciar el fenómeno, además de considerarlo común a otros países africanos, y plantea posibles soluciones conjuntas. En segundo lugar, denuncia las desigualdades que afectan a muchos países africanos en los que coexiste una élite local, conformada por un número muy pequeño de individuos, frente a una mayoría que sufre los rigores de la pobreza extrema; es precisamente esta situación de desigualdad la que alimenta el fenómeno de la migración. La contradicción y la desigualdad en la repartición de la riqueza en África quedan patentes en las palabras de Djibuti y de Mbatua que dan cuenta de la crisis generalizada que viven los países africanos. No se menciona a nadie en particular, se habla de un modo impersonal de “uno de los hijos del presidente” (118) para subrayar la corrupción que asola a todo el continente africano. Un poco más adelante en el texto, se menciona un calabozo, una celda y un lugar cerrado en el que está Mbatua y se ajusticia a Djibuti, lo que muestra el alejamiento del personaje que ha generado el desequilibrio.

En la introducción a la quinta escena se centra el interés del espectador en una foto, de un sujeto no definido, presumiblemente un regidor o un juez, colgado en las paredes como signo de desdén de lo que se está dirimiendo en la sala de juicios. Las sucesivas intervenciones del pueblo, que pide justicia, señalan la necesidad y la posibilidad de regeneración, que devuelva la justicia al pueblo. Taylor, a propósito del teatro de crisis, plantea que, “this theatre shows society balanced between destruction and renovation, subject to change and open to question. The moment of crisis is one of rupture, of critical irresolution, the “in between” of life and death, order and chaos” (56), y esta reunión cabe dentro de este desequilibrio. Djibuti reacciona trayendo a colación la injusticia que representa la explotación de los recursos naturales por parte de las naciones extranjeras. Su enfrentamiento con los organismos internacionales es la causa de

las diferentes acusaciones de Djibuti, pero el personaje no se debilita por ello. Al contrario, subvierte el sistema social, se opone y se rebela: “Sí, África necesita un cambio, todos debemos erradicar la extensa oscuridad que sufre este continente, todos debemos limpiar el lodo por el que descalzos cabalgamos, todos. No nos sirve de nada echar semillas de cacahuete encima de las rocas” (121). Las palabras de Djibuti despiertan interés porque se refiere aquí a territorios que necesitan ser limpiados, el término “limpieza” tiene, en este contexto, una connotación específica. Habla de cambio y de regeneración de un sistema que no es operativo y no genera desarrollo. Aquí el autor apela a una modernización del país que se distancie de las formas occidentales, precisamente por la denuncia de la explotación o saqueo de los recursos naturales del país por parte de las naciones extranjeras. La escena termina de forma dramática con la condena de Djibuti, que deja un estado de desorden. Nuevamente, el objeto de la misma es la denuncia, la oposición a un sistema desordenado. El acto de apartar a Djibuti cabe dentro del teatro de crisis ya que resulta necesario distanciar el sujeto peligroso que se opone a la justicia. En la imagen que se recoge a continuación (ver Figura 16), se puede ver el momento de la obra en el que Djibuti es detenida para ser encarcelada.²³ Su delito fue rebelarse y mostrarse crítica con el sistema político imperante y con la corrupción de los gobernantes africanos. Eso la hace merecedora de la cárcel.

²³ La foto del espectáculo teatral *Ö Börükku* me ha sido cedido por el autor Recaredo Silebo Boturu el 4 de abril de 2017 a través de la siguiente comunicación: “Autorizo a Stefania Licata a usar la foto de mi espectáculo en su tesis”.



Figura 16. Djibuti encarcelada en *Ö Börukku*, Silebo Boturu, 2017, cedida por el autor

El tema del viaje, de la emigración, de la incertidumbre y del enfrentamiento entre la tradición y modernidad está en la base de esta obra teatral en la que Djibuti es un personaje en crisis y que genera crisis. Su alejamiento y su condena prueba que se trata de un personaje incómodo y el final dramático, acompañado por un canto triste de África Occidental, revela la desesperación inicial durante la cual Djibuti lamenta su condición y la de su pueblo en la que aparecía “quemada, sin alma” (104). Taylor afirma que: “Crisis, as rupture, suspends boundaries, denying the characters the possibility of temporal and spatial shelter; there is no place to hide, no future to look forward to” (57). Los límites en el texto son inciertos, no se percibe un inicio y un fin; además, en la primera escena, se representa el Atlántico como un espacio indefinido, de muerte, igual que el Mediterráneo. Los límites, en este caso, no son físicos sino ideológicos porque las obras representan personajes ilusionados, que esperaban encontrar la tierra de las oportunidades, pero sólo encontraron desilusión y tristeza. La representación a medio camino

entre la realidad y la ficción es un fiel reflejo de las experiencias vividas por muchos migrantes africanos que emprendieron la travesía hacia Europa.

Finalmente, un último aspecto que quiero destacar de esta obra, concierne a los elementos de conflicto que no necesariamente tienen que ser resueltos, dado que el objetivo de Silebo Boturu es proponer alternativas y la posibilidad de elegir. Lo que sobresale en estas piezas teatrales, así como en el teatro de crisis en general, es la falta de equilibrio social y el desmantelamiento de la sociedad, que apunta a la necesidad de cambio. De la misma manera que el clásico escritor y dramaturgo brasileño, Augusto Boal, el teatro de Silebo Boturu incide en la realidad y no sólo denuncia la crisis, sino que es un teatro de reacción a la crisis. Otra característica que merece la pena destacar es que se trata de un teatro producido directamente por el pueblo, sintiéndose parte de ese pueblo, es una obra coral que involucra al conjunto de actores. El mismo escritor y director escénico, Silebo Boturu, plantea en su artículo titulado “Bocamandja a escena” que “la compañía está compuesta por jóvenes actores ecuatoguineanos que no son profesionales de las artes escénicas, pero que tienen de su parte la experiencia y la tradición. Todos ellos entienden que ser artista en este pequeño rincón del orbe es desafiar al futuro, es lanzarse al precipicio” (91). Boal proponía el teatro del oprimido, que se difundió desde Latinoamérica hasta Europa como un punto de partida para modificar y modelar la realidad diferenciándose de autores teatrales contemporáneos, que usaban el teatro exclusivamente como representación. También Silebo Boturu, a través de sus puestas en escena teatrales, intenta sensibilizar a su público hacia temas socialmente complejos, como el de la travesía hacia Europa, como vimos en *Ö Börükku*. El teatro le sirve como un medio de comunicación que establece con el espectador, que desde una posición privilegiada le permite ejercer la función de denuncia y concienciación social y así lo plantea en su artículo antes

mencionado donde relata los orígenes de la Compañía Bocamandja: “durante esos cuatro años hemos conseguido dar personalidad africana a nuestros trabajos, anexando vanguardia y tradición a las creaciones” (92). Su teatro, pues, cumple una doble función, siendo renovador en las formas y en los contenidos pero, al mismo tiempo, tradicional a fin de recuperar lo que se ha perdido con la dictadura y las migraciones locales del campo a la ciudad y el abandono de los poblados tradicionales. Además, Silebo Boturu comparte algunas modalidades artísticas de Brecht y de Boal. En el teatro de Brecht y de Boal el hombre es un ser maleable, y Boturu también lo representa de esa manera. Entiende que es posible transformar no solo al hombre, sino a la sociedad que lo rodea, y su compromiso con Guinea Ecuatorial es una prueba de ello. Silebo Boturu entiende el alcance de las interacciones sociales y el valor de la comunicación — verbal y no verbal— y sabe que los cambios sociales deben de ir precedidos de cambios individuales. De la misma manera que sabe que para que se produzcan cambios de actitudes, es necesario que vayan precedidos de cambios de conducta (esta idea la plasma en los dos hermanos díscolos, que representaban el desorden en su obra). Y ese es su empeño, conseguir pequeños cambios individuales, con la esperanza de que alcancen a un grupo social y, un poco más allá, a toda una comunidad. Es decir, sus obras tienen también aspiraciones universalistas. Intenta sensibilizar a sus espectadores con las problemáticas que los atenazan aunque para ello es necesario que el espectador tenga el conocimiento suficiente acerca de esas problemáticas para poder actuar sobre ellas. Desde este punto de vista, el espectador es clave para Boturu, y el teatro sólo cumplirá su función socializadora, en la medida en que consiga que el espectador actúe. En consonancia con Brecht y Boal, esa necesidad de transformación que se recrea sobre el escenario es un reflejo de lo que, entienden, debe ocurrir en la sociedad.

Tanto en *É Bilabba* como en *Ö Börukku* se plantean resoluciones alternativas a los conflictos, entre las que se contempla la posibilidad de que se produzca el cambio del sujeto y de la sociedad o no. Esas soluciones alternativas también producen resultados diferentes y en base a esos resultados los espectadores pueden decidir cuál es la más adecuada para que el individuo, o la sociedad, avance y cuál le lleva a perpetuar el conflicto. Las teorías en las que Taylor se apoya tienen un carácter social y científico que determinan la experiencia subjetiva del individuo en crisis y una ruptura del sistema a nivel objetivo. En las dos obras de Silebo Boturu que he analizado aquí podemos verificar este planteamiento: la crisis parte del individuo y se traslada, en un segundo momento, a la sociedad.

Ö Börukku guarda relación con la obra poética *África en versos mojados* (2002), del escritor marroquí Abderrahman El Fathi. Encontramos la misma fuerza y el mismo dramatismo en esta recopilación de poemas que relatan la travesía de los migrantes en el Mediterráneo y contribuye a la sensibilización y a la denuncia del tema de la migración desde el norte de África a España a través del estrecho de Gibraltar, otro territorio de controversia junto al Canal de Sicilia. Xavier Ferrer-Gallardo explica la complejidad de este tema en estos términos: “It is, indeed, built upon a complex amalgamation of clashes and alliances: Spain and Morocco; Cristianity and Islam; Europe and Africa; EU territory and non-EU territory; prosperous north and impoverished south; former colonizer and formerly colonized” (302). La frontera hispano-marroquí es aún más problemática por los enclaves de Ceuta y Melilla situados en territorio africano, los cuales deshacen el concepto mismo de frontera, concebido desde una perspectiva eurocéntrica como un espacio de demarcación rígida, redefiniendo España en el marco europeo.

Abderrahman El Fathi nació en Tetuán (Marruecos) en 1964 donde vive y cursó estudios de Filología Hispánica; posteriormente se formó como doctor en la Universidad de Sevilla y

volvió a Tetuán, donde ejerce profesionalmente como profesor titular de Literatura. Forma parte, junto a otros escritores marroquíes como Mohamed Bouissef Rekab o Mohamed Akalay, de la Asociación de Escritores Marroquíes en Lengua Española²⁴. Su obra *África en versos mojados* contiene tres poemas: “Abordaje”, “África en versos mojados”, y “Tu corazón me lo impide amor”, que tratan el tema de la travesía hacia España y participa en el debate acerca de la cuestión de la frontera española-marroquí.²⁵

En este capítulo analizo “Abordaje” que ganó el premio Rafael Alberti de Poesía en el 2000 en el cual pone énfasis en la importancia del estrecho y en la profundidad del mar para el migrante. El título de este poema se refiere al choque de una embarcación con otra, que adentra el lector en el miedo que sienten los pasajeros en un abordaje y en todas las consecuencias que conlleva este acto. El eje central del poema es el “estrecho” que defino como el paso que comprende dos tierras y que pone en comunicación una orilla del mar con otra. El estrecho es un concepto muy relevante en la discusión acerca de la migración. Desde el punto de vista simbólico la frontera española-marroquí se ha configurado como “a past and present ‘factory’ of others” (Ferrer-Gallardo 315) porque sigue jugando un papel central en la redefinición de la identidad española en oposición a los “moros” y a la vez define la Unión Europea como espacio homogéneo diferenciado de todo lo que no es europeo. (Ferrer-Gallardo 315). En “Abordaje” se enfatiza la percepción del estrecho desde la perspectiva del migrante desde la cual este espacio asume connotaciones diferentes cuando se mira por el otro lado de la orilla:

²⁴ Se funda en 1997 en Larache, Marruecos que se propone difundir la literatura escrita en español en Marruecos.

²⁵ En 2006, el cantautor andaluz que reside en Ceuta, Ramón Tarrío, puso en música la obra de Abderrahman El Fathi *África en versos mojados*. El álbum contiene trece canciones a través de las cuales se pretende transmitir al oyente el sonido de los tambores africanos y la dulzura de la tierra, pero al mismo tiempo la tristeza del engaño. Para escuchar las canciones véase el siguiente enlace <http://www.ramontarrio.com/products.htm>

Ese estrecho con los ojos abiertos
va devorando
lentamente, en silencio
en la profunda calma,
en la triste bonanza,
entre sus olas, en sus algas,
el beso de un hombre
que un día cualquiera
se olvidó
tendido en la arena (3)

En estos versos se personifica el “estrecho” atribuyéndole ojos para representarlo como un monstruo que, de manera sutil y en un proceso lento, condiciona la vida de los que entran en contacto con él. El poeta se propone denunciar lo que ocurre por el otro lado del estrecho, el cual de manera consciente, “con ojos abiertos”, devora poco a poco el beso de un hombre, con el que indica una manifestación de saludo, de cariño o de amistad que no son correspondidos. El estrecho lo deja en la arena “un día cualquiera”; no se especifica una temporalidad exacta porque se podría repetir y también referirse a cualquier hombre. En esta lectura el estrecho delimita e indica la fractura entre dos tierras contiguas. El otro tema recurrente que el poema aborda es la profundidad del mar:

Hay vida en las profundidades,
de un mar sin agua,
con ojos y anillos. Así se mira
el Mediterráneo en el espejo

Del Emigrante (6).

Estos versos transmiten al lector la viva imagen de la tragedia, con toda su crudeza, y de lo que queda en el abismo del mar (ojos y anillos). Un mar seco en el que el migrante no puede flotar, pero en el que deja sus huellas; en el recorrido del migrante la muerte es una de las opciones que se presenta dramáticamente a través del oxímoro “mar sin agua”. Por un lado, se traza el Mediterráneo como un lugar de muerte por ser un mar seco y configurándolo como un depósito de residuos. Por otro lado, la voz poética enfatiza que “hay vida en las profundidades” como si algo vivo estuviera en el fondo. Urs Urban indica que: “the Mediterranean has been perceived as a border beyond which one imagined a *different*, a new and unknown world. However, all borders can be crossed...” (418). El migrante ha intentado cruzar el Mediterráneo, pero no ha llegado a la otra orilla. Sin embargo, el poeta no lo configura como un cementerio al sugerir que algo sigue vivo en sus profundidades, intenta dar otro significado al mar Mediterráneo. Esta lectura dialoga con el proyecto de Kikoko, en su compromiso de cambiar la asociación entre el Mediterráneo y la Muerte, indicándolo como un espacio en el que algo sigue viviendo, que en estos versos podría aludir también al recuerdo de los que han muerto pero que indica una presencia.

Atravesar el Mediterráneo es una elección consciente por parte del migrante, quien acepta todas las consecuencias posibles. Este aspecto está presente en los versos que siguen:

Emigré al Estrecho

Para vivir en su profundidad:

Mi casa es una cueva

con peces y corales,

mi refugio se haya en

una red,

entro y salgo, floto... (7)

El mar, que se vislumbra en el poema por un lado como traidor, se convierte por otro en refugio. Si bien este tipo de refugio es asociado a una red que atrapa al migrante y de la cual supuestamente no se puede salir; la red a la cual se refiere el poeta está abierta, él puede entrar y salir hasta flotar. Vive en esta cavidad situada en el fondo que es como una casa, en la que no está solo sino acompañado de “peces y corales” que lo ayudan a vivir adentro de estas profundidades que también tienen sus misterios. Sin embargo esta profundidad le confiere paz: “Vivo en la/ profundidad del/ ESTRECHO/ Tranquilo. En Paz” (8). La asociación vida-muerte ligada al mar recurre en todo el texto poético en el que se relaciona el mar con la simbología del agua en cuanto elemento generador y principio de la vida o de muerte. El mar, si bien puede por un lado dar acceso al migrante a un proyecto de vida —y renacimiento—, puede, por otro, contribuir a su declive. El verbo “vivir” al comienzo de este verso y la palabra “Paz” son elementos claves para expresar este enfrentamiento entre la vida y la muerte. La muerte se presenta en los versos que siguen:

Entre unas luces invisibles

surge el primer DOLOR,

el primer muerto

sin anillo

sin nombre

sin tierra

en la apacible soledad cristalina

De la Mar. (9)

El mar aquí se presenta como cementerio que acoge el “primer DOLOR, el primer muerto”. Se especifica de que se trata del primero porque pueden seguir otros. Es un muerto expoliado de todo: no tiene nombre, anillo y tampoco tiene tierra. Éste es un aspecto interesante a la hora de pensar en la representación en Europa del migrante africano, privado de matices que lo caractericen, en esta travesía no se redefine como sujeto sino que queda anulado. El poeta denuncia aquí la imagen del migrante que carece de historia y de raíces y, por eso, muere en el anonimato y en la oscuridad. Habla, en este sentido, de “luces invisibles”, es un muerto que queda en la sombra y en la soledad del mar.

El poeta marca a lo largo de los versos siguientes que, en cambio, existe una historia detrás del migrante:

Llora una mujer

porque un día

un hijo llevaba un anillo,

el viento se lo negó.

Historias cargadas de SAL

se asoman desde el estrecho. (10)

El sufrimiento individual del migrante aquí tiene una dimensión colectiva, es el de la madre y de todos los que esperan que el migrante llegue a destino. Simbólicamente atraviesan con el hijo la misma travesía y el anillo toma pleno significado aquí porque representa un sentido de pertenencia. Al desaparecer el “anillo,” se rompe el último enlace con la madre. El uso del artículo indeterminado “un” indica nuevamente que se puede tratar de cualquier madre y de cualquier hijo. Habla de historias “cargadas de SAL”; es la sal del mar, muy amarga para todos

los que la atraviesan y que sufren con el migrante. El mar, sin embargo, llega a ser el único refugio para el migrante naufragado:

Que me dejen en la mar
soy náufrago en la eternidad
una concha sin corazón. (15)

El poeta crea un paralelismo entre el migrante y el náufrago porque una de las consecuencias de la migración podría ser precisamente el abordaje. La condición de náufrago se extendería hasta un tiempo infinito “en la eternidad” y llega a ser una condición permanente. Se identifica como una “concha” pero que carece de la parte central; como una concha sin madreperla que pierde el significado de su existencia. La concha es lo que queda del migrante después de un abordaje. Sus sensaciones hacia el mar son contradictorias:

¡Qué bella es LA MAR!
¡Qué bonitas las gaviotas!
¡Y qué, cruel es EL MAR!
¡Qué lejos las golondrinas!
¿Por qué se detiene el mar?
Quiero llegar a tierra firme, navegar ríos
atravesar mares
encender un cigarrillo
y respirar la brisa de
LA MAR (19-20)

El artículo femenino “La” sirve para indicar la Mar del Sur y el masculino “El” para el Mar del Norte. El poeta crea una división geográfica simbólica del mar, quizás indicando para el

Mar del Norte la fracción de mar que se acerca al Estrecho de Gibraltar y con la Mar del Sur la que, en cambio, se acerca al territorio africano. “Bella” es el adjetivo con el cual se refiere a la Mar del Sur y “cruel” al Mar del Norte. Esta división es recurrente a lo largo del poema, en efecto, más adelante, habla de Mar del Sur como “tierna obediente” (23) y del Mar del Norte como “traición” (23). La Mar del Sur es respetuosa y el Mar del Norte es engañoso. A través de estos versos se indica la paradoja del concepto de frontera si se entiende como un espacio de limitación porque no se puede delimitar el mar. Éste es un canal de comunicación entre una orilla y la otra y no de separación, sin embargo la dificultad en llegar al Mar del Norte crea sensaciones contradictorias en la percepción de quién lo atraviesa y determina el estatus de incertidumbre del migrante que se debate entre el miedo y la esperanza.

La lejanía de las “golondrinas” que son aves marítimas que orientan a los navegantes, indica la dificultad del migrante en llegar hacia el Mar del Norte. El mar además “se detiene” lo cual indica que obstaculiza la llegada a destino para el migrante; las olas del mar que tendrían que facilitar la llegada a destino la dificultan aún más, lo cual refuerza el deseo de llegar a “tierra firme”. Superar la travesía es el objetivo de todos los que cruzan el Mediterráneo; aunque éste se configura como consolador en algunos versos de “Abordaje,” quién enfrenta el camino quiere llegar a destino para mirar desde el estrecho. El término “cigarrillo” en este contexto indica la despreocupación del migrante, que una vez llegado a destino se relaja y respira la “brisa” de “LA MAR”. Este viento suave, que en los versos anteriores era traidor (“el viento se lo negó” [10]) e hizo desaparecer el anillo que destroza el enlace del migrante con sus afectos, aquí recrea la unión entre los dos mares por los cuales el viento sopla. Aunque la llegada al estrecho es lo que el migrante desea, también contempla la posibilidad del retorno:

El destino de la salida

está en mi regreso. Esta vez volveré
con todos los dedos,
con mis ojos,
con mi sueño
en mi barca
sin la patera
sin sal
Seco” (28).

El regreso es el objetivo del migrante una vez que supera la travesía; la sensación de vivir en un lugar pero pensar nostálgicamente en el país natal es una sensación que comparten todos los que se trasladan de un lugar a otro. El retorno al lugar de origen, aunque solo para demostrar que se ha llegado a destino, forma parte del plan según el cual se ha emprendido el viaje. Volver con “dedos”, “ojos” y “sueños” significa para el migrante haber mantenido su integridad física. Además, el regreso implica un cambio de condición económica (“en *mi barca*”), que presupone el acceso a los mecanismos de la modernidad capitalista y su *blanquitud*, según la definición de Bolívar Echeverría. La “patera”, que ha sido central en su rumbo hacia el “Norte”, ya no es el medio de transporte para llegar al “Sur” donde se promete llegar “sin sal y seco”. El poeta invierte la ideología cristalizada en la imagen del migrante “mojado” para proponer otra lectura que reevalúa los esfuerzos de todos los que de África quieren llegar a Europa. Sigue enfatizando en los versos siguientes la importancia de volver con otro medio de transporte: “Si un día regreso/lo haré montado a caballo (30). En estos versos vuelve la incertidumbre del migrante; no está cierto el retorno pero si lo logra, será “a caballo” con todo el simbolismo que implica montar a caballo.

Si lo esperado no se cumple y el migrante muere en las aguas de Triana, representará sin embargo el logro de haber enfrentado el miedo a la travesía, a pesar del dolor de la madre:

En lo alto de sus crestas
se elevaron cadáveres
del estrecho
y el de su hijo
NO
apareció. (34-35).

El mar asume de nuevo la connotación de traidor porque sus olas, elevándose, provocan la muerte de quién está emprendiendo la travesía. Son “cadáveres del estrecho”; aquí vuelve de nuevo la significación del estrecho como monstruo que devora todos lo que se acercan a él. En estos versos el migrante no es uno cualquiera sino que es “su hijo” enfatizando la individualidad del migrante e invirtiendo el imaginario europeo que representa los migrantes en grupo, como un conjunto que carece de historia personal. El Fathi cierra “Abordaje” con una tragedia para que el lector reflexione acerca del recorrido hacia el “Norte”:

Era de noche
nadie oía mis lágrimas,
tragué todas las olas
se secaron mis lágrimas
Y mi corazón con polvo de Andalucía” (39).

La travesía del migrante termina en silencio “nadie oía mis lágrimas”, es un sufrimiento que nadie puede escuchar porque está en medio del mar. El barco ha chocado con algo llevándose consigo las esperanzas del migrante, solo le queda el “polvo de Andalucía”. En todo

el poema el poeta desanuda las sensaciones que vive el migrante desilusionado y denuncia la monstruosidad del estrecho. Parvati Nair define “esa estrecha franja de aguas” como uno de los nódulos cruciales de la cartografía de la globalización” (15), en línea con el mensaje que el poeta se propone transmitir al lector evidenciando cómo la tensión entre lo local y lo global es central en los movimientos migratorios del Magreb a España. El estrecho, entendido también como falta de espacio, se contrapone al deseo del migrante de encontrar un lugar en el que realizar sus deseos. El migrante sigue su recorrido hacia España que ha sido configurada como la tierra de las oportunidades. En su discusión del concepto de sobremodernidad, Marc Augé detalla la aceleración de la modernidad caracterizada por el exceso de eventos presentes que dificulta el dar significación a un pasado reciente y, por lo tanto a pensar en términos de tiempo. Como consecuencia de este estado, Augé señala el exceso de espacio que crea nuevas relaciones con otros espacios pero que restringe el espacio personal y, finalmente, el exceso de imágenes (30-31) que, en este caso analizado aquí, insiste en forjar la idea de Europa como centro económico a través la superabundancia de imágenes e informaciones que llegan de Europa a África.

El sueño pronto se convierte en pesadilla, por las condiciones económicas y sociales que vive el migrante y por la difícil aceptación en el contexto europeo que profundizo en el tercer capítulo. La desilusión del migrante desmonta, al mismo tiempo, aquel imaginario de modernidad que España se ha esforzado en representar. Susan Martin Márquez explica que, en el proceso de construcción de la nación española y de su identidad, la confluencia de eventos que tuvieron lugar entre 1492 y 1614 (la Reconquista, la conversión forzada de los judíos, la expulsión de los moros y la conquista y la colonización de América) fueron fundamentales en este proceso de construcción de lo nacional. En esa etapa de la historia, con los Reyes Católicos al mando, se buscaba crear una España unificada, católica étnicamente y racialmente pura, lo que

justificaba la expulsión de los moros apelando a la pureza de sangre (desacreditada sucesivamente por la difusión de la leyenda negra). La teoría neo-gótica fue usada para corroborar la idea de la pureza de sangre, pero fue cuestionada de nuevo cuando España perdió sus últimas colonias en América en 1898 y se difundió el concepto de “hermandad” que apoyaba la colonización en Marruecos por el enlace con al-Ándalus. La travesía de los marroquíes hacia el estrecho de Gibraltar tiene, por lo tanto, una simbología distinta, por estos eventos históricos que relacionan los marroquíes a los “moros”, con respecto a otros grupos africanos que desembarcan en España procedentes del norte de África como los argelinos, o desde el África subsahariana como los senegaleses, nigerianos o gambianos y, en este sentido, según Ricci, la poesía de El Fathi posee “la nostalgia del imperio perdido” (175).

El poeta no se limita a describir la llegada del migrante a las costas europeas, sino que enfatiza a lo largo de estos versos la desilusión y la tragedia de la travesía; que se comprueba en el documental *Soltanto il mare* (2011) del director etíope Dagmawi Yimer que analizo en el tercer capítulo, cuyo título pone énfasis también en el mar como el único obstáculo a la llegada, y que se completa con otro documental de Yimer *Va pensiero, storie ambulanti* (2014) donde relata el otro reto del migrante que es víctima de discriminación una vez que se asienta en Europa. Las imágenes que evocan, tanto en la obra *Ö Börükku*, como en “Abordaje” son muy sugerentes y muestran dos realidades muy distintas: la de los que sobreviven a la travesía, y la de los que perecen en ella. En cualquier caso, ambos emprenden el mismo viaje y con las mismas ilusiones y expectativas. Silebo Boturu habla del Atlántico, mientras que El Fathi se enfoca en el Mediterráneo pero el miedo a la travesía y el dolor del viaje es el mismo: es la historia del migrante que va rumbo a Europa.

Capítulo tres

Travesías y recepción de los migrantes en Dagmawi Yimer, Donato Ndongo Bidyogo, y Maximiliano Nkogo Esono

“Si pudiera ir atrás no haría de nuevo este viaje...Este viaje tampoco se puede comparar con la cárcel de mi país...si sobrevives a la cárcel por lo menos te conviertes en un testigo de la historia de tu país de cara a los demás, pero si sobrevives al viaje no eres nada más que tú mismo, solo uno que se fue...”. (351-352)
---Dagmawi Yimer, “Cronica di un viaggio”

Las obras que son objeto de análisis en este capítulo son los documentales *Come un uomo sulla terra* (2008), *Soltanto il mare* (2011), *Và pensiero, storie ambulanti* (2014) del director etíope Dagmawi Yimer, la novela *El metro* (2009) del escritor ecuatoguineano Donato Ndongo Bidyogo, y el relato corto “*Volver a empezar*” (2009) del escritor ecuatoguineano Maximiliano Nkogo Esono. Estos textos retratan la travesía desde otros puntos de vista y me permiten analizar el proceso de recepción de los migrantes al llegar a Europa. Muestro a lo largo del capítulo cómo los autores africanos analizados denuncian las dinámicas que subyacen a las travesías migratorias y desmontan mitos acerca de la pureza nacional. De la misma manera se proponen abrir un diálogo con Europa y ofrecen una revisión de la imagen de África y de lo africano.

Come un uomo sulla terra (2008) es el primer documental de Dagmawi Yimer, producido en colaboración con Andrea Segre y Riccardo Biadeneen, en el cual el artista narra su historia como migrante antes de llegar a Lampedusa. El cineasta Yimer nace en 1977 en Kebelè, uno de los barrios más pobres de Kirkos (Addis Abeba) y, tanto en su crónica de viaje (2011) como en la entrevista personal (2015) cuenta que, cuando decidió ir a Europa en el 2005, era estudiante de derecho y activista, pero para no terminar encarcelado y morir en prisión después de participar en

una revuelta, decidió que la única solución era salir porque en su país no había esperanza de cambio. No quiso informar a su padre sobre la decisión de iniciar este viaje, ya que no lo habría entendido, atribuyéndolo a una falta de responsabilidad; solo lo sabían la madre y la hermana que viven en Washington y que lo ayudaron económicamente. Relata que nunca ha apoyado plenamente la política étnica, pero que cree en una Etiopía sin distinciones étnicas, lo que reduciría los conflictos dentro del país. Actualmente trabaja como cineasta en Italia y, además, desde 2010, colabora como vicepresidente en el Archivo delle Memorie Migranti (AMM), una asociación que recopila las historias de vida de los migrantes en Italia y que tiene por objetivo sensibilizar a la población sobre el tema.

En *Come un uomo sulla terra*, Yimer relata que su viaje empieza en 2005 y termina al cabo de un año en el que documenta su experiencia y la de otros jóvenes etíopes que han tomado la misma ruta desesperada a Europa. Utilizando su punto de vista personal, Yimer destaca las razones que lo obligaron a abandonar su país de origen. Sentado en una estación de tren, comienza su documental con un recordatorio histórico de la invasión italiana de Libia (en 1911), seguido por la invasión de Etiopía (en 1936), para subrayar la conexión entre estas intervenciones europeas pasadas y las oleadas migratorias hacia Europa, tema que también destacará en sus otros dos documentales *Soltanto il mare* (2011) y *Và pensiero, storie ambulanti* (2014). El ruido de la estación y el viaje marcan su infancia y sancionan el vínculo con su padre que trabajaba en los ferrocarriles y al que recuerda ahora nostálgicamente

Utilizando un mapa en la escuela de San Marco, en Italia, donde trabaja Yimer, éste comienza a trazar su trayectoria y la de otros jóvenes que han atravesado África para llegar a Europa. A partir de aquí comienza su testimonio, junto con el de otros migrantes que con amargura explican que se vieron obligados a abandonar sus países debido a condiciones

insostenibles como la guerra entre Eritrea y Etiopía en 1998. A través de varios testimonios en su lengua materna, Yimer denuncia la violación de derechos humanos durante las travesías y las condiciones de los migrantes obligados a viajar en condiciones inhumanas. Los testigos subrayan los detalles de la violencia de los contrabandistas libios contra las mujeres y la de los hombres golpeados con armas y sables, las condiciones de las furgonetas sobrecargadas en temperaturas sofocantes y su ubicación en el desierto antes de llegar a Libia. Subraya que estos seres humanos son encarcelados sin conocer la razón de su arresto y detención en un espacio reducido. No se trata de un viaje de esperanza sino que se ha convertido en un viaje de terror.

En su crónica de viaje (2011) Yimer relata las diferentes y arriesgadas etapas de su trágica travesía: Addis Abeba (Etiopia), Khartoum (Sudan), el desierto del Sahara, Bengasi, la cárcel de Kufra, Tripoli y por fin Lampedusa. Termina el texto con una durísima y aclaradora reflexión, inspirada en sus vivencias y experiencias: “Si pudiera ir atrás no haría de nuevo este viaje... Este viaje tampoco se puede comparar con la cárcel de mi país... si sobrevives a la cárcel por lo menos te convierte en un testigo de la historia de tu país de cara a los demás, pero si sobrevives al viaje no eres nada más que tú mismo, solo uno que se fue... Sin embargo, se parte porque no hay nada más que hacer”.²⁶ (351-352)

Este documental ilumina lo que está detrás de la llegada de los migrantes a Lampedusa y en el área mediterránea circundante. Abre un diálogo con el público, principalmente italiano, y

²⁶ Se potessi tornare indietro non rifarei questo viaggio. A ogni mio passo maledicevo il governo di avere buttato via la vita di tanti giovani costringendoli alla fuga, a ogni passo maledicevo il mio governo. Questo viaggio non è neppure paragonabile alla prigionia del mio paese. Se confronto il viaggio alla prigionia penso che se sopravvivi alla prigionia almeno sarai un testimone della storia del tuo paese agli occhi di tutti, ma se sopravvivi al viaggio non sei niente oltre te stesso, solo uno che se ne è andato. Questo viaggio è una punizione peggiore della prigionia. Eppure si parte perchè non c'è nient'altro da fare, in Etiopia non ci sono le condizioni per sacrificarsi o per morire per il nostro paese sperando in un cambiamento. La morte di uno di noi in Etiopia sarebbe un sacrificio inutile. (351-352).

hacia los que están más involucrados en las políticas migratorias, para crear conciencia acerca de una realidad ignorada. Las referencias en el documental al colonialismo italiano en Libia y Etiopía destacan la responsabilidad italiana (y, por extensión, europea) en esta ola de inmigración, que permite al cineasta desafiar la conciencia del espectador, convirtiéndolo en cómplice si no se moviliza a través de cualquier acción para que se produzca un cambio. De esta manera Yimer abre una pequeña ventana para iniciar un diálogo constructivo con Europa.

La representación de la realidad africana descrita en *Come un uomo sulla terra*, que se propone sensibilizar al espectador sobre la difícil situación de los migrantes, es también el objetivo del segundo documental de Yimer, *Soltanto il mare* (2011) dirigido en colaboración con Fabrizio Barraco y Giulio Cederna. Este documental recibió el premio del público Salina Doc Festival 2010 y lo del Festival del Cine africano de Verona en el mismo año y se ocupa de la situación particular que vive la isla de Lampedusa en el contexto migratorio. La isla siciliana, formalmente territorio italiano, está circundada por el mar Mediterráneo, se ubica entre África e Italia, aunque según las opiniones de los isleños entrevistados a lo largo del documental, no pertenece a ninguno de los dos lugares. Por su ubicación estratégica, es uno de los centros de acogida preferido por migrantes africanos, bien como destino final, bien como lugar de tránsito hacia el resto de Europa.

El rodaje de *Soltanto il mare* empieza en el 2010 como homenaje al enorme esfuerzo que había hecho la isla, como espacio de acogida, cuando Lampedusa ya no abría las noticias a diario, gracias al acuerdo firmado entre el gobierno italiano y el de Libia que paralizó la llegada masiva de migrantes hacia territorios italianos. En su segunda obra, Yimer quiere cambiar la percepción de los italianos de Lampedusa, invitando a sus habitantes a denunciar públicamente sus verdaderos problemas, que no están relacionados a la recepción de los migrantes y no deben

estar ocultos detrás del fenómeno migratorio. El documental comienza con la llegada de Dagmawi Yimer a la isla, después de cinco años de su llegada a un barco como migrante. Descubre en Lampedusa una isla familiar y problemática que no es distinta de la primera vez que llegó en 2005. Las entrevistas con los isleños subrayan las contradicciones de la isla y encontrándose en un territorio fronterizo señalan el papel de las fronteras como medio para definir a las naciones y ejercer su poder. Ponen el foco de interés en cuestiones más graves que la llegada de los migrantes de África como, por ejemplo, la falta de estructuras médicas eficientes, que obligan a los isleños a viajar a otras ciudades italianas para tener una adecuada asistencia médica, entre otras.

Mientras que en su primer documental, en colaboración con los cineastas italianos Andrea Segre y Riccardo Biadene, señala la atención del espectador al viaje de África a Lampedusa, en su segunda obra, *Yimer* enfatiza su llegada y la estancia en la isla. Las fronteras entre África e Italia muestran un escenario opuesto: las escenas de violencia y de sufrimiento en África contrastan con escenas de relajación y diversión en la isla de Lampedusa mostrando lo que ocurre entre una orilla y la otra. Estas imágenes contradictorias convergen en el sufrimiento de los entrevistados por tener una identidad fragmentada, dividida entre ser “africanos” en Italia pero italianos en comparación con los africanos en su patria. El cineasta exhorta nuevamente a su audiencia a acoger a los migrantes como hermanos a través de una escena del cortometraje “*Quello è mio fratello*” (Este es mi hermano), que narra la historia de una familia de pescadores cuyo hijo se perdió en el mar y que es reemplazado por un migrante, encontrado en la playa.²⁷ El

²⁷ Es un cortometraje sobre el tema de la migración realizado por Salvatore Billeci, Marianna Maggiore, Giuseppe Balistreri, Alessandra Balistreri, Giacomo Sferlazzo, Gina Oancea, Paolo Di Bono, Alessandro Filingeri, Damiano Gervasi e Salvatore Paterna. Para mirarlo veáse el siguiente enlace: <https://vimeo.com/channels/lampedusa/6392877>

título del cortometraje, además, expresa claramente este mensaje y, a través de esta escena, destaca la humanidad de los isleños de Lampedusa.

En la parte final del documental, la discusión entre algunos isleños acerca de los problemas políticos de la isla y sobre el desinterés general de los gobernantes, evidencia cómo Lampedusa siempre se ha caracterizado por la “corsa all’oro” [Carrera del oro], esto es, por la supervivencia, que se podría asociar a la misma “carrera” de los migrantes africanos y su encarecido empeño en la lucha por la supervivencia. La importancia de la carrera se expresa simbólicamente a través de un isleño, que corre por toda la isla, describiendo un trayecto circular e infinito, a lo largo de todo el documental. La carrera es un movimiento que implica un desplazamiento, que como tal tiene un comienzo y un destino, pero la carrera de este documental es una carrera vacía, que no lleva a ningún lugar, que se repite en un movimiento constante, pero siempre sobre sí misma. Esta carrera podría, simbólicamente, representar el estancamiento de Lampedusa y, por su reflejo, el de Etiopía. Ambos son espacios que, aunque potencialmente podrían tener las condiciones para desarrollarse, sus economías están estancadas y sus habitantes se ven obligados a migrar sin un destino cierto. Esta incertidumbre, en efecto, caracteriza estos movimientos migratorios y el propio Yimer es un testigo y superviviente uno de ellos.

Los testimonios de los isleños se entrelazan con los del director, que quiere contar su historia y que se convierte también en un protagonista de su propia historia. Su principal queja es sobre su país. Yimer, de hecho, hace hincapié en la última elección presidencial irregular realizada en 2005, en la que se han violado las normas internacionales, cuyo resultado motivó su viaje a Europa. Durante las elecciones, el gobierno derrotado, el Frente Democrático Revolucionario del Pueblo Etíope (FDRPE) ha permanecido en el poder a pesar de las protestas

y choques de fuego en los que todos los representantes del partido de la oposición fueron encarcelados o exiliados.

El último documental de Yimer, *Và pensiero, storie ambulanti* (2014), arroja luz sobre los “migrantes olvidados”, los que han dejado Lampedusa y experimentan la realidad racista italiana.²⁸ El cineasta subraya los casos de racismo sufridos por los migrantes y demuestra implícitamente cómo el concepto de identidad nacional italiana choca con una realidad multicultural presente en el país. Empieza el documental con un viaje de ida y vuelta y entronca los movimientos migratorios de África hacia Europa que tienen lugar en el presente siglo con las travesías de los europeos hacia África durante los siglos XIX y XX.

A través de Mohamed Ba que es uno de los protagonistas del documental, *Và pensiero*, y a través de su *performance* teatral delante de un público italiano, cuenta la versión africana del colonialismo. Este intérprete es un senegalés que, en 1990, emigró a Francia y más tarde a Italia, donde se estableció en el año 2000. Junto a unos compatriotas suyos, relata qué significa ser migrante en Italia —que no dista en absoluto de lo que significa serlo en España, o en otro país europeo de manera más o menos tolerante. A la magistral puesta en escena de Mohamed Ba hay que añadir la música del documental, que abre con *Tamalà: Il Viaggiatore*,²⁹ del compositor senegalés Madya Diebate. Ambos consiguen transportar a la audiencia al mundo de los migrantes, en donde el foco del problema se desplaza y el público puede llegar a sentirse, incluso, incómodo. La reevaluación de la tradición africana, fundamental en Afran, Kikoko y Boturu, adquiere relevancia desde el comienzo de la *performance*, gracias al papel central del

²⁸ Ver información más detallada sobre el documental en: <http://www.va—pensiero.org/>

²⁹ Para escuchar *Tamalà: Il Viaggiatore* véase: <https://soundcloud.com/madya-diebate/tamal-il-viaggiatore>

griot,³⁰ que permite preservar la tradición oral africana y explicar cómo era África antes de la colonización. Durante su *performance* hace especial hincapié en que la palabra “extranjero” no existe en senegalés, al que se le aplica el término “huésped”. Ba explica que “complacer al huésped”, recibirlo y compartir experiencias con él, es parte de la enseñanza tradicional africana.

“Con la filosofía de los cañones nos enseñaron a razonar y desde aquel momento el dolor llegó a ser diario, el del corazón y del espíritu, en todo el continente negro se desencadenó la búsqueda al negro” (*Và pensiero* 23:49).³¹ La narración de Mohamed Ba sobre la filosofía europea desplegada en África, resulta esencial para entender la condición de los migrantes africanos desplazados a Europa, ya sea a España, Italia u otros países. Nwachukwu Frank Ukadike explica cómo los documentales africanos contemporáneos sirven para cuestionar la experiencia africana: “The documentary frame presents what may be seen as a window on history, culture, and other parameters of resistance” (298). Yimer se acerca al pasado de un modo análogo, mirando a través de una nueva ventana, con el propósito de repensar esos mismos parámetros y sugerir otras perspectivas. Ukadike enfatiza cómo la experiencia europea en África evocada a través del cine y los documentales, producidos por occidentales, se había caracterizado por una imagen distorsionada —sin duda intencionada e interesada— de la realidad africana: “This distortion of the image seeks to disinform, or simply, to ridicule, African cultures...most documentary and fiction films (specifically ethnographic and anthropological films), are mere spectacles constructed to titillate Western viewers” (298). Con estos antecedentes, la función —compromiso, casi obligación— de los directores y escritores africanos emergentes, no podía ser

³⁰ El griot es un poeta o un cantor que preserva las tradiciones orales africanas.

³¹ Con la filosofía dei cannoni ci insegnarono a ragionare e da quel momento il dolore diventò la nostra quotidianità quella del cuore e dello spirito, lungo tutto il continente nero si scatenò la caccia al negro.

otra que la de informar al europeo acerca de la realidad africana, para desmontar mitos y, por supuesto, sentar las bases para el establecimiento de un nuevo concepto de africanidad.

En la primera parte del documental, Yimer se propone contestar las ideologías occidentales y crear un espacio de diálogo entre las dos culturas: la italiana y la africana. Las iniciativas pedagógicas escolares, en las que el mismo Mohamed Ba explica a niños italianos la necesidad de conocer al “otro” en una sociedad multiétnica, son un buen ejemplo del inicio de un diálogo. También el debate que mantiene con las mujeres que trabajan en la *Associazione sorriso onlus* muestra cómo los medios de comunicación contribuyen a la difusión de informaciones equivocadas acerca de los derechos y la libertad de expresión en los países musulmanes (a través de esta conversación, se puede apreciar el sesgo interesado de la parte occidental):

Mujer 1: Dime porque las mujeres no pueden votar, no pueden conducir...

Mohamed: ¿Pero dónde? ¿Dónde? ¿Dónde?

Mujer 1: Últimamente en los telediarios se han visto las protestas...

Mohamed: ¿Pero en qué país?

Mujer 1: En los países musulmanes...

Mohamed: pero el mío es un país predominantemente musulmán” (9:33-10:08).

Mohamed Ba anima a las mujeres a individuar el país musulmano que discrimina a la mujer pero desde la conversación se pone de relieve como ellas desconocen los países específicos y los tratos hacia la mujer por recibir informaciones incompletas por los medios de comunicación y por la falta de conocimiento sobre los países africanos. A través de esta conversación Yimer se propone desmontar las generalizaciones y los estereotipos acerca de los países africanos, que solo se conocen desde la distancia y que no reflejan la situación real de cada país.

En la segunda parte del documental la denuncia se hace explícita los senegaleses entrevistados informan a los espectadores acerca de la “Strage di Firenze” (Matanza de Florencia) que tuvo lugar el 13 de diciembre de 2011 en Piazza Dalmazia durante un tiroteo en la que Diog Mor y Samb Modou fueron asesinados por Gianluca Casseri, que pertenecía al partido político extremista *Casa Pound*. Casseri dispara primero a Samb Modou y después a Diog Mor que muere enseguida. Hiere a Moustapha Dieng en la espalda y en la garganta, pero consigue escapar. Sigue su locura homicida disparando a Sougou Mor y a Mbenghe Cheike que se salvan. Cuando la policía finalmente lo encuentra, en el estacionamiento del Mercado Central de San Lorenzo, se suicida.³² En España, en cambio, uno de los episodios xenófobos más sangriento del cual se tiene noticia por ser uno de los primeros fue el asesinato de una mujer dominicana, Lucrecia Pérez Manos, en 1992, víctima de un grupo neo-nazi. Iain Chambers plantea que: “Today’s xenophobia [...] has much to do with the failure and unwillingness to work through a still largely unconscious European past in which colonialism and Empire were (and are) distilled into national configurations of “identity”, “culture”, “modernity”, and “progress” (7). Yimer denuncia este pasado, inconsciente o quizás consciente, de una Europa arraigada a una idea de pureza nacional que no existe y pone de manifiesto la fractura existente entre la sociedad europea y no-europea.

Mohamed Ba en la *performance* de la primera parte del documental explica que el africano tiene la cara del *Vù cumprá*, con cuyo término se alude, despreciativamente, al vendedor ambulante.³³ No es casual que el personaje de *El metro* de la novela de Donato Ndongo Bidyogo

³² Para más informaciones acerca del caso Casseri veáse el siguiente enlace: http://www.repubblica.it/cronaca/2011/12/13/news/firenze_gianluca_casseri_killer_senegalesi_suicida-26554634/

³³ *Vù cumprá* es un neologismo que tiene su origen en el dialecto napolitano para expresar la frase italiana *Vuoi comprare?* “¿Quieres comprar”? Tiene tono de broma o despreciativo y fue

que analizo a continuación sea un vendedor ambulante. La intención de Ba de cambiar la imagen social, que se asocia a los africanos como colectivo, es explícita; en efecto declara su voluntad de convertirse en un *Vù pensá*, para que el europeo considere al africano como un sujeto pensante.³⁴ En este fragmento del documental, en el que Mohamed Ba pone de relieve su perspectiva, el canto senegalés *Tamalà*, de la primera parte del documental, interactúa con la canción italiana *Và pensiero* de la segunda parte, que presta su título al documental “*Và pensiero, storie ambulanti*”.

“*Và pensiero*”, interpretado por un coro de esclavos, forma parte del tercer acto de la ópera *Nabucco* (1842), de Giuseppe Verdi, y libreto del italiano Temistocle Solera, inspirado en el salmo 137 de la Biblia.³⁵ Su estreno representó uno de los éxitos más sonados del compositor y, parte de ese éxito se debe, precisamente a *Và, pensiero*; uno de los pasajes corales más brillantes de toda la historia de la ópera y que llegó a convertirse en todo un símbolo: si bien en esta ópera sirve para reforzar el ideal independentista de los esclavos judíos, los italianos de la época entendieron que se trataba de un canto contra la opresión extranjera que soportaban. Y ahora se utiliza de nuevo, en clave de denuncia, en este documental. Yimer elige cuidadosamente la música que ha de acompañar a su relato, y en este caso, la historia de *Nabucco* es seleccionada porque relata, con una fuerza extraordinaria, la desesperación de los exiliados judíos a Babilonia

introducido en los años '70 en Italia para referirse al vendedor ambulante, típicamente del norte de África, que ofrece sus productos a bajo precio en las playas, en las calles (para más información acerca de *vù cumpra* consultar:

http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/V/vu_cumpra.shtml

³⁴ Es un neologismo del propio Mohamed Ba para traducir la locución italiana: *Vuoi pensare?* “¿Quieres pensar?”

³⁵ ¡Vuela pensamiento, con alas doradas, / póstate en las praderas y en las cimas donde exhala su suave fragancia / el dulce aire de la tierra natal! / ¡Saluda las orillas del Jordán / y las destruidas torres de Sion! / ¡Oh, mi patria, tan bella y perdida! / ¡Oh recuerdo tan caro y fatal! / Arpa de oro de fatídicos vates, / ¿por qué cuelgas muda del sauce? / Revive en nuestros pechos el recuerdo, / ¡Que hable del tiempo que fue! / Al igual que el destino de Sólíma / Canta un aire de crudo lamento / que te inspire el Señor un aliento, / que al padecer infunda virtud, / que al padecer infunda virtud, / que al padecer infunda virtud, / al padecer, la virtud! (*Và, pensiero*).

después de la caída de Jerusalén en el 587 a.C. La referencia no es casual, dado que Dagmawi Yimer la asocia al “canto” de los migrantes desplazados a otro continente cuya situación irregular pareciera haberse normalizado o naturalizado. Por su parte, la canción *Tamalà: Il Viaggiatore* fue pensada y escrita por Madya Diebate para este documental, en cuyo título se destaca la importancia del viaje, elemento central en toda la selección de obras propuesta. Madya Diebate acompaña a la letra, con un instrumento musical típico de la etnia mandiga, África Occidental, el Kora.³⁶ El músico del Kora se denomina *Jali*, que es un *griot*, que al igual que Mohammed Ba en el documental, conserva y perpetúa las tradiciones orales y establece una relación con los Aedos en la Antigua Grecia.

Madya Diebate, en la entrevista titulada “*Un libro vivente*”, realizada por el periodista, historiador y economista Thierry Vissol en “Studio Europa” (el estudio de grabación de la comisión europea), explica su papel como *griot* en su función de narrador de historias pero también de mediador cultural y la importancia del Kora que, según la tradición, conecta el cielo con la tierra y que resulta muy significativa en *Và pensiero* porque tiene el propósito de establecer y abrir diálogos interculturales.³⁷ La canción transmite al oyente el regreso a tiempos lejanos y una melodía triste a la vez que firme y enérgica, que hablan del grito de un pueblo y de su tradición lejana. En definitiva, la inclusión de estas dos canciones, referentes culturales en ambos casos, que tienen su origen en dos tradiciones diferentes, se unen aquí, en un espacio de diálogo en el que una tradición se funde con la otra creando identidades, productos y realidades híbridas en su acepción positiva en la que una tradición aporta algo nuevo a la otra.

³⁶Para una información más detallada acerca del Kora, se puede consultar: <http://www.outsidersmusica.it/recensione/la-kora-strumento-dellafrica-occidentale/>

³⁷Entrevista “*Un libro vivente*”: https://www.youtube.com/watch?v=fZCQSKU_bIQ

La perspectiva desde la que aborda este tema el cineasta, es compartida por el autor ecuatoguineano Donato Ndongo Bidyogo. En ambos casos, presentan la etapa colonial como un hecho histórico que afecta de la misma manera a todos los países africanos; coinciden igualmente al situar al colonialismo en origen de los movimientos migratorios de los africanos hacia Europa. Ndongo Bidyogo, uno de los escritores más internacionales, e influyentes de su país, nace en 1950 en la ciudad de Niefang, Guinea Ecuatorial, pero ha pasado casi toda su vida exiliado en España, a donde llegó para estudiar Periodismo e Historia. Es preocupado por temas sociales en su labor como periodista, y por difundir la literatura de su país a través de la primera y segunda antología que ha realizado.³⁸

La novela *El metro* (2007) es su primera contribución, extensa, al tema de la migración africana hacia Europa y nos trasporta a la travesía de su protagonista desde la comarca de Mbalmayo, en Camerún hasta España. Se relata la historia del viaje desesperado de Lambert Obama Ondo, y, a pesar de tratarse de un relato de ficción, su verosimilitud es extraordinaria y hace que se acerque a la historia de vida de muchos migrantes que se atreven a llevar a cabo estas peligrosas travesías, sea cual fuere la ruta particular por la que se decanten. El hecho de que Ndongo Bidyogo haya elegido un personaje camerunés, y no de Guinea Ecuatorial para protagonizar su historia es coherente con su compromiso de ahondar en los problemas que afectan a toda África considerando la postura panafricanista del autor, quién considera que para

³⁸ La primera se titula *Antología de la literatura guineana*. Madrid: Editora Nacional, 1984. Junto con Mbare Ngom, Donato Ndongo es autor de la segunda antología de la literatura guineana que recoge las obras más importantes del país bajo el título de *Literatura de Guinea Ecuatorial. Antología*. Madrid: Edit. Sial, 2000. Es autor de las novelas *Las tinieblas de tu memoria negra* (1984) y *Los poderes de la tempestad* (1997), ambas reeditadas con varias editoriales; *El metro* (2007) es su tercera novela. También es autor de numerosos cuentos y ensayos; recientemente ha recopilado el poemario *Olvidos* (2016) y *El sueño y otros relatos* (2017). Para más información sobre el autor véase: <http://www.donato-ndongo.com/>

pensar en soluciones es necesario tener en cuenta las problemáticas que afectan a todo el continente y no a un país en particular (Ndongo Bidyogo Entrevista personal 2017).

Además, las migraciones actuales tienen un carácter transnacional, donde el lugar de procedencia o de destino son irrelevantes. Los dos polos de esta controversia son África y Europa, que sugieren dicotomías arraigadas como las que, según una visión eurocéntrica, diferencian entre subalterno-no subalterno o moderno-anti moderno. En esta misma línea, Michael Ugarte en su estudio sobre los africanos en Europa señala que: “Africa represents antimodernity, and as such, it is either neglected or criticized as something undesirable whose population is made of potential “illegals”; it is, in the final analysis, a place to abandon and forget” (80), lo cual denota la reticencia de los países europeos en general a aceptar a los migrantes y todas las formas culturales que vienen de África.

La vida en la aldea del joven camerunés protagonista de esta historia, situada en el área de Mbalmayo al sur de Yaundé, se ha visto perturbada por la colonización, que ha impuesto el cristianismo y nuevas costumbres. El misionero, padre Pierre Claver, es uno de los personajes que representa estas imposiciones, el éxito de la “modernidad” en la aldea y la transmisión de un imaginario específico sobre África. El siguiente fragmento resulta útil para elaborar una composición clara de la imagen, de las ideologías del misionero y de su visión eurocéntrica:

Son como niños grandes crecidos a la buena de Dios, sentenciaba a menudo el padre Pierre Claver en sus cartas a sus parientes bretones, a los que había llenado las casas con ajadas fotografías en la que invariablemente aparecía rodeado de enjambres de negritos agarrados a su blanca sotana, la barba apostólica cubriendo el pecho y un salacot bailando sobre su cabeza menudita (33).

El autor se sirve de este personaje para indicar el “triumfo” de una ideología diferente de la originaria, y para mostrar de qué manera han circulado visiones distorsionadas sobre el africano. Ndongo Bidyogo señala a través de esta cita que el adoctrinamiento empezaba desde la niñez y, gracias al catolicismo, los niños africanos se convertían en niños buenos, matizando esta cualidad que sólo es posible adquirir después de la instrucción religiosa. Añade aquí un elemento tecnológico propio de sociedades occidentales modernas que, en cierto sentido, viola la privacidad de su poblado: la cámara de fotos. La difusión de las fotografías por Europa sirve aquí para retratar el mismo imaginario, sin ninguna variante: el padre rodeado de “negritos”. A pesar de que pueda parecer que esta imagen pertenece al siglo pasado, persiste en las ideologías de los europeos, como si el tiempo se hubiera detenido; esa es la razón por la que el autor lo enfatiza aún más en la novela.

Esta incursión abrupta de los europeos en el territorio africano en la época colonial ha provocado un desequilibrio en el orden social de tal magnitud, que ha contribuido al cambio de las tradiciones y a la decadencia de su país. Ndongo Bidyogo, a través de su personaje Lambert Obama Ondo, da cuenta, justamente, de esta problemática, y lo hace con una clarividencia premonitrice que aterriza: “¿Acaso no era verdad lo que había dicho el viejo Nso Ensaman en su lecho de muerte, que la decadencia de nuestra estirpe fue anunciada el día que los negros abandonaron sus tradiciones para abrazar las creencias y costumbres de los albinos venidos de más allá del mar? (16-17). Esta cuestión ya había sido abordada por Afran, Kikoko y Silebo Boturu, y pone de manifiesto que la desorientación de los africanos ha sido motivada por el alejamiento de algunas de sus tradiciones, así como por la búsqueda de la modernidad que Europa representa. Durante la colonización también el padre de Lambert, Guy Ondo Ebang, por ejemplo, había abrazado el cristianismo y, con ello, había contribuido a la decadencia de la

estirpe. Lambert pertenecía a un linaje privilegiado porque su abuelo, Ebang Motuú, había sido uno de los jefes de la tribu, muy respetado entre los suyos; de ahí que se sintiese presionado porque sentía que sus antepasados esperaban que él contribuyera a la salvación de su estirpe. Esto contrasta con su padre, Ondo Ebang, que se creía privilegiado por abrazar la cultura del europeo. Sin duda, los ejemplos contradictorios que encontraba en su padre y abuelo, y la necesidad de posicionarse y reaccionar ante ellos, hacían que Lambert tuviera una extraordinaria disonancia cognitiva, de ahí que se pueda hablar de personaje en crisis, debatido entre estas dos fuerzas opuestas. El autor presenta los dilemas de este personaje y lo compara con otros que, aun viviendo en la misma aldea, reaccionan de manera diferente a las creencias extranjeras que desequilibran el sistema. Sin embargo, el impulso que lleva a Lambert a huir de África no es sólo el trauma que pudiera haberle causado el cambio de valores, sino que escapa de la imposición de una tradición de su propia comunidad. El protagonista se había enamorado de Anne Mengue con la que quería unirse en matrimonio, pero la relación de la madre de ésta, Jeanne Bikié, con su padre (después de la muerte de su esposa Dorotée Oyana) impide que los dos, en cuanto que hermanos ahora, se casen. Lambert decide no luchar contra esa tradición, ni siquiera la cuestiona, así que huye de su país convencido de poder encontrar otras oportunidades.

En *El metro*, el lector que ya ha vivido a través de este personaje la experiencia de turbación en la aldea y los cambios que experimenta, viaja con él por África y desea, junto con él, que encuentre pronto las oportunidades que parecen negársele. El autor describe a un joven africano que busca mejores oportunidades viajando a otros países africanos como primera opción. Durante su viaje por África se encuentra con varios personajes que ayudan al lector a adentrarse en la realidad africana, aunque tan sólo analizo su encuentro con Nena Paula, que era la pareja de Philibert Nkony. Nena Paula, como afirma el mismo autor en la entrevista personal

del 2017, es el único personaje de Guinea Ecuatorial que se menciona de manera marginal, pero intencionada. El autor nos adentra en la realidad guineana a través de la descripción que hace este personaje:

Nena Paula decía que había dejado a una hija en su país, al cuidado de su abuela: ni su hija ni su madre fueron razones suficientes para retenerla en el ambiente caótico y opresivo de Guinea Ecuatorial, donde le resultaba imposible seguir viviendo. Contaba cosas tremendas sobre la situación de aquel país, y mucha gente del barrio le mostraba sus simpatías por lo que había sufrido, sin perder por ello ni su carácter apacible ni su obsesión por la limpieza (193).

El autor denuncia el ambiente asfixiante de Guinea Ecuatorial, provocado por la dictadura de Obiang Nguema, de manera que el horror que vivió Nena Paula no puede compararse con lo que sucede en otros países. Aquí el autor pone énfasis en la diversidad de los países africanos en términos de derechos humanos indicando el suyo como uno de los más opresivos. Durante su estancia en África, Lambert se esfuerza por encontrar las oportunidades de vida que deseaba y, sin embargo, encuentra el mismo estado de decadencia y opresión que ya conocía. Abrumado por las circunstancias, se convence a sí mismo de que la mejora en las condiciones de vida que buscaba sólo la puede encontrar en Europa.

Beatriz Celaya pone de relieve que el propósito inicial de Lambert era vivir en su aldea, respetando las tradiciones; su interés inicial no era dejar su comarca, de ahí que la motivación que le lleva a emprender el viaje no sea económica, en este caso. Celaya sostiene que abandona el mundo de sus antepasados, un mundo que ya no existe, para adentrarse en la modernidad pero experimenta un sentimiento de rechazo (152-153). Lambert, pese a ser consciente de que el pasado ya no existe, continua debatiéndose entre los dos polos: “¿Conservar la ficción de unas

tradiciones muertas, incapaces de perdurar, de resistir siquiera el empuje de otras civilizaciones más pujantes? ¿Abrazar una modernidad asfixiante y alienante, que no deja resquicio alguno para la construcción y el desarrollo de la propia personalidad?” (200). El autor aquí pone el acento en el constante debate del hombre africano pero, sobre todo, denuncia la modernidad occidental que define como “asfixiante y alienante”. Enfatiza las consecuencias del proceso de *blanquitud* que plantea Echeverría, que consiste en la pérdida de la identidad del sujeto, embaucado por el sistema productivo que impone el capitalismo global.

Lambert resuelve su disonancia subiéndose a un avión con destino a Marruecos, desde allí se sube a una patera y emprende una travesía que le lleva a España. El primer lugar al que llega es a Arrecife, en las islas Canarias, después a Madrid, luego a Murcia y, por fin, a Torre Pacheco donde trabaja como campesino. Cuando logra volver a Madrid para obtener su pasaporte el lector es testigo también de su muerte. En un acto de racismo, Lambert Obama Ondo muere acuchillado por un grupo de *skin heads*, jóvenes violentos, racistas y xenófobos que se manifiestan en contra de la integración de los migrantes. El personaje de Lambert se enfrenta aquí con la realidad europea, precisamente cuando había adquirido una cierta independencia económica por su trabajo como vendedor ambulante y empezaba a disfrutar de las mieles de la modernidad europea, muere. El autor utiliza la muerte de su personaje para denunciar una realidad hostil, esta hostilidad está motivada por el imaginario que persiste en Europa acerca de los migrantes africanos, y del que el propio Lambert era consciente: “Solo era un negro: negro —dijeron— sin historia, ni ciencia, ni técnica; negro despojado de su lengua, de su identidad, de su cultura; negro sin poesía, sin arte ni noción de la estética; negro —dijeron— sin pasado, ni presente, ni futuro” (21). El autor denuncia, abiertamente y de manera firme, estas ideologías que someten al sujeto migrante para animar al lector a reflexionar y reaccionar ante esta situación

injusta. Por otro lado, con la muerte de su personaje quizás quiere mostrar al lector la cara más amarga de esta modernidad y las repercusiones que puede tener en aquellos que sucumben a ella; en definitiva, invita a sus lectores a recuperar sus tradiciones primigenias.

El viaje que el lector emprende, en primera persona y a través de la mirada del protagonista, invita a una lectura diferente de los migrantes en Europa. Lambert es el personaje en el que se encarnan los valores morales de la novela, observador del proceso de transformación que ha sufrido su aldea, crítico respecto a los cambios que occidente ha promovido, y justo con los elementos positivos que occidente puede aportar. La propuesta que el autor nos presenta en su novela es la necesidad de restablecer el enlace con la tradición y volver a los orígenes, sin embargo esto no significa renunciar a la modernidad, entendida como una mejora en sus condiciones de vida, siempre y cuando se ajuste a su contexto originario. Además, pide una mayor sensibilización hacia el otro, usando su novela como instrumento de denuncia social.

En la historia que el autor Ndongo Bidyogo relata, lo tradicional y lo moderno, bajo la apariencia de una convivencia pacífica, mantienen un enfrentamiento constante y no llegan nunca a reconciliarse y fundirse en un elemento nuevo, ni siquiera cuando Lambert está en África y se mueve por diferentes países para buscar trabajo, ni cuando ya en España se enfrenta con el país de acogida. El concepto de modernidad que se intuye aquí, y que Ndongo Bidyogo denuncia, es el eurocéntrico, por eso pone más énfasis en la necesidad de recuperación de las tradiciones. Michael Uguarte explica a este propósito que: “Lambert is thus the product of the conflict between generations as well as the conflict between African tradition and European modernity. Indeed he represents an uneasy (perhaps impossible) synthesis of vitiating forces” (83). Ndongo Bidyogo presenta a su lector dos mundos que se acercan, pero no logran fusionarse; esta apuesta la mantiene hasta el final de la obra cuando su protagonista muere asesinado. La

muerte de su personaje refleja el compromiso del autor con la denuncia de un fenómeno, el de la migración, que resulta cruel para los que se ven obligados a migrar. Sin duda, podría haber puesto el acento en que la travesía de Lambert finalizó con éxito; pero al autor no le interesa que su personaje haya llegado a Europa sino que quiere mostrar cómo ha sido recibido por Europa.

A pesar de que *El metro* es una novela de ficción refleja la misma realidad que denuncia Yimer en sus documentales *Come un uomo sulla terra* (2008) y *Soltanto il mare* (2011) pero sobre todo en *Và pensiero, storie ambulanti* (2014), en el que aborda, de manera explícita, la xenofobia. Se ubican en dos lugares diferentes, pero comparten la misma realidad, del rechazo europeo hacia el migrante. Yimer, a través de sus documentales, hace un análisis de la cultura tradicional africana y del papel que ésta desempeña en la formación, y en la transformación, del concepto de identidad nacional en Italia. El cineasta es un claro defensor de que la identidad o pureza nacional no existe, sino que vivimos inmersos en una realidad multicultural al igual que Ndongo Bidyogo. Entiende que, más allá de sus fronteras, la cultura tradicional africana choca con una realidad multicultural a la que la sociedad italiana opone resistencia y que comprobamos en la novela *El metro* en la cual el personaje de Lambert muere en Madrid asesinado por un grupo de *skin heads*. El miedo y el rechazo hacia los migrantes es un fenómeno que, en líneas generales, afecta a toda Europa

Tanto los documentales de Yimer como la novela de Ndongo Bidyogo estimulan en el lector una visión crítica hacia los movimientos migratorios contemporáneos e invitan a la revisión de los conceptos tradición y nación. La denuncia de los actos racistas en ambas obras da cuenta de la resistencia de España e Italia hacia la construcción de una sociedad multicultural e integradora en la que lo local se funda con lo global; esa reticencia tiene que ver con el miedo a que se diluyan sus límites nacionales o a que se desnaturalice su “españolidad” y/o “italianidad”.

Nelson H. Graburn plantea que: “Having tradition and a culture became the *sine qua non* of nationhood. If traditions were threatened, scattered or weak, they may be invented, collected, labeled, celebrated and museumized” (9). Graburn confirma la estrecha relación entre tradición y nacionalidad, amenazada por la presencia de migrantes en Europa. La negociación entre las tradiciones africanas y las de cada país europeo resulta problemática en un contexto en el que el otro es percibido como un peligro que atenta la identidad europea. Este miedo se manifiesta en duros actos racistas. En línea con esto, Hardt y Negri puntualizan que uno de los mecanismos que contribuyó a la creación de un discurso acerca de la identidad nacional fue, precisamente, el racismo colonial junto con la constitución de grupos hegemónicos (104). A pesar del desuso en el que ha incurrido el concepto de nación —se ha dejado de utilizar porque los progresistas europeos lo consideran políticamente incorrecto—, las dos obras muestran que sigue estando presente, aunque sólo aparezca cuando se siente amenazada la identidad de un estado y, en cierto modo, impide que se produzca la necesaria mezcla cultural que favorezca el desarrollo de los pueblos.

La última obra que voy a analizar en este capítulo es el relato corto “Volver a empezar” (2009) del escritor ecuatoguineano Maximiliano Nkogo Esono, publicada en la revista *Atanga* como relato corto individual.³⁹ Nkogo Esono nació en Evinayong, en la provincia de Río Muni, en Guinea Ecuatorial, en 1972. Es uno de los escritores contemporáneos más respetados de su país, y ha fundado una de las primeras revistas literarias de Guinea, *La Metáfora*. Es autor de tres libros: *Adjá-Adjá y otros relatos* (2000), *Nambula* (2007) y *Ecos de Malabo* (2009).

³⁹ Se pueden consultar más detalles acerca de su biografía y obra de Maximiliano Nkogo en este enlace: http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_africana/biografias/#bio29. Para más informaciones acerca de la revista *Atanga* consultar el siguiente enlace <http://ccemalabo.es/atanga-revista-del-ccem/>

En el relato corto “Volver a empezar” se ofrece al lector una perspectiva diferente a la de Ndongu, en *El Metro* y también a la de Silebo Boturu, en *Ö Börükku*, respecto de la migración hacia España. Primero, porque es Maite, la hermana del protagonista del cuento y un personaje femenino, la que emigra a España y, a diferencia de los relatos que hemos comentado, de Lambert, de Djibuti y Mbatua y de todas las migraciones terrestres-marítimas que hemos comentado, Maite se va con billete y visado. El caso de los migrantes procedentes de Guinea Ecuatorial es diferente al de los de otros países africanos que llegan a Europa en patera. Los guineanos no llegan en patera, y, en la mayor parte de los casos emigran a España con visados, o son ya nacionalizados o tienen algún documento de residencia, por motivos familiares o por otras razones.

En este relato, la esperanza hacia un futuro mejor no es sólo la de Maite, que decide ir a España para ayudar económicamente a la familia, sino que ella quiere también realizar el deseo de su hermano Paco. Desde que Maite se fue a España, la única esperanza de Paco es recibir una sorpresa que su hermana le había prometido cuando lo llamó por primera vez por teléfono desde la península, pero las dificultades que Maite tiene para sobrevivir en España no le permiten cumplir con lo que prometió a Paco, hasta casi el final del relato. En este relato, como en los anteriores, y a pesar de que Maite es una migrante que no va en patera a Europa, tampoco ella es aceptada por la sociedad española. El hecho de que ella ha llegado a España por cauces regulados es interesante aquí porque refuerza la ideología según la cual la aceptación o el rechazo del migrante no depende del hecho de que sea regular o irregular como en cambio se enfatiza en los discursos oficiales en los cuales se usa esta terminología; no se acepta simplemente porque es el “otro” y de una manera o de otra desestabiliza el equilibrio y la homogeneidad de lo que se concibe como nacional.

Nkogo Esono presenta al lector dos personajes que pertenecen al mismo colectivo social, pero con actitudes diferentes hacia el futuro: por un lado Maite que, con una actitud decidida y valiente va a España con la esperanza de mejorar su vida y la de su familia y proporciona al lector la perspectiva del migrante femenino. Por otro lado Paco, que no sólo se queda, sino que se estanca y no hace nada para mejorar su maltrecha situación económica y social, excepto esperar a que la promesa de Maite le resuelva su situación. El autor presenta a Paco como un sujeto a merced de los acontecimientos en una sociedad desordenada, que si bien pertenece a un mercado global no participa de sus engranajes: “Paco es un joven como otros tantos de su tiempo, obligado a asumir la dureza del paro y, a pesar de todo, empeñado en salir adelante con los escasos y esporádicos medios que encuentra por casualidad en sus denodados esfuerzos para sobrevivir” (62).

Ya desde el comienzo, Paco carece de un proyecto de vida definido, se limita a dejarse arrastrar por las circunstancias; esa pasividad la mantiene a lo largo de todo el relato, convencido de que es una víctima más de la crisis de su tiempo y no se moviliza, como sí hace su hermana. Nkogo Esono lo presenta como un personaje paralizado; sigue haciendo sus “trabajitos” (62), se casa porque ya tenía la edad, y sigue a la espera de un futuro mejor con su pareja “como si se tratara de una religión” (62). La pareja se siente animada con el porvenir, pero la falta de un proyecto de vida impide que su situación mejore. Sin embargo, su vida cambia cuando, hablando con su hermana, en una de las conversaciones que mantienen por teléfono, le comunica que pronto recibirá el coche que tanto deseaba: “Entonces dio un brinco de alegría, se giró, saltó, bailoteó, porque con lo que le acababa de notificar su hermana, ya veía entrar por la puerta el futuro que durante mucho tiempo había estado esperando: o si no era el mismo futuro, al menos se trataba de su sombra, de su comienzo” (64). El futuro imaginado por Paco tiene que ver con lo

material, pero lo paradójico es que él no contribuye a la consecución de esos bienes materiales que tanto desea. Sin embargo, la llegada del coche señala su entrada oficial en el mundo capitalista, que se presentaba con todas sus ventajas; lo que Paco desconocía eran sus desventajas, o más bien, algunos de los compromisos que el sistema capitalista le exigiría, así como la corrupción propia de su sociedad en este caso. Paco, en cuanto que propietario del coche, tiene que pagar tasas arancelarias, esperar mucho tiempo por él y pagar muchas “cervezas” (66), o sea, varios sobornos para poder llevarse el coche.

La descripción inicial de la ciudad de Malabo en la que vivía Paco y su familia, antes de mudarse a un pueblo en la parte continental del país, deja entrever el proyecto económico que subyace a la oleada globalizadora que le afecta: “una ciudad que nacía o renacía con una velocidad de vértigo, gracias a la extracción del oro negro” (62). Nkogo Esono relaciona el proceso “modernizador” que experimenta la ciudad de Malabo con un proyecto neocolonial, que supone la creación de una élite burguesa que gobierna la administración local y se apropia de sus recursos, que Nkogo Ekono subraya en el relato a propósito de todos los que construyen “costosos chalets” (64) y poseen “cochazos de moda” (64). La conexión con el colonialismo al final del relato también es impactante cuando, hablando de la administración del puerto, señala una “construcción austera y vetusta” (65) refiriéndose a edificios coloniales. Nkogo Esono denuncia, a través de su relato, la explotación de la península “hoy jirón de la Hispanidad” (65) hacia su colonia creando una clara conexión entre colonialismo y neocolonialismo. Además, también Nkogo Esono establece, al igual que Donato Ndongó Bidyogo y Recaredo Silebo Boturu, un vínculo entre la esclavitud, el proceso colonial y el neocolonialismo, que genera esta situación de estancamiento de los países africanos.

La perspectiva que el autor da al lector a través de Maite es igualmente interesante. Primero, porque el misterio que rodea su viaje de ida a España la hace cómplice de la sociedad corrupta a la que pertenece, siendo un producto más de ella; nadie sabría explicar cómo consiguió el dinero para comprar el billete y el visado, teniendo en cuenta que no se dedicaba a ninguna actividad que pudiera interesar al gobierno español y, probablemente, tampoco reunía los requisitos necesarios para obtener un visado. Segundo, porque confirma al lector la dependencia de la economía española del trabajo de los migrantes para que siga adelante con su proyecto nacional en el que, paradójicamente, estos no pueden participar. Aunque a lo largo del relato queda revestido de un misterioso halo el trabajo que desempeña Maite en España, que sólo comunica a su hermano, sí deja entrever lo difícil que es vivir en España y que “era presa de un maldito vicio [...] que era común a casi todas las chicas negras que estaban en España” (64). Si el migrante varón y negro sólo puede ser vendedor ambulante en Europa, cuando además es mujer, migrante y negra, las ideologías eurocéntricas le reservan otro tipo de actividad.

El relato de Nkogo Esono, además, proporciona al lector mucha información acerca de las relaciones existentes entre Guinea Ecuatorial y España, mostrando la continua interrelación entre los dos países y dando cuenta del cambio que ha experimentado la ciudad de Malabo, convirtiendo a sus ciudadanos en sujetos en crisis, desprotegidos frente a los cambios. También a través del personaje de Paco que, aunque anhela conducir su coche en realidad no sabe conducir; quizás no sabe cómo manejar la oledada capitalista que le llega de repente. Las historias de vida de estos dos hermanos, Maite y Paco, guardan cierto paralelismo con las hermanas del relato de Silebo Boturu, *É Bilabba*, Rihole y Linda; mientras que Paco y Linda aspiran a lo material y sin esfuerzo, Maite y Rihole siguen con determinación su propósito de ayudar a su familia, aunque con medios desconocidos. En ambos relatos, los personajes se encuentran atrapados por el

sistema capitalista, engañados e ilusionados por un lujo que, en el caso de Paco y Linda, quieren obtener sin sacrificio, la misma ilusión que anima a los migrantes que relata Ndongo Bidyogo.

En conclusión, a través del análisis de estas obras se han entrelazado dos realidades distintas, la italiana y la española, pero que radican en el mismo miedo hacia la presencia migrante. A través de los documentales de Yimer, la novela de Ndongo y el relato de Nkogo se han trazado todas las etapas de travesía del migrante a partir de África hasta Europa subrayando sus diferencias y sus similitudes. Este viaje junto con los migrantes ha revelado la presencia de muchas contradicciones en Europa que se determinan por el concepto de pureza nacional radicado en ambas sociedades que los autores cuestionan a la vez que sensibilizan a reconocer la presencia de una realidad multicultural. Denuncian además las realidades de sus propios países que han dado origen a las travesías y que han determinado la la formación de sujetos en crisis.

Capítulo cuatro

Tránsitos y género en las novelas de Trifona Melibea Obono Ntutumu

el bosque fang es un entorno libre.
Ahora eres libre (65)
---Trifona Melibea Obono, *La Bastarda*

En este capítulo analizo la perspectiva del género a través de la escritora ecuatoguineana Trifona Melibea Obono Ntutumu que me permite reflexionar sobre el imaginario que transita de la mujer fang y, por reflejo africana, en Europa hoy en día.⁴⁰ La autora, pese a estar influenciada por su formación académica en España, proporciona al lector una crítica sostenida sobre la sociedad patriarcal y de las instituciones de poder que consolidan el sexismo.

Su reciente novela *Herencia de bindendee* (2016), publicada por Ediciones en Auge, aborda cuestiones como el binomio mujer–reproducción, el desafío de las tradiciones o la relación entre espacio y género.⁴¹ Trifona Melibea Obono nació en Evinayong, provincia de Río Muni, en Guinea Ecuatorial, en 1982 y, por cuestiones de estudio se desplaza con frecuencia entre Guinea Ecuatorial y España. En una entrevista con Alfonso Armada (2016) para el periódico *ABC*

⁴⁰ Trifona Melibea Obono procede de un entorno urbano, de ahí que desconozca algunas de las tradiciones de la cultura fang y se pueda considerar que, en cierto sentido, ha sido occidentalizada.

⁴¹ Trifona Melibea Obono Ntutumu se licenció en Ciencias Políticas y de la Administración y Ciencias de la Comunicación y tiene un máster en Cooperación Internacional y Desarrollo de la Universidad de Murcia. Es profesora en la Facultad de Letras y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial, Malabo, desde 2013 y está terminando su tesis doctoral en estudios interdisciplinarios de género y políticas de igualdad en la Universidad de Salamanca. Forma parte del equipo de investigación de Estudios Afrohispanicos de la UNED. Para más información acerca de su biografía y las Ediciones en Auge ver:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_africana/biografias/#bio29c

<http://www.ediciones-en-auge.eu/nuestro-autor-s/>

http://elpais.com/elpais/2016/12/28/planeta_futuro/1482923802_894393.html

afirma: “Lo que siento allí y aquí es que ninguna de las dos comunidades sienten que forme parte de ella. Pero yo sí me siento parte de las dos comunidades”. Este sentimiento es común entre los migrantes, como ya hemos visto, en los capítulos anteriores. Este cúmulo de experiencias resultaron determinantes en *Herencia de bindendee*. Por este continuo ir y venir de Guinea a España conoce la sociedad española y la fang, aunque su percepción de las tradiciones está influenciada por la cultura occidental, como veremos a lo largo del análisis de sus novelas. Esta aclaración es necesaria para entender cómo presenta la relación entre hombres y mujeres y, por lo tanto, la caracterización de la mujer. Curiosamente, ambienta sus novelas en un contexto que no es el urbano que ella conoce, por lo que distorsiona el imaginario de la mujer de la Guinea Ecuatorial profunda; desafortunadamente, es la imagen que se transmite a Europa, a través de la publicación de la novela en editoriales europeas.

En *Herencia de bindendee* (2016) presenta las tensiones entre hombre y mujer, ya sea en espacios privados como la casa, o públicos como el colegio o la iglesia, en los que se desautoriza la mujer, mientras que en otros lugares la mujer se mueve con más libertad, y todavía en otros observamos ejemplos de solidaridad femenina. La novela empieza informando al lector acerca de algunas cuestiones básicas para entender el lugar que ocupa la mujer en la sociedad fang: se identifica al esposo como un “guardián”, “el garante de tu pan” (7) y se enfatiza la importancia de ser fang que implica tener orígenes, lengua y tradiciones. La vida de una mujer en la sociedad fang se articula en torno a un círculo en el que, por el mero hecho de pertenecer a la comunidad fang, ha de asumir una serie de deberes entre los cuales está el de servir al hombre. Lo opuesto de ser fang es ser “*mitangan*” (7), con cuyo término se refiere a los “blancos”, o los que vienen del infierno, que evidencia la posición discursiva desde la que habla la narradora de la historia, que desafía la influencia que el colonialismo ha ejercido en Guinea Ecuatorial.

Desde la primera página de la novela se aprecia una crisis que ha estado determinada por la convivencia con los colonizadores que se asocian al infierno, y que han cambiado algunas de las tradiciones fang. La historia que cuenta es la de Mikue y su familia. Mikue se casa a los diez años y es madre de “¡Seis niñas sin varones! Qué calamidad. ¡Una calamidad!” (7). Este es el eje alrededor del cual se desarrolla la novela, que revela la desgracia de su familia y el sentimiento de culpa que atenaza constantemente a la mujer que no tiene hijos varones en la comunidad fang; siempre según la interpretación de Obono. La temática guarda relación con *Ekomo* (1995), la novela de la autora ecuatoguineana María Nsue Angüe, porque el viaje de la pareja en busca de un curandero tiene por objeto no sólo curar al protagonista Ekomo, sino también a su esposa Nnanga Aba’ a que no tiene hijos sin embargo como indico más adelante, la visión de María Nsue sobre el tema es distinta.⁴² Por su parte, el problema de la fertilidad es explícito en *Herencia de bindendee* en la discusión entre Tecla y su marido Mariano Edjang, que se evidencia a lo largo de la obra, y en donde se atribuye la infertilidad a la mujer, nunca al hombre. Obono se adentra en esta cuestión proporcionando su visión a la hora de enmarcar a la mujer en el contexto de Guinea Ecuatorial.

⁴² María Nsue Angüe nace en Bata en 1948 y falleció recientemente en Malabo, el 18 de enero de 2017. La autora se muda a España a la edad de ocho años, siendo unos misioneros los responsables de su traslado. Una vez en España estudió periodismo y música; volvió a Guinea Ecuatorial cuando el país ya era independiente, en 1971. Es autora de *Ekomo* (1985), *Relatos* (1999), se ha ocupado de la narrativa y de la música del *proyecto Mbayah, o la leyenda del sauce llorón* (1997). Ha escrito además varios relatos, poesías y artículos en volúmenes colectivos. (Sampedro Vizcaya, “María Nsue” 498-499).

Ekomo (1985) está ambientada en la Guinea Española, alrededor de los años 50-60 (Sampedro Vizcaya, “Ekomo’s interventions” 177). A través de su personaje principal femenino, Nnanga Aba’ a, la autora pretende ahondar en el papel de la mujer en la sociedad guineana y darle voz. En esta novela se relata un doble viaje en el que la narradora, mapeando el territorio, se construye como mujer guineana recuperando las tradiciones fang. A su vez, trata el tema del sexismo luchando contra algunos prejuicios africanos a fin de reevaluar el papel de la mujer en la sociedad guineana.

El antropólogo Joan Frigolé Reixach examina la construcción del concepto de hombre y mujer en la etnografía europea y mediterránea, que puede ser aplicable también a la comunidad fang. Su propuesta es diferente a la de los otros estudiosos, porque, en su examen, lo que define su papel como hombre o mujer es la procreación y no la sexualidad: “Es mujer desde que empieza a estar disponible para el sistema de procreación y puede ser elegible por un ser masculino, elección que lo convierte en hombre al corroborarlo mediante la procreación” (128). En ambos casos, la procreación es el elemento fundamental para que ambos entren en la categoría de hombre y de mujer, que es interesante a la hora de considerar lo que ocurre en la sociedad fang. A este respecto, en el caso de Mariano, el marido de Tecla, la infertilidad de uno de los dos merma su capacidad como hombre y, por lo tanto, su virilidad. En su estudio, el mero hecho de estar casados, como apunta Reixach, no es suficiente para convertirles en hombre o mujer, sino que es el acto mismo de la procreación lo que les convierte en hombre o mujer. Esto explica, además, la exclusión de los LGTBQ, no sólo del contexto fang, sino de muchas sociedades occidentales, tema que se aborda en la novela *La Bastarda* (2016). El tema de la procreación también se trata en *Ekomo*, aunque sólo de soslayo. La autora lo vincula al personaje principal, Nnanga, y a las escenas en la casa del curandero; también es central en la escena en la que Oyono y sus mujeres debaten ante el consejo comunitario. María Nsue muestra que la infertilidad, si bien podría mermar el papel de la mujer, no es problemático como lo entiende Trifona Melibea Obono. La primera mujer de Oyono, un personaje de *Ekomo*, es estéril y él recurre a sus otras mujeres para tener descendencia; sin embargo, la elige a ella, a su primera mujer, a pesar de su esterilidad, para casarse por el rito católico. Esta decisión de Oyono da cuenta de su respeto por la ancianidad de su primera mujer y el tiempo que han pasado juntos. En

definitiva, nos ofrece una visión mucho más placida que la de Obono, en *Herencia de bindendee* sobre el tema de la fertilidad.

La primera página de la novela *Herencia de bindendee* es rica en otras informaciones, que serán retomadas más adelante en la novela y que sirven al lector español para determinar cual es el papel de la mujer en la comunidad fang: primero se apunta la predisposición de Mikue hacia el estudio con su “infancia de bolígrafos y cuadernos confiscados por la Casa de la Palabra” (7). En este breve párrafo, se intuye la violencia impuesta al negar la educación a las mujeres (cuyo sistema se describe de manera singular a lo largo de la novela, y que despierta en su hija Obono el deseo de ser ministra de Educación para cambiarla), para priorizar el proyecto matrimonial. Este es, sin duda, un elemento interesante a la hora de analizar la situación actual de la educación en Guinea Ecuatorial.⁴³ La falta de un sistema educativo adecuado, tiene su origen en las relaciones de poder: los que no participan de las esferas de poder tampoco tienen acceso a la educación, y este es un círculo que se retroalimenta, muy conveniente para los que ostentan el poder.⁴⁴ El otro elemento interesante que se aporta al lector en la primera página tiene que ver con el compromiso y la implicación de la mujer en los oficios religiosos, como su participación activa en la misa dominical, que da cuenta de la influencia del catolicismo en la comunidad fang.

La novela se centra en tres personajes principales, a los que se añaden muchos otros con el fin de trazar matices diferentes sobre la mujer y el espacio en que vive: Mikue, el marido Alogo, y una de las hijas, Obono, de dieciséis años. La casa en la que viven representa un

⁴³ La escritora española Josefina Aldecoa relata, en su novela, *Historia de una maestra* (1996), las dificultades a las que se enfrenta una maestra, que es trasladada a un pueblo de Guinea Ecuatorial durante la Segunda República.

⁴⁴ Para más informaciones sobre el sistema educativo véase el siguiente <http://uis.unesco.org/en/country/gq>

microcosmos de la comunidad fang y uno de los espacios principales en el que se desenvuelve la mujer, junto con la finca para los trabajos del campo y la iglesia. Toda la vida de Mikue y de sus seis hijas discurre en estos espacios que la autora describe como asfixiantes porque es allí donde la mujer experimenta el sexismo. El ambiente de la casa recuerda a obras canónicas como *La casa de Bernalda Alba* (1936), de Federico García Lorca y *Nada* (1944), de Carmen Laforet escritas en España antes y durante el franquismo. Tanto en la obra de Lorca como en la de Laforet, la casa es un espacio físico sofocante, cerrado, en el que se asiste al drama que viven las mujeres que se debaten entre una moral autoritaria y el deseo de libertad. Esto se plasma en *La casa de Bernarda Alba* a través de los personajes de Bernarda, que es la madre, y sus hijas; mientras, en el caso de *Nada*, este espíritu se encarna en Andrea, la protagonista, y su tía Angustias. En ese espacio, la casa, se desarrollan las personalidades de estas mujeres. En la obra de Lorca, la ausencia del amor y la frustración sexual representa el drama de las hijas de Bernarda y se advierte también, con el personaje de Angustias en *Nada* que siendo una mujer tradicional y estricta intenta condicionar la vida de Andrea. Las únicas vías de escape hacia la emancipación que contemplan estas novelas son el matrimonio o la clausura y, en el caso de *Nada*, sólo el acceso al mundo exterior permite a Andrea vivir nuevas experiencias y evadirse del espacio cerrado de la casa en la que vive. Carmen Laforet usa el mundo exterior, en particular, el ambiente universitario, para que su personaje, Andrea, crezca, logre la independencia y se rebele.

El recurso de salir al exterior como mecanismo de evasión, también lo utiliza Obono en *Herencia de bindendee*; la incursión en el mundo exterior le permite a su personaje entender la realidad que le rodea y posicionarse frente a ella. La asociación de *La casa de Bernalda Alba* y *Nada* tiene una cierta continuidad en la historia que se relata en *Herencia de bindendee*. En esta novela también se reflexiona acerca del papel secundario de las mujeres en la sociedad y de los

factores que determinan la condición de subordinación del género femenino. El ambiente asfixiante que inunda la casa de Mikue y Obono está determinado por la presencia del único hombre, Alogo. La autora expresa, con la inclusión de Alogo, la tensión que hay en el interior de la casa por la presencia del único sujeto masculino; éste desautoriza a la mujer, no sólo fuera de casa, sino también dentro de ella. Otro elemento que la autora introduce para que el lector europeo se dé cuenta de cómo el hombre desautoriza a la mujer es la falta de hijos varones; Alogo está obsesionado por la falta de hijos varones como muestran estas líneas: “casado con una *endendee*, prostituta, reproductora de solo niñas *bindendee*, único hermano de *bindendee*, un varón rico por estar rodeado de *bindendee* y sin hermano o hijo que heredara a las *bindendee* y sus bienes materiales” (10). El descontento y la riqueza de Alogo se determina por las *bindendee* cuya presencia, si bien representa su desgracia, también es su fortuna. La autora expresa lo paradójico de lo que plantea Alogo como representante de lo masculino en la comunidad fang. Las hijas, para la comunidad fang, son una fuente de ingresos y por tanto generadoras de riqueza; sin embargo, la mujer no es la destinataria de la riqueza que generan sus hijas, es el hombre el que la administra.

La autora señala, en la entrevista con Alfonso Armada (2016), que la mujer representa para el hombre fang un bien destinado a la procreación de hijos y, si son hijas, crean otros bienes materiales. El futuro marido tendrá que pagar una dote para contraer matrimonio con ellas; ésta es una manera de comerciar con el cuerpo de la mujer, y que, según Obono, todas las niñas fang conocen. La entrega de la dote, que es un rasgo común en algunas culturas africanas, se denomina en la cultura fang *Nsoa* (Nze Abuy 11). Esta dote se diferencia de la española porque, en España, era la familia de la esposa la que entregaba la dote al esposo o a la comunidad religiosa a la que entraba a formar parte; en cuyo caso, la familia de la esposa, a través de la dote,

contribuye al mantenimiento de la hija que pasa a estar a cargo del esposo o de la institución religiosa que la acoge. Continuando con los paralelismos entre estas dos culturas, en España, la mujer, antes de su incorporación al mundo laboral se dedica al cuidado de la familia y de la casa, mientras que el hombre trabajaba fuera.⁴⁵ En la comunidad fang, el esposo, según la visión que Obono nos da en la novela y que por lo tanto llega a Europa, aunque se encarga “simbólicamente” del sustento de su familia, deja los trabajos del campo y de la casa a la esposa y a las hijas. El tema de la dote y de la economía familiar es recurrente a lo largo de la novela y se pone de manifiesto, por ejemplo, en el episodio en el que Obono, a fin de salir del ambiente de su casa, valora la posibilidad de casarse con Elá, el “chico de la mochila”, definido así porque siempre llevaba consigo una mochila azul estropeada con instrumentos de pintura. El sistema de la dote, tal y como lo describe Obono, se puede entender desde la lógica de la subordinación de la mujer, que la convierte en una transacción y la trata como a una mercancía. Parece que en ambos contextos, aunque con dinámicas distintas, la dote favorece una estructura de sometimiento de la mujer; en la cultura fang es el hombre el que paga por la mujer, mientras que en la española es la familia la que paga. Esto es lo que Obono critica a través de sus dos novelas, que la dote implique la comercialización de la mujer. La caracterización que Obono hace de la dote se nutre, lamentablemente, de esta visión occidental del concepto de “dote” que circula consiguientemente en Europa

Nze Abuy con la intención de arrojar luz respecto a la dote y a lo que representa en el mundo fang, apunta que el concepto occidental de dote debe entenderse como: “el complejo de bienes que la mujer lleva al marido para sostener las cargas del matrimonio” (9). La dote, así

⁴⁵ Anny Brooksbank Jones apunta que, desde mediados de los años 80, la presencia de la mujer en los lugares de trabajo se incrementó gracias al desarrollo económico que experimentó España en esa década (Graham y Labanyi, 386).

caracterizada, se traslada a las sociedades africanas, pero se interpreta desde un ángulo y una ideología distinta. Los europeos, cuando llegaron a África y vieron el intercambio de dones en el contexto matrimonial lo denominaron “dote”, porque era lo más próximo a lo conocían en el mundo occidental, de ahí que se haya desnaturalizado el concepto y pueda entenderse que se trata de un ejercicio de compraventa de mujeres (11-12). Nze Abuy insiste en que el desconocimiento de los idiomas locales por parte de los europeos ha dado lugar a equívocos, como este, señala además que nunca se emplea el verbo comprar (*ákùs* o *ásòm*) cuando se habla de *nsoa*, sino que se dice: “*ávèk mininga*” (16), que significa valorar a la mujer; como vemos, se trata de un concepto totalmente diferente del empleado por Obono en su novela. La *nsoa* representa una muestra de aprecio hacia la mujer y sella el vínculo entre el esposo, su familia y la etnia de su esposa (15-16).

Según Nzue Abuy, la influencia del sistema económico occidental en la comunidad fang, así como la difusión de un imaginario distorsionado, se refleja en una idea equivocada o exagerada, que nos transmite Obono; esto es una muestra más del daño que la cultura occidental y el colonialismo han ocasionado en África. María Nsue en *Ekomo* trata este tema en la escena en la que Lucas (el pretendiente de Nnanga) y su tribu comunican a la familia de Nnanga el deseo de casarse con ella. La posición de los padres de Nnanga dista mucho de lo que nos indica Obono en *Herencia de bindendee*, como lo prueba esta intervención de su familia: “No nos hemos resignado a que te marches así, como un algo, un objeto sin valor entre los suyos... Ahora, como no podemos decidirlo todo sin saber tu opinión, te hemos llamado para que... si estás dispuesta a unirte a esa tribu en calidad de esposa, hermana y madre de Manguéé Ona” (143). Sin duda, la interpretación que María Nsue hace de estas palabras está más próxima a la realidad de las tradiciones fang. La autora, en su proceso de introspección y de búsqueda de sus raíces, se centra

más que Obono en conocer la influencia que el colonialismo ha tenido en sus tradiciones y en recoger su esencia.

Respecto al tema de la prostitución, que Alogo menciona en la cita recogida anteriormente, en referencia a su esposa Mikue, Obono aclara que, desafortunadamente, el hombre fang atribuye a la mujer dos tipos de prostitución: una que es la oficial y la otra que se circunscribe al entorno de la casa: “en cada casa de la etnia fang hay una prostituta. Solo que no se dice” (Armada, 2016). La posición de Obono respecto a cuáles son los límites entre hombres y mujeres es bastante más firme y rígida que la de María Nsue. Considerando su visión distorsionada del concepto de *nsoa*, su aserción acerca de la mujer fang podría derivar de esta visión que, sin saberlo, ha interiorizado; aunque también podría ser parte de un proyecto de la autora para criticar duramente la sociedad patriarcal fang y denunciar desde Europa. Si esta segunda interpretación fuese la correcta, se entendería su posición tan radical, ya que tendría como objetivo agitar la conciencia de los lectores acerca del papel de la mujer. Aún así, resulta excesivamente agresiva la visión masculina respecto de la mujer, al referirse a ella como “prostituta”. El tema de la prostitución aparece también en un cuento de Trifonia Melíbea Obono titulado *La negra* (2015). Se trata de un relato breve en el que se da cuenta de la historia de una chica ecuatoguineana que se traslada a España para estudiar, pero la escasez de recursos económicos hace que tenga que prostituirse para poder finalizar sus estudios. En este relato, en línea con lo comentábamos en el párrafo anterior, la autora deja entrever que, cuando se produce el binomio mujer y prostituta, se acentúa, si cabe, cuando se trata de una mujer negra, hasta el punto de que esa combinación —mujer negra y prostituta— forma parte de un imaginario colectivo eurocéntrico.

Según *Herencia de bindendee*, las obligaciones a las que están sometidas las niñas en estas comunidades son las que les capacitan para convertirse en esposas y madres, e incluyen tareas como la de cocinar, arreglar la casa, cultivar el huerto o rellenar la cesta (que cargan a sus espaldas durante varios kilómetros) “el orgullo de una mujer, la cesta. Así les decía Mikue a sus niñas” (12). Además de todo eso, las mujeres deben vestirse de una manera digna para complacer al marido y educar a sus hijas en los valores tradicionales para que se conviertan, a su vez, en esposas y madres. Las niñas, además de obedecer, debían de hacerlo en silencio. La imposición del silencio y la observación de las reglas sin recibir explicación alguna del porqué habían de seguirlas, se menciona también en *La casa de Bernalda Alba*, donde no existía ninguna forma de comunicación entre la madre y las hijas.

En la sociedad fang el hombre es el que manda y usa su fuerza para “preservar la categoría de varón integrante de honor en la tribu” (9) y la mujer está subordinada a su poder como marca la autora: “El hombre crea un modelo educativo, la mujer lo reproduce. Y cuando la madre se revuelve contra ese sistema de educación recibe la violencia del padre. La mujer es la que transmite, pero el poder real está en manos del hombre. Realmente ella es la que educa (se refiere aquí a los hijos), pero la persona que le dice «educa así» es él” (Armada, 2016). Si bien la visión de Obono se corresponde con un modelo patriarcal en el que se ejerce la violencia física o psicológica, es importante discernir las situaciones y considerar las diferencias que determinan cada contexto familiar. En *Ekomo*, la de Nganga era una presencia–ausencia, que se observa de nuevo en *Herencia de bindendee* en la que, si bien la presencia de la mujer es fundamental en el día a día de la familia, tiene que permanecer ausente de los círculos de decisión de la comunidad fang. Lo paradójico es que es justamente a través de la participación en esos círculos la única manera de favorecer el avance de la comunidad. De ahí que la narradora ponga tanto énfasis en

el papel de la mujer como fuente de ingresos económicos para la familia. A este respecto, también conviene recuperar el concepto de familia de McClintock , en el que la base de la nación siempre ha estado representada por la familia y el espacio doméstico, en el que la mujer es una pieza esencial.

La función del padre de familia, Alongo, es la crianza de sus hijas como *mitangan*. A esta condición de *mitangan* únicamente pueden acceder gracias a él, que se describe como un “hombre culto”, esto es, sabe leer y escribir, como los españoles, algo a lo que no todos tienen acceso. El hecho de que esté alfabetizado es lo que permite a Alongo formar parte de la Casa de la Palabra, que era un lugar destinado a los hombres; es precisamente esta imagen la que ilustra la portada de su novela (ver Figura 17), dada la importancia que la Casa de la Palabra tiene en la comunidad fang.⁴⁶ La ilustración, sin embargo, es peculiar porque si bien es cierto que dentro se reúnen los hombres a discutir los asuntos que afectan a la comunidad, fuera se sitúan las mujeres que escuchan y que tienen una cierta visibilidad en el espacio masculino aunque no participan de sus discusiones. Esta “visibilidad” tampoco es recogida en la novela de Obono.

⁴⁶ La ilustración de la portada ha sido diseñada por Ramón Esono Ebalé, artista ecuatoguineano nacido en 1977 en Nkoa–Nen Yebekuan, cuyas obras de arte se centran en la sátira del actual dictador Teodoro Obiang Nguema, pero que se expanden a otros temas que aborda gráficamente en forma de cómics. Siendo opositor del régimen, vive fuera de Guinea. Para más información véase Brus (2014).

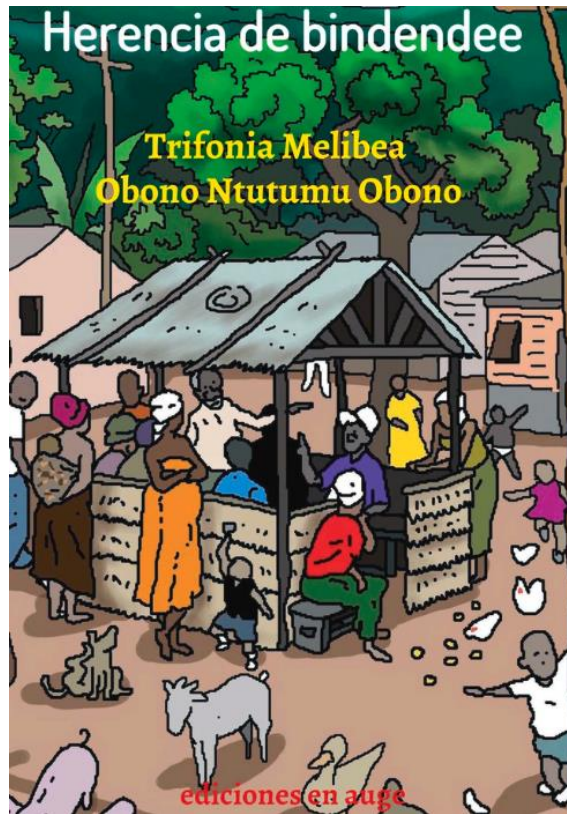


Figura 17. Portada de la novela *Herencia de bindendee*.

Además, Alogo se proclama como “hombre de Dios” (9). Esta posición, tan radicalizada en cuanto a la religión, hace que le imponga a sus hijas muchas más restricciones que a las otras niñas de la comunidad: no visitar o jugar con las hijas del vecindario, no mantener contacto con los menores del pueblo que no tuvieran la educación de los *mitangan*, no contestar a las personas mayores y guardar silencio. La imposición de restricciones siempre genera curiosidad y el deseo de eludir las reglas, sobre todo en el caso de la pequeña Obono cuyo nombre significa “débil” (9), que en el contexto de la novela hace referencia a su debilidad en términos de resistencia a las tentaciones, y también en el de su hermana más joven, Angué, que se menciona mucho a lo largo de la novela siempre acompañando Obono. A pesar de que las dos hermanas se ajustan al modelo de niñas fang, tal y como lo delinea la autora, investigan e intentan aclarar sus dudas y el silencio que rodea el mundo de las mujeres, sobre todo en lo que concierne a la sexualidad, tema que se

presenta también en *Ekomo* a través de la asociación del cuerpo y de la feminidad. Nnanga en *Ekomo* descubre el poder de su feminidad, principalmente en las escenas del baile: “Yo, paloma de fuego, conocía perfectamente cuál era el poder que había adquirido, y era consciente de mi propia belleza. Sabía que era irresistible a los muchachos” (74). En esta escena adquiere conciencia de su potencialidad en cuanto mujer, a diferencia de lo que ocurre al comienzo de la novela en la que solo existe como esposa de Ekomo, pero que a medida que avanza la historia, va adquiriendo más peso. Se diferencia de los personajes de *Herencia de una bindendee* en que las mujeres son conscientes del poder femenino, o más bien del poder de su cuerpo, a pesar de estar sometidas. La representación del cuerpo y del poder que este comporta se manifiesta, por ejemplo, en las escenas del baño en las que se evidencia además la estratificación del espacio en áreas reservadas a las mujeres y a los hombres, o en la iglesia. El espacio del río en el que podían estar las mujeres, lo utilizaban para lavar la ropa y los platos, pero también para bañarse. Cuando describe el momento del baño, la autora pone especial énfasis en la limpieza de las partes íntimas, como lo más importante de una mujer, a fin de criticar un imaginario generalizado en el que la mujer se identifica sólo por su cuerpo. En contraposición a esto, indica expresamente que, en el caso del hombre, el cerebro se considera la parte más importante: “Para las mujeres la entrepierna, el cerebro es cosa de hombres” (89). El baño es un momento especialmente importante en la educación de las niñas del pueblo y, aprenden cuáles son sus límites: si por un lado necesitan bañarse en un espacio físico acotado, por el otro también deben entender que su propio cuerpo tiene limitaciones y el cerebro es una de ellas. La autora lo pone de relieve para enfatizar su crítica acerca de la visión de la mujer-objeto.

Obono presenta la sexualidad en su novela como “cosas de mayores e indignas”, “cosas de hombres”, o “cosas de salvajes” (21). Sin duda, la sexualidad es un tema central en la obra:

despierta el interés de las niñas que desean descubrir de qué se trata, pero también son varios los episodios en los que los adultos mantienen relaciones polígamas y extraconyugales. Este tipo de relaciones son normales entre los hombres pertenecientes a comunidades fang según indica la autora. En el contexto de la novela, el propio Alogo mantenía una relación con una mujer de Gabón. El tema de la poligamia choca con la descripción de una comunidad a medio camino entre dos tradiciones, la fang y la católico-cristiana, que perfila una sociedad cuyo impacto colonizador ha trastornado las tradiciones originarias y se tambalea por la imposición de creencias que no le pertenecían. Sin embargo, la poligamia sirve al hombre fang para reafirmar su masculinidad al permitirle cambiar de esposa sin salirse de la legalidad. Este tema ya lo introduce María Nsue en su novela, aunque de un modo implícito, cuando Ekomo vuelve a su comunidad desde la ciudad, después de varios días durante los cuales parece haber estado con otra mujer. Sin embargo, la autora no profundiza en ello por entender que se trata de un comportamiento normalizado aunque, a través de Nnanga, muestre al lector su incomodidad con el tema. La referencia a la mezcla sexual siempre en *Ekomo* durante las danzas sagradas también da pistas al lector acerca de la no aceptación de la práctica de la poligamia, que es fuente de preocupación entre las mujeres de la comunidad, sobre todo durante las danzas sagradas por la implicación de sus propios esposos. Sólo a través de esta sección, que María Nsue dedica a las danzas sagradas se retoma el tema de los tabúes y es el único momento en el que la mujer puede expresarse sin limitaciones y liberarse como se indican en estas líneas de *Ekomo*: “Esta noche no es pecado, hija, que yo, tu madre, me arrodille ante ti. Esta noche, recuérdalo, es sagrada” (33). El tema de la sexualidad está circunscrito a relatos puntuales de la narración por ser el único momento, el del baile, en el que Nnanga se expresa libremente.

Volviendo a la importancia de la masculinidad del hombre en *Herencia de bindendee*, una escena significativa es la de la discusión entre Mariano Edjang (miembro del consejo de ancianos y con cierta ascendencia en la iglesia católica) con su esposa Tecla. La discusión de la pareja tuvo lugar en el río donde, casualmente, Obono se encontraba con su amiga Monsuy y pudo escucharla. A través del enfrentamiento de la pareja, la autora pone de manifiesto la debilidad del hombre al no sentirse como tal porque Tecla reniega de sus obligaciones como mujer y esposa y lo amenaza con huir de casa, amenaza que, efectivamente, cumple. La inclusión de este relato sirve a la autora para remarcar aún más el sexismo a las que las mujeres de *Herencia de bindendee* están sometidas. El evento tiene repercusiones para Obono, porque Mariano la acusa de difamarlo de forma infundada, así como de la desaparición de su esposa, pero ella se defiende ante su padre: “le descubrimos en el río haciéndole cosas de salvajes a su esposa a la fuerza” (42). Dirigiéndose a su padre, Obono habla de “cosas de salvajes” donde se asocia lo salvaje a lo sexual y en el ámbito religioso, al pecado. Este episodio nos remite a la obra de civilización misionera en Guinea durante la colonización española por parte de los claretianos, que impusieron el catolicismo en detrimento de la religiosidad fang. Alogo, el padre de Obono, cree a Mariano y la recrimina por levantar la voz a un hombre mayor y por estar en la zona de baño de hombres prohibida a las mujeres, por lo que golpea a Obono con un palo, mientras la niña se escondía detrás de su madre para protegerse. Mikue, en un intento por defender a su hija, también sufrió las consecuencias del ataque de ira de Alogo, que la agarra por el cuello y se sienta sobre su vientre, a pesar de estar embarazada de nueve meses. La descripción de la violencia de la escena sirve a la autora para enfatizar el miedo que la mujer siente hacia el hombre. Estas escenas se describen de manera diferente en *Ekomo* que si bien contempla un contexto de subordinación de lo femenino, su protagonista, Nnanga, tiene voz; por

ejemplo, durante el recorrido en busca del curandero discute con Ekomo que la acusa de ser responsable de su enfermedad, pero no hay violencia. La relación marital entre Nnanga y Ekomo no es igualitaria, pero ella tiene la posibilidad de expresarse; algo que no ocurre en la novela de Obono, en donde el hombre ejerce un poder absoluto. Las mujeres de *Herencia de bindendee* se quejan entre sí de los hombres, pero nunca se enfrentan directamente a ellos. El caso de la niña Obono es uno de los momentos que la autora usa para elevar la voz de la mujer.

La llegada de los primos de Alogo, para socorrer a Mikue y Obono, provocada por los gritos procedentes de la casa, atrae la atención de toda la comunidad y mientras los hombres se reúnen en la Casa de la Palabra para discutir del asunto, las mujeres de la comunidad se reúnen en la casa. La inclusión de este evento es relevante porque marca la separación neta entre hombres y mujeres en el espacio comunitario; sin embargo, en el caso de *Ekomo*, los límites entre los espacios son más difusos, como ocurre en la escena en la que las tres esposas de Oyono tienen la oportunidad de expresarse ante el consejo de ancianos.

El discurso de los hombres y de las mujeres ante una situación como esta también es distinto. Ellas ponen el acento en la naturaleza violenta del hombre, que la mujer tiene que soportar como esposa por el bien de los hijos y no puede permitirse expresar opiniones diferentes. Aquí la autora remarca la importancia del silencio que las mujeres deben respetar, propio de un contexto patriarcal como el descrito. Por su parte, la discusión en la Casa de la Palabra muestra la mentalidad de los hombres al tratar los mismos asuntos con un enfoque distinto; prueba de ello es esta intervención de uno de los ancianos de la comunidad: “No te olvides de que cada uno de nosotros establece las normas en su casa. Yo puedo pegar tranquilamente a mi mujer en mi hogar... Es imposible no maltratar a una mujer, ¡son tan tercas, infantiles y prostitutas!” (47). Esta breve intervención define nítidamente el papel del hombre

fang que quiere transmitir la autora, pero se puede generalizar a cualquier tipo de situación en la que el hombre usa la violencia, física o psicológica, para maltratar a una mujer.

El cuerpo que antes se mostraba como un objeto sexual ahora, tras ser golpeado, simboliza la destrucción de la identidad del individuo. En ambos casos es manipulado y tratado como un mero objeto a disposición del hombre, según la descripción que hace Obono. Se constata la anulación de la mujer tanto emocional como física en un contexto punitivo, que le exige una conducta comprometida con las normas sociales impuestas por su comunidad. Obono, a pesar de que no está de acuerdo con esta exigencia, se somete al padre y pide perdón a Mariano; también Mikue fue obligada a dormir sobre el suelo de la cocina. A pesar de estas escenas de sometimiento que la autora describe, se respira un aire de cierta rebeldía en la novela, que se deja entrever a partir de pequeños detalles. Por ejemplo, la hija menor, Angué, no quiere cocinar para su padre y Obono expresa claramente su recelo hacia el matrimonio. Con estos pequeños gestos de rebeldía la autora expresa su disidencia hacia un sistema que las somete, para describir a continuación la evolución progresiva del personaje de Obono que es quién más anhela el cambio. El comportamiento del padre y su deseo de educar a sus hijas, en lo que él entendía como cultura de los *mitangan* considerada exclusiva, sólo respondía a una finalidad, la de recibir una dote mayor. Aquí la autora refuerza la crítica hacia el legado colonial y hacia el sistema económico de la dote que.

El Colegio Nacional *Inmundo*, situado en el centro del pueblo cerca de un almacén de café de la época colonial, es una de las instituciones que recoge la novela, en donde la mujer se siente amenazada y puede ser castigada. La narradora describe el colegio como un lugar de enseñanza, pero también de denuncia de lo que ella considera indigno y donde la mujer experimenta el sexismo. El nexo con la historia lo marca una escena en la que el maestro

reprocha a Obono por lo que había pasado con Mariano y la quiere castigar con el melongo “castigador especial... el elástico y dañino melongo” (43), por haber contestado con “estoy” en lugar de: “su servidora o servidora de usted” (82), que implica una total sumisión, además de una fuerte connotación colonial. La escuela, tal y como se describe en la novela, mantiene los rasgos de una institución colonial y el uso del melongo, así como la actitud represiva del maestro, dan cuenta de una de las múltiples maneras de disciplinar el cuerpo. Michel Foucault en sus ensayos sobre disciplina y castigo, señala que el castigo público y físico era fundamental como una demostración de poder y de decidir sobre la vida y la muerte (47). La punición corporal, tanto en la escuela como en la casa con Obono, puede leerse desde los presupuestos de Foucault, porque es una manera de disciplinar a las mujeres para que se ajusten a las normas de la comunidad. El *melongo* es el instrumento más temido por la mujeres fang; los hombres lo usan cuando consideran que las mujeres han desobedecido sus órdenes o incumplido las normas, al menos es así como nos lo presenta la autora.

La institución escolar incorpora además la disciplina religiosa, que la autora desafía a través de Obono. Este personaje, desde el comienzo de la novela, se queja en silencio porque la madre reza y llora y se rebela para sus adentros porque no quiere cumplir con sus deberes religiosos: “Obono decía dentro de sí que estaba harta de rezar: en la escuela, iglesia, casa, encuentros cívicos, antes de comer, cenar, dormir, cagar” (114). En la sección de la novela dedicada a la escuela se advierten los sentimientos contradictorios de Obono, siendo la base de la educación de las mujeres fang. La autora aprovecha este episodio para marcar la diferencia entre Guinea Ecuatorial y países cercanos como Gabón considerado el “país del pecado” (93), en el que los habitantes son, en muchos casos, ateos y que la autora pone de relieve para señalar la existencia de un espacio de referencia alternativo. Para subrayar la diferencia, en términos de

mentalidad, entre los dos países africanos, la autora incluye en el relato a Chantal, una prima de Obono y Angué originaria de Gabón, a través de la cual proporciona información al lector acerca de la perspectiva que se tiene desde fuera de Guinea Ecuatorial. Tanto Chantal como su madre, Ayecaba, expresan una ideología diferente a la de las mujeres de la casa. Es significativa la imagen de Guinea Ecuatorial vista desde fuera como “el país de los hombres” (94) para diferenciarlo de los países de su entorno, con respecto al trato que dan a las mujeres lo cual hace que el lector intuya las diferentes realidades africanas destacando la singularidad del caso fang aunque en Gabón también son fang, y también lo es Ayecaba.

El encuentro de Obono, Angué, Chantal y la amiga Sima con los personajes masculinos de Ntutumu y Oná, que habían vivido en Gabón y en Francia son una muestra más que le permite a la autora retratar la situación de Guinea Ecuatorial, en comparación con los países vecinos, en temas como el divorcio o la libertad de las mujeres. La ocasión de conocerlos se presenta cuando las chicas salen de la escuela, durante el descanso, para documentar las funciones del curandero que se ocupaba de asuntos tales como la procreación o la fertilidad; cuando volvían de regreso al colegio, encuentran al maestro y las invita a un bar, donde conocen a unos chicos guineo–gaboneses. Esta salida al espacio exterior es crucial en el desarrollo de la novela, pero sobre todo marca la evolución de sus personajes y el avance al que aspiran. La toma de conciencia de Obono es la misma que la del lector interesado en conocer la sociedad fang y en entender las ambigüedades que tienen lugar dentro de la comunidad. Si por un lado se acentúa la importancia de la religiosidad y la moral de las *bindendee*, por otro, la autora nos muestra cómo son estos lugares y los representantes de una religión católica que transgreden; esta escena es duramente crítica con el sistema religioso, herencia de la época colonial. Por ejemplo, la casa del cura es un lugar de encuentros sexuales entre niños y niñas, y el sacerdote tiene cinco concubinas. Al salir

de la iglesia Obono conoce a Elá, el chico de la mochila, que la desvía aún más de las obligaciones de una chica católica fang. A partir de esa escena, se relatan encuentros furtivos entre Obono y Elá que tienen lugar durante las funciones religiosas y que abren a Obono hacia otra realidad y hacia una perspectiva de futuro nueva, influenciada también por los planes de Elá de irse a Gabón.

Son varios los eventos que se suceden con la salida de la mujer al espacio exterior y que contribuyen a crear perspectivas diferentes desde las que las mujeres se rebelan a la sumisión a la que se ven sometidas; esas situaciones que se suceden, contribuyen a construir un relato nuevo en el que las mujeres ganan progresivamente cotas de independencia. Uno de esos momentos es la llegada a la casa de Tecla, la hermana del Emancipado, que es uno de los “padres” de la iglesia considerado “el hombre blanco de piel negra” (124). Tecla ha sido expulsada de la organización de Mujeres de la Adoración de María en la que ostentaba el cargo de directora; la razón de la expulsión fue el haber abortado, lo que desencadenó el desprecio de la comunidad: “Sin el permiso escrito de tu marido no puedes prescindir de la reproducción. La ley lo dice, la divina, la oficial, la fang” (122). Nuevamente, las disquisiciones acerca del cuerpo de la mujer vuelven a ser centrales, y problemáticas, en la novela. La autora pone en cuestión, a través del personaje de Tecla, el concepto de propiedad del cuerpo y el binomio mujer-reproducción. Sin duda, son dos temas que generan acalorados debates, tanto en Guinea como en Occidente, pero aquí lo refuerza al poner el énfasis en que es el hombre, el esposo, el que decide. Por su parte, las sociedades occidentales apelan a la religión y a criterios morales para decidir lo que es justo o no, es decir, para decidir el destino del feto. En esta novela se opta por atribuir la responsabilidad al hombre, que opera casi como un Dios. Sin embargo, la autora introduce personajes subversivos, como Tecla, para crear opinión al respecto y oponerse al sistema.

Pueden encontrarse ambas interpretaciones en esta novela trasplantadas de manera limitada al contexto de la comunidad fang. Si por un lado se usa el cuerpo de la mujer para que cumpla con las obligaciones del campo y de la casa usando su fuerza física, y se disciplina su cuerpo como si de una máquina se tratara, por otro lado el cuerpo de la mujer fang es fundamental para la reproducción y se apela a su fuerza también en el momento del parto. Así, en una de las escenas finales, Mikue da a luz a su niño, Sufrido, como lo denominó Angué, después de “cinco días de parto y diez meses interminables de escupitajos religiosos” (145), que da cuenta, una vez más, del dolor físico que sufre la mujer en donde su cuerpo vuelve a ser protagonista. Es curioso cómo el parto de Mikue cierra el capítulo titulado “Las cosas de los *mitangan* españoles” donde se hace referencia a “armas sofisticadas, brujería superior” (147) que los españoles habían llevado hasta Guinea, con la intención de indicar el proceso capitalista, en el que Foucault inserta el concepto de biopoder y de biopolítica de la población, y que ahora hubieran resultado útiles para aliviar el dolor de Mikue. En el contexto fang que describe la autora, el cuerpo femenino es propiedad del hombre que lo controla en todos los sentidos y sobre el que la mujer no puede decidir. La estratificación entre hombres y mujeres subraya la posición del hombre en cuanto “autoridad suprema” (130) que, como en el franquismo e incluso antes, separa netamente el espacio de la mujer del espacio del hombre y que también aquí, en el contexto fang, y en una época mucho más reciente, revela las mismas dinámicas para supeditar a la mujer.

El tema del matrimonio por conveniencia es otra forma, según la autora, que tiene el hombre fang de disponer y decidir sobre el cuerpo de la mujer, por ejemplo, en la novela cuando Alogo busca marido a Obono para que reciba la dote. Sin embargo, según lo que plantea Nze Abuy en el derecho consuetudinario africano se tiene en cuenta el consentimiento de la pareja

que se casa; pese a todo, la difusión del concepto de dote, con un cierto sesgo occidentalizado, como ya he señalado, ha desvirtuado la *nsoa*, propia de las sociedades fang, que adquiere ahora una connotación distinta a la original (13, 17). Este tema también está presente en *Ekomo*, en donde Samuel, el hermano de Nnanga, rapta a Bitomo, la hermana de Ekomo, y evita así el matrimonio por conveniencia que habían acordado para ella. También la misma Nnanga evita el matrimonio con Lucas, el hijo del catequista con el que estaba prometida después de aceptar su dote, cuando huye con Ekomo. En el caso de Obono, en *Herencia de bindendee*, la huida con Elá no resulta en la liberación de su condición de mujer oprimida, pero es una de las pocas alternativas que se le presentan a una niña fang, y que la autora transmite al lector como una solución viable.

El discurso de la hija de Bonifacio Ondó Ebú, que había estudiado con las monjas franquistas, al final de la misa dominical, hace especial hincapié en los deberes de la mujer católica fang, cuyo discurso tiene rasgos interesantes.⁴⁷ Si por un lado habla de la poligamia como un problema ocasionado porque las mujeres no se ocupan adecuadamente de sus maridos, por otro, incita a las mujeres a hacerse responsables del desarrollo de la sociedad: “El presidente de la república ve en las mujeres guineanas el desarrollo. Nos ha retirado de los vertederos, de las afueras del público, ahora estamos en la calle. Somos el futuro, por eso, mantener los hogares limpios es primordial para que la nación esté decente. Ya ostentamos cargos, incluso” (142). La

⁴⁷ Bonifacio Ondó Ebú, nació el 1922, en Evinayong y murió en Malabo en 1969. Fue un político ecuatoguineano con ideologías afines a las franquistas y candidato a las elecciones presidenciales de 1968 en Guinea Ecuatorial. Como consecuencia de su interés en la participación política, fue arrestado, sin una motivación clara, y un año más tarde se comunicó que se había suicidado en la cárcel, pero hay sospechas de que pudo haber sido asesinado por orden de Macías después de ser elegido presidente. Para más información sobre el acto de constitución de la comisión política, en 1967, en Madrid sobre Guinea Ecuatorial, así como la polémica sobre su muerte puede consultarse: <http://www.asodegue.org/hia13.htm> y http://www.candidaturaindependiente-guineaecuatorial.com/acceso/index.php?ind=news&op=news_show_single&ide=780

ideología franquista sobre la mujer, en cuanto instrumento para que se desarrolle la nación, se traspone aquí, a Guinea Ecuatorial, de la misma manera y se retoma la importancia de la mujer como pieza clave en la creación de la nación, que también aquí resulta paradójica por su exclusión de las decisiones comunitarias. La alusión de la hija de Bonifacio Ondó Ebú, sirve a la autora para poner más énfasis en un sistema patriarcal perverso para la mujer, ya que la culpa y la hace responsable de los males de la sociedad, como la poligamia, con el propósito de someterla aún más psicológicamente. Considera que la mujer representa el desarrollo del país, pero su contribución a ese desarrollo se ridiculiza en estas líneas al encargarle la limpieza de los hogares; de esta manera la autora critica la visión distorsionada que se tiene de la contribución real de la mujer en las comunidades fang, que va mucho más allá de la limpieza de sus hogares.

El adelanto experimentado por la comunidad fang, que también redundaba en un beneficio para la mujer, se aprecia en la parte final de la novela, a través de las referencias a los *mitangan* americanos y españoles. Los *mitangan* americanos se mencionan a través de la alusión a productos extranjeros como la leche en polvo, carne enlatada, los *Chicago Bulls* y la introducción de conceptos como la sanidad y la paternidad responsable, cuya realidad se conecta con la descrita en el primer capítulo a propósito de la negociación entre lo local y lo global. Los *mitangan* españoles aparecen con el comentario acerca de la “brujería superior” (147), que recuerda el periodo colonial y la introducción de instrumentos sofisticados en la medicina como los que se empleaban en los partos. Cécile Stephanie Stehrenberger, retomando también el concepto de biopolítica de Foucault, pone de relieve cómo la medicina colonial fue un mecanismo de control de la población y, concretamente, la introducción de instrumentos médicos avanzados tenía el objeto de fortalecer a los nativos para que fueran más productivos (48). La introducción de la temática por parte de la autora refleja, precisamente, el enlace colonial y el

deseo del desarrollo de la comunidad fang que, en última instancia, beneficiaría a la mujer en situaciones dolorosas como la del parto. En este sentido, los avances introducidos por el colonialismo, empleados para aliviar el dolor de la mujer, son vistos por la autora como un aspecto positivo sin que esto signifique que apruebe el fin con el que fueron introducidos estos instrumentos, aunque subraya el aspecto positivo de instrumentaciones similares.

La última parte del relato se centra, en efecto, en el parto de Mikue de un hijo varón, Sufrido, y en las celebraciones del bautismo del pequeño varón que había alegrado la vida de Alogo. Con ocasión del bautizo de Sufrido, la autora marca otro momento de evasión de la mujer determinado por el consumo de alcohol durante la fiesta, por parte de las mujeres, que amenizan el bautizo con bailes y canciones. A través de la letra de estos cánticos, la autora narra y retoma algunos temas cruciales y recurrentes en la novela, como la sumisión de la mujer al hombre, la infidelidad, y la importancia en convertirse en “blanca” y parecerse, en la medida de lo posible, a los *mitangan*. Esta es la oportunidad que tiene Obono de reflexionar acerca de su aspiración de adoptar un modelo femenino diferente al querer parecerse a la esposa del chico gabonés Ntutumu que era abogada. La novela se cierra con varias escenas significativas, por una parte, la celebración del sacramento de la comunión de Obono; pero también la muerte de Alogo de un ataque epiléptico mientras se bañaba en el río con su amante. Y, finalmente, una escena dedicada al proceso judicial tribal que siguió al fallecimiento del marido, para decidir si la tutoría de Sufrido, su único hijo varón, debía recaer en Mikue o no.

Este juicio es especialmente significativo por lo que representa ya que, aunque Mikue era la esposa de Alogo, no era su legítima heredera y, por lo tanto, se cuestionan sus derechos como esposa y como madre. La autora incluye esta escena para evidenciar la necesidad de un cambio en el sistema judicial, así como la falta de lógica del mismo. Durante el proceso se le acusa de

haberle dado sólo un hijo varón y de no pertenecer a ningún pueblo o tribu, esto es, de no tener identidad; Mikue se crió sin tribu y luego pasó a ser propiedad de su marido y responsabilidad de la tribu de éste. Mikue llora amargamente en esta última escena porque siente que carece de identidad, así como por la imposibilidad de expresarse y el desprecio de sus hijos: “No mamá. No eres nadie. Maldita. Malditas sean las cosas de los *mitangan*, que enseñaron a las mujeres a pensar, con lo pacífica que era nuestra sociedad antes de su llegada fraudulenta” (207). Aún en una situación traumática como ésta, Mikue es consciente de su potencialidad como mujer, pero tiene que estar confinada en el espacio asignado por su comunidad y esto es lo que critica duramente la autora. La narradora indica, de manera irónica, que el pensamiento lo introdujeron los colonizadores más bien para invitar a la reflexión acerca de la introducción de ideologías que no pertenecían a las comunidades fang, y que han desestabilizado, aún más si cabe, las relaciones hombre-mujer.

A este respecto, Gayatri Spivak, pone como ejemplo uno de los rituales hindúes que se practicaban antes de la llegada de los colonizadores, y que suponía el sacrificio de la viuda, que debía inmolarse tras la muerte del marido. Spivak, con este ejemplo, evidencia que los indios nativos perciben que, con la supresión de esta práctica (abolida por los británicos para “salvar” a la mujer hindú) se pierde uno de sus rasgos originarios: “The women actually wanted to die” (93). Aunque desde una visión occidental es cuestionable el sacrificio de la viuda, la abolición de la práctica ha sido una imposición y una intervención del colonizador que desconocía la cultura nativa. La imposición de ideologías y prácticas culturales ha dado lugar a la sensación de desplazamiento que se advierte en todas las autoras estudiadas en este capítulo. La novela finaliza con una escena en la que Mikue se enfrenta a tres opciones: renunciar a su vida sexual pero quedarse en el pueblo y en la tribu del esposo, volver a su tribu de nacimiento (que no se

puede aplicar a su situación no perteneciendo a ninguna tribu), o casarse con un miembro de la tribu del marido. Mikue elige la primera opción, que es la que le permite vivir sin estar a la sombra de un hombre. La muerte de Alogo significa la libertad de Mikue, de Obono y de la familia que, al verse liberados de la presencia asfixiante del marido y padre celebran un nuevo comienzo que, aunque difícil, revela el largo camino hacia la independencia de la mujer. La narradora, a través de este final inesperado para el lector, abre la puerta a una vía de independización de Obono diferente (que ya no necesita huir a Gabón con Elá), y de todas las mujeres de la casa que empiezan de nuevo sin la presencia de un hombre.

Los personajes de la última novela de Trifonia Melibea Obono, *La bastarda* (2016), tampoco huyen de la comunidad, aunque viven aislados en una zona específica del bosque (en *Herencia de bindendee* permanecen, la mayor parte del relato, confinados dentro de la casa), del que raramente salen, ya que encarnan el prototipo de los rechazados de la comunidad. Me interesa destacar el recorrido que emprende su personaje principal, Okomo, para expresar libremente su sexualidad y las imposiciones de las que se va desprendiendo progresivamente, como el corte del cabello y o el maquillaje en señal de protesta; elementos imprescindibles para la reconciliación consigo misma. Leo esta novela como otra forma de tránsito porque el personaje de la novela pasa de patrones heteronormativos a LGBTQ trasgrediendo los patrones de género y tratándose de una novela, al igual que *Herencia de bindendee*, que se publica en Europa da acceso al lector europeo a la situación de los LGBTQ en la comunidad fang. La narradora relata la historia de Okomo, la hija adolescente de una soltera fang, de ahí el título, que vivía con el abuelo Osá el Descalzo y sus dos esposas, una de ellas su abuela Adà, la primera esposa de Osá y la responsable de la educación de Okomo. La niña fang de este relato recibe la misma educación y los mismos valores católicos que las niñas de *Herencia de bindendee*. Sin embargo,

en este caso, Okomo no es aceptada en su comunidad fang por su condición de bastarda, esto es, nacida antes de que el padre otorgara la dote a la familia, y huérfana de madre, que murió tras del parto.

En esta novela, la autora subraya de nuevo la importancia de la entrega de la dote (según la misma significación occidental), que convierte a la mujer en productora de bienes. Con ello se reafirma el papel de subordinación de la mujer en una sociedad patriarcal como la fang, y en la dote como uno de los principales problemas de la mujer en esas comunidades. También aquí el hombre es el que manda y el abuelo, Osá el Descalzo, ostenta el poder absoluto en la casa. Su mayor preocupación es que su nieta busque a su padre biológico para que cumpla con la tradición de entregar la dote a la familia. La búsqueda de su padre es la constante preocupación de Okomo que además quiere conocerlo para entender lo que ocurrió antes de que su madre muriera y que, casi al final de la novela, después de un largo recorrido para encontrarlo, lo conoce. Sin embargo, las tradiciones fang no le permiten reunirse con él, porque hasta que entregue la dote, legalmente no puede ser considerado su padre, y como él ya tiene otra familia no puede hacerse cargo de otra dote. La dote, en esta novela, es aún más problemática porque estigmatiza a la protagonista, siendo la causa de su exclusión y rechazo de la comunidad. En cuanto huérfana e ilegítima, Okomo siente que no pertenece a una comunidad de la cual es víctima, por la imposición de unas tradiciones.

A través de esta novela, Obono, trae a colación otra cuestión relacionada con la identidad de género y la orientación sexual y denuncia de manera explícita la cuestión del hombre–mujer, o *fam e mina* en Guinea Ecuatorial a través de Marcelo, el tío de Okomo (40). A este respecto, Arturo Arnalte, en la introducción a la novela, advierte del surgimiento de diferentes novelas escritas por africanos a finales del siglo XX y principios del XXI sobre la homosexualidad en

África, que había sido hasta entonces un tema tabú (17-27). *La bastarda* es la primera obra escrita por una autora ecuatoguineana en la que se aborda este tema, y comparte con la otra novela las cuestiones de género y espacio. Pero, sobre todo, Obono con esta novela contribuye a aportar luz acerca de la relación entre mujer y hombre en la comunidad fang. El tema de la homosexualidad se desgrana poco a poco a lo largo de la novela y Okomo se da cuenta, casi a mitad del relato, de qué significa ser hombre–mujer en una comunidad africana como la fang a través de su papel como mediadora entre el abuelo y su tío. El abuelo, Osá el Descalzo, manda a Okomo a casa de su tío para convencerlo de que cumpla con la tradición, y se le pide que fecunde a su cuñada porque resulta que el marido (su hermano mayor), es estéril.

La esterilidad del hombre es un tema que ya Obono había avanzado en *Herencia de bindendee* desafiando la virilidad masculina, pero aquí se cuestiona aún más dedicándole capítulos enteros a este problema. Además, a través de Okomo como mediadora, Osá el Descalzo pretende reformar la vida de su hijo, que vivía con Restituta, una mujer rara que no era su pareja y sobre la que se rumoreaba que llevaba una vida misteriosa. A pesar de la mediación de Okomo, el tío Marcelo no quiso respetar la tradición por ser hombre–mujer y por tener una ideología diferente a la de la tribu, por lo que los abuelos le prohíben a Okomo verlo de nuevo para evitar su mala influencia. La narradora dedica toda la novela a personajes subversivos, que desafían la tradición con el propósito de hacer reaccionar a la comunidad fang y favorecer así la aceptación de los que, desde esa misma comunidad, se consideran ideológicamente inferiores o diferentes. Obono describe la presión social ejercida hacia estos individuos, que tienen que apartarse o recluirse para poder expresar su ideologías y su sexualidad.

La esterilidad del hijo mayor de Osá el Descalzo y la rebelión de Marcelo habrían causado otras desgracias en el pueblo: escaseaba de cosecha y la falta de descendencia

significaba un “vacío en la historia tribal” (54), además de la difusión de rumores acerca de su virilidad. Obono debilita y cuestiona, a través de este personaje, algunas de las bases fundamentales en las que se sustenta la tradición fang. Pero además ofrece una perspectiva diferente que apunta a cambiar algunas tradiciones que impiden la plena libertad del género. Mientras en *Herencia de bindendee* la mujer expresa su libertad a través de las salidas afuera de la casa, aquí la autora inicia el proceso de liberación de un modo más directo, a través del personaje de Marcelo, pero también gracias a Okomo que llega hasta la selva. El encuentro de Okomo con Dina, una las tres “chicas indecentes” de la comunidad (como refiere la novela), junto con Pilar y Linda, contribuye a desarrollar algunos de los puntos cruciales de la trama. Durante este encuentro, Dina le comunica que la tribu había ordenado quemar la casa de su tío con él dentro por faltar a la tradición, negándose a fecundar la esposa de su hermano, y por vivir con Restituta que era una prostituta: “El sacerdote dice que la prostitución es pecaminosa y para que no se extienda, ella debe ser expulsada de la aldea. La manera de hacerlo ha sido idea de las mujeres de la Adoración a la Virgen María. Parece que sus esposos visitaban con frecuencia a la... puta” (59–60).

La narradora retoma algunos de los temas que ya había tratado en *Herencia de bindendee*, enfatizando cómo la expresión de la sexualidad se considera pecado sólo cuando se asocia a la mujer. Sin embargo, cuando se asocia al varón, no sólo está socialmente aceptada y normalizada, sino que es incluso es positiva al reafirmarle en su virilidad. Incendiar la casa de Marcelo con él y con Restituta dentro indica el deseo de eliminar un problema sin afrontarlo y, desde luego, negándose a aceptarlo. La toma de conciencia de Okomo de que es lesbiana, gracias a sus encuentros con las “indecentes” de la tribu y la relación iniciada con Dina, revela al lector la existencia de una problemática que la sociedad fang no enfrenta, y que no desapareció tras el

incendio. Además, se advierte que la población fang atribuye este problema a los “blancos”, como un subproducto más de la colonización y no como algo intrínseco a la cultura fang.

Como declara Melibea Obono en la entrevista con Alfonso Armada (2016), sigue estando muy presente el enlace colonial, que lleva aparejada la discriminación racial y la homofobia. Aunque habla de una lenta aceptación en algunas familias, éstas consideran que la homosexualidad no debe salir fuera del entorno familiar porque estarían abocados al aislamiento, no solo del individuo, sino de toda la familia, en un contexto en el que la tribu y el pueblo son más importantes que el individuo. Okomo empieza, sin embargo, a adquirir su individualismo y su libertad en el bosque: “el bosque fang es un entorno libre. Ahora eres libre” (65). Ir contra las tradiciones le permite emprender el camino hacia su libertad al igual que Raquel Ilombe y que Nnanga Aba’ a en *Ekomo* que se liberan cuando se distancian de las restricciones del entorno en que viven y sólo de esta manera se redescubren a sí mismas. Además, el bosque también aquí como en *Ekomo* tiene una significación específica; mientras el personaje masculino “europeizado” de Nfumbaha desafía las tradiciones entrando en la selva y ésta se convierte en el lugar de su muerte, aquí la selva representa el espacio que permite la liberación de la protagonista, de sus compañeras y de su tío Marcelo, de las restricciones impuestas por su comunidad. La selva es, contrariamente al espacio doméstico descrito en las obras analizadas, el lugar en el que los personajes de *La bastarda* se deshacen de las restricciones y se liberan definitivamente. A medida que avanza la novela, Okomo adquiere mucha más conciencia de su identidad de género, el sentido de culpa se aplaca y vive libremente su amor con Dina, se corta el cabello y no se maquilla. Con estos pequeños gestos se rebela hacia algunas prácticas estereotipadas a través de las cuales la mujer expresa su femineidad.

La toma de conciencia de Okomo de ser “mujer–hombre” choca con la falta de identificación en su comunidad, que surge en uno de los encuentros con su tío Marcelo: “en el pueblo dicen que un hombre normal no se deja eso, hacer el amor como una mujer. Por esa razón os llaman hombres–mujeres. Nosotras no tenemos nombres” (96).⁴⁸ El tío Marcelo le explica que su caso es aún más problemático en el contexto de la comunidad: “si no tenéis nombre, sois invisibles, y si sois invisibles, no podéis reivindicar ningún derecho. Además, el apelativo ofensivo hombre–mujer encierra desprecio hacia la mujer, la convierte en un objeto sexual y una persona subordinada” (96-97). La explicación del tío Marcelo arroja luz sobre las relaciones de género y la invisibilidad de las mujeres; de ahí que, a través de sus tránsitos hacia la selva se liberan y se hacen visibles. Enfatiza también, de forma específica, la construcción del género femenino en cuanto objeto y ser subordinado.

Según Butler (1988) el género no es una identidad estable sino que se constituye a través de actos que se repiten (519) y añade: “Such acts, gestures, enactments, generally constructed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means” (Butler “Gender trouble” 173). La repetición de ciertos actos o la imposición de algunas prácticas, como por ejemplo el uso del maquillaje, o el arreglo del cabello con el que la mujer expresa su femineidad y que se le exige a Okomo, clasifican al sujeto y son, como apunta Butler, *performative*. Rebelarse a la realización de estas prácticas supone la ruptura con la categoría de lo masculino y de lo femenino. La Casa de la Palabra, en este contexto, es la institución que determina cuáles son las categorías y atribuye relevancia social sólo a lo masculino, anulando cualquier otra forma de expresión que no se adhiera a los parámetros impuestos. Obono desafía

⁴⁸ En la novela no se usa este término. Lo utilizo yo subvirtiendo el binomio hombre-mujer.

las categorías argumentando la inestabilidad de la identidad y su búsqueda como un rasgo identificativo, no sólo de sus novelas, sino de la literatura ecuatoguineana en general: “El guineano se busca a sí mismo y no se encuentra... Es una identidad en proceso de construcción, que todavía no se ha creado” (Armada, 2016).

El final de la novela implica la ruptura con todas las restricciones e imposiciones, los abuelos descubren la relación de Okomo con Dina por culpa de las otras dos chicas indecentes y, de común acuerdo con la Casa de la Palabra, intentan separarlas a todas y casarlas. También en estas escenas la autora pone de manifiesto cómo la sociedad fang obvia el problema, y prefiere no enfrentarse al cambio que representan otras ideologías y otras maneras de expresarse. Okomo se ve obligada a mudarse al pueblo de su tío estéril y su esposa; y una noche, en las afueras del barrio residencial donde vivía con sus tíos, se encuentra con Linda que se prostituía y que le revela que Dina y Pilar habían escapado y vivían ahora en el bosque libremente junto a su tío Marcelo y su pareja. Al final también Okomo se muda allí con la única familia que la comprendía y en el único espacio en el que le estaba permitido expresarse sin restricciones y sin etiquetas. Melibea Obono muestra en *La bastarda* a personajes que, para afirmarse como sujetos libres, se separan de sus orígenes y de su entorno. Gloria Anzaldúa plantea en su proceso de identificación como “queer” la dificultad de abandonar las raíces como condición necesaria para poder librarse: “To this day I’m not sure where I found the strength to leave the source, the mother, disengage from my family, *mi tierra, mi gente*, and all that picture stood for. I had to leave home so I could find myself, find my own intrinsic nature buried under the personality that had been imposed on me.” (38). De igual manera, Okomo se rebela a las imposiciones de su comunidad y se separa de su gente y de las normas que pretendían hacer de ella un sujeto uniformado más, obviando su individualidad.

En ambas novelas Trifonia Melibea Obono presenta al lector europeo personajes en crisis por la imposición de tradiciones comunitarias, ya sea por su condición de mujeres o de homosexuales. En un sentido más amplio, estas restricciones guardan relación con las que encuentran todas las identidades de género que, para buscarse a sí mismas, emprenden un camino de liberación y de descubrimiento a través del tránsito físico, figurado, o sexual.

En conclusión, las obras de Trifonia Melibea Obono, no obstante vehiculan un imaginario a Europa de algunos conceptos distorsionados como la *nsoa*, es una de las escritoras más activas en cuestiones de reivindicación feminista. Lleva adelante el proyecto de la independización de la mujer y de la comunidad LGTBQ propiciando una reestructuración de las instituciones de poder que, en el caso de la comunidad fang, es la Casa de la Palabra que las somete y que siguen generando categorías estancas y divisorias. Se inserta en el discurso nacional, tanto en Guinea Ecuatorial como en España y proporcionan una visión alternativa de la historia nacional en ambos países.

Capítulo cinco

África: destino de los migrantes europeos e imaginarios postcoloniales

Mi mundo era una playa de arenas infinitas,
palmeras que se doblan hasta alcanzar la
orilla
de un océano único sin horizonte alguno...
Aquel era mi mundo, especial y distinto,
y no habrá ningún otro ni yo seré la misma
---Elsa López, “Guinea era mi mundo”⁴⁹

Este último capítulo se centra en el análisis de materiales gráficos y visuales, producidos en el siglo XXI en España e Italia, y que analizo como articulaciones desde el presente, sobre el pasado colonial en África, recreando el tropo del “migrante a la inversa”, el colono europeo que emigra a África en el siglo XX en busca de oportunidades. El capítulo está dividido en cuatro apartados: en el primero me valgo de la colección fotográfica *Guinea en patués. De los bueyes del valle de Benasque al cacao de la isla de Fernando Poo* (2008) compilada por José Manuel Brunet, José Luis Cosculluela y José María Mur, la película *Palmeras en la nieve* (2015), del director Fernando González Molina en diálogo con *Bianco e Nero* (2008), de Cristina Comencini. Los autores de *Guinea en patués* rescatan la memoria de sus padres que migraron desde el Valle de Benasque, en los Pirineos aragoneses, hasta la Guinea Española a partir de 1900, como se señala en la dedicatoria de la colección, narrativa que converge con la temática de la reciente película, de gran éxito comercial, *Palmeras en la nieve* (2015). Esta película se basa en la novela homónima de Luz Gabás, publicada en 2012, a su vez documentada a partir del libro/video *Guinea en patués*. Todos estos materiales recientes abundan en la visión colonialista sobre Guinea.

⁴⁹ *Canarios en salacot: Africa subsahariana como lugar de emigración: (1936-1975)* (52).

En lo específico *Guinea en patués* y *Palmeras en la nieve* son una reflexión en el presente acerca de la época de la colonia, toda vez que han transcurrido 50 años desde la independencia. Su análisis me permite anticipar la conclusión de que la visión que tienen tanto el excolono y sus descendientes como la sociedad española en general, acerca de África es esencialmente paternalista y neocolonial. La película, dado su éxito de taquilla, ha tenido un impacto considerable en la revisión del imaginario y en las ideologías que se proponen de nuevo al espectador, y de ahí que su análisis resulte de interés para este capítulo. Estas historias y materiales que dan cuenta del vínculo entre España y la Guinea Española, muestran un punto de vista particular del fenómeno colonial, que guarda una relación estrecha con el imaginario que se ha elaborado en España sobre los migrantes africanos que llegan a Europa.

En el segundo apartado de este capítulo analizo la colección fotográfica *Mbini. Cazadores de imágenes*, compilada por Pere Ortín y Vic Pereiro, que retoma algunos documentales y fotografías de la expedición de la productora española Hermic Films, dirigida por Manuel Hernández San Juan, que realizó varias expediciones a las colonias españolas en África en los años 44-46 y que aborda por lo tanto una visión de los migrantes españoles en las colonias en ese momento. Los documentales de la productora Hermic Films tenían por objeto mostrar al público español cómo se vivía en la colonia de la época. Fueron creados con fines propagandísticos y en ellos la cámara fue un instrumento que posibilitó la manipulación de la información allí presentada. *Mbini. Cazadores de imágenes* tiene como objeto rescatar esta parte, poco conocida, de la historia española y es el único trabajo que retoma esta expedición y permite hacer una lectura contemporánea del pasado colonial, de ahí su importancia. En *Mbini* se reproducen todos los tópicos que contribuyeron a sentar las bases para la creación de un imaginario colonial, deliberadamente sesgado, que todavía perdura en la España del siglo XXI.

En el tercer apartado analizo la recopilación fotográfica *Canarios en salacot: África subsahariana como lugar de emigración (1936-1975)*. También esta recopilación en la que me baso para este análisis es relativamente reciente, de 2008, sin embargo se diferencia de los materiales de los apartados anteriores en la perspectiva desde la cual el investigador Germán Santana Pérez y su equipo presentan esta ruta migratoria poco conocida, de Canarias hacia África subsahariana en la época franquista. Revela, al igual que *Guinea en patués*, aunque con una mirada distinta, una España económicamente débil y que necesita apelar a los recursos naturales del continente africano como medio de supervivencia, forma de empleo, y como salida a la depauperación que se vive en la península y en las islas Canarias durante esas décadas; es lo que yo denomino la figura del “migrante a la inversa”. En la última sección de este capítulo analizo dos cortometrajes, “kif kif - siciliana di Tunisia” (2012) y “Marinette torna a casa” (2014), de Enrico Montalbano, que cuentan a través de dos testimonios la ola migratoria de los italianos que se mudaron a Tunéz a finales del siglo XIX y cuya migración duró hasta mediados del siglo XX.

África en la mirada contemporánea a través de *Guinea en patués*, *Palmeras en la nieve* y *Bianco e Nero*

La colección fotográfica *Guinea en patués*, acompañada por un documental, se centra en la leyenda del migrante español a tierras africanas Mariano Mora Abad, a través de la cual se narra lo que significó la Guinea Española para los españoles procedentes de los remotos pueblos de Chía y de Baño de Benás en los valles pirenaicos de Aragón. Relata la historia de una travesía motivada por la búsqueda de un futuro que la península no podía ofrecerles. Los españoles cruzan las fronteras físicas pero también culturales para mudarse a Guinea, mejorando allí su situación económica a través de la explotación colonial. La inclusión de este relato nos lleva a

reflexionar acerca de las condiciones de vida en la península en los años previos a la Guerra Civil Española (1936-1939). Se trata de reconstruir la historia a través de trazos de memoria aislados y desde una perspectiva contemporánea.

La recuperación de este trozo de historia en *Guinea en patués* evidencia una travesía migratoria poco conocida, que revela una península económicamente frágil y en la que se describe un movimiento migratorio dirigido hacia el continente de los recursos: África. Esta ruta era compartida por numerosos países europeos, entre los cuales estaba España, y en todos los casos la motivación era económica. Fue un proceso que se extendió a lo largo del siglo XX hasta las independencias africanas, y que abarcó los años franquistas, como veremos en *Canarios en salacot: África subsahariana como lugar de emigración (1936-1975)*. Las rutas migratorias entre los dos continentes, sin embargo, cambiaron su rumbo, dirigiéndose hacia Europa, después de las independencias de los países africanos, como se ha visto en los capítulos anteriores. Las rutas hacia África han sido poco estudiadas en España, y emergieron como productos de difusión cultural con *Guinea en patués* pero, sobre todo, con *Palmeras en la nieve*.

Alrededor del año 1900, Mariano Mora Abad emigró a la Guinea Española para huir de la pobreza extrema que afectaba a la zona de los Pirineos españoles, una comunidad de pastores de montaña. Los entrevistados de *Guinea en patués* en el DVD que acompaña la colección explican que Mariano se había formado como misionero y que un día, mientras trabajaba en las duras campañas del Pirineo, se le rompió el arado, un apero de labranza esencial para las comunidades agrícolas y ganaderas, y decidió abandonar su pequeña comunidad e irse a Barcelona. Allí encuentra un barco de misioneros claretianos que iban hacia Guinea y lo animaron a irse con ellos. La historia de Mariano es la historia de tantos migrantes que decidieron emprender viaje hacia tierras africanas para tener la posibilidad de formar una familia y ganar dinero, algo que en

su tierra parecía imposible: “Aquí, vivir era un mérito; vivir bien, una utopía; intentarlo una ilusión; conseguirlo, un milagro” (Brunet et al. 67). El concepto de utopía,⁵⁰ según la Real Academia Española, es la representación imaginaria de una sociedad deseable, con un sistema político, social y legal perfecto. La ideología que subyace al concepto de utopía —tal y cómo la entendían los españoles de la época— es interesante, ya que lo que anhelaban era, precisamente, un lugar idílico en plena armonía con el entorno natural y donde se pudiera mejorar la calidad de vida. La Guinea Española era ese lugar idílico y utópico que les permite realizar sus sueños, al igual que en décadas anteriores lo había sido la emigración hacia América. Esta narrativa migratoria pone de relieve cómo los españoles hasta este momento han aspirado hacer realidad sus sueños fuera de Europa, ya sea en América o en África, lo cual desmitifica la ideología de Europa como centro productivo y autosuficiente.

La ruta hacia la Guinea Española en efecto cambiará la vida de Mariano y de muchos españoles de su entorno, y desencadenará toda una serie de cambios: en la estructura del territorio de ambos lugares y en la mentalidad de ambos pueblos. Tanto el valle de Benasque como la isla de Fernando Poo cambian su estructura urbana gracias a la construcción de carreteras e infraestructuras. La modernización anhelada en la península es a costa de la explotación colonial, sin embargo. El proyecto utópico de los españoles, al trasladarse a La Guinea Española, se materializa, contribuyendo a su vez al desarrollo social y económico de la España de la época.

⁵⁰ El término ha sido usado por Thomas More en su ensayo *Utopía* (1516). En lo específico, More, fascinado por las narraciones de Américo Vespucci sobre el archipiélago de Fernando de Noronha en Brasil, describe una sociedad ideal y comunal con el fin de criticar los gobiernos europeos de la época. El concepto fue también teorizado por Michel Foucault en “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias” (1967), y está presente en varias narrativas de Jorge Luis Borges.

El otro cambio permanente es el que afecta a la mentalidad de los colonos según la narrativa de *Guinea en Patués*, que tienen que modificar algunas de sus prácticas habituales para adaptarse a un contexto totalmente diferente. En cuanto al clima, pasan de las gélidas temperaturas del valle de los pirineos a las temperaturas cálidas del ecuador; por otra parte, se encuentran con una cultura totalmente diferente y con un papel nuevo, pasan de ser agricultores o pastores en tierras inhóspitas a ser terratenientes en tierras fértiles. La mejoría de las condiciones económicas y por consiguiente la adquisición de un estatus social diferente es una de las razones fundamentales que animan a Mariano, y a todos los españoles que se fueron a Guinea en esa época, a asumir algunos cambios a los que tuvieron que enfrentarse. Ese esfuerzo fue recompensado por la mejora constatada en la calidad de vida que tenían en Guinea, que se apreciaba día a día y enseguida empezaron a fundar empresas que constituyeron la base productiva de la península. Por su parte, los guineanos, actores indispensables, a pesar de que nunca se les haya dado voz en esta historia, no pidieron esos cambios.

Los entrevistados del documental cuentan que el propio Mariano se instaló en la finca de Sampaka y empezó a comprar territorios para plantar cacao. Su permanencia en la colonia le permite darse cuenta de las posibilidades que la tierra guineana le ofrecía, por lo que crea una asociación con el canario Pérez y anima a dos sobrinos, Joaquín y Jesús Mallo, de la Casa Presín de Chía, a emigrar a Guinea. Una vez allí, Joaquín funda la “casa Mallo” que no sólo era la casa donde residía, sino que llegó a ser un símbolo en Santa Isabel, un punto de referencia para todos los que llegaban de Chía a Guinea. Además, en su patio se recogía el cacao que luego era trasladado a España. Los entrevistados cuentan que fue alcalde de Santa Isabel y diputado por Madrid y que invirtió su dinero en la construcción y mejora de infraestructuras en Chía.

La perspectiva usada por los autores de la colección es la de describir a los españoles procedentes del valle de Benasque en la colección fotográfica como gente sencilla y trabajadora, que buscaban un medio de supervivencia y vieron en la emigración a la Guinea Española una salida casi forzosa, poniendo de relieve la cara bondadosa de esta ola migratoria. Las imágenes iniciales de la colección, en efecto, muestran la dureza de las labores agrícolas en el valle de Benasque antes de la emigración, un clima y un territorio hostiles donde el comercio, los transportes y los medios de comunicación eran impedimentos insalvables para la modernización, a los que se sumaban cosechas escasas y dependientes de las condiciones climatológicas para subrayar que la ida a Guinea fuese necesaria para los españoles del Valle de Benasque.

Los migrantes entrevistados en el documental, que posteriormente regresaron a España, enfatizan que ir a Guinea supuso para ellos un sacrificio enorme, adaptarse a condiciones climáticas diferentes o aprender la lengua local mezclada con un criollo del inglés, el pichinglis. Indican el cambio brusco de sus costumbres que les iba a afectar psicológicamente y la dureza de la vida en Guinea, pero el nuevo contexto social les permitía olvidar la dureza del trabajo que habían dejado atrás en España. El deseo de mejores condiciones de vida y el avance de clase se materializan en la colonia y si bien los españoles de la época subrayan el choque cultural al que se enfrentaron al llegar a La Guinea Española, el movimiento desde España hasta Guinea generó un cambio en su estatus social porque de labriegos o pastores se convirtieron en dueños y propietarios de grandes plantaciones. Otras informaciones que proporciona la colección *Guinea en patués* sugieren que, antes de llegar a Guinea, a los españoles que se mostrasen dispuestos a viajar allí el estado español les pagaba todos los gastos del viaje. Una vez en la colonia, a cada colono se le asignaba una casa grande con patios y unas 300 gallinas, además de personal de servicio que incluía un cocinero, un criado y un cazador, que estaba encargado de matar ardillas

y una especie de antílopes que eran los fritambos. El sistema de trabajo era por campañas, con una duración de dos años —el equivalente a dos cosechas— y, después, los colonos podían volver a España durante seis meses de vacaciones pagadas. Además se premiaba con emolumentos extraordinarios a los que habían sido especialmente productivos durante las campañas (Brunet et al. 117-122).

Este sistema que animaba a la migración a Guinea tenía como objetivo último garantizar el abastecimiento de ciertos productos de los que España carecía y los jugosos ingresos económicos procedentes del comercio de esos productos, fundamentalmente alimentos y materias primas. A tal fin se pone en marcha un sistema de gratificación para los españoles que se movilizan para mejorar su situación económica generando así un doble proceso de entradas en la península: a través de los materiales y a través de la inversión del dinero que ganaban los colonos españoles desplazados en África. Su trabajo en las fincas garantiza la entrada de productos como el café o el cacao entre otros y, al mismo tiempo, el dinero que ganaban lo invertían en infraestructuras, casas y negocios en la península.

Guinea en Patués permite ver cómo la península se convierte en periferia y la colonia en un centro de producción que contribuye a reactivar la economía de la península y provoca un cambio en las dinámicas de la sociedad española. Se constata una inversión de los papeles, a pesar de que el sistema de poder permanezca instalado en la península. El valle de Benasque se presenta como un microcosmos de lo que era la península antes de la Guerra Civil, con una ubicación geográfica, en los Pirineos, que dificultaba aún más su desarrollo. La vida en las fincas de la colonia supuso de hecho una mejora con respecto a la de las montañas pirenaicas. “Estaba todo más avanzado que en la Península. Los camiones y los coches eran importados y muy buenos. Nos permitíamos lujos que en Benasque nunca habríamos podido soñar” (Brunet et al.

121). Lo que plantea este testigo es una periferia más desarrollada que su centro, si bien, aunque se hace referencia a las mejoras que supuso trasladarse a Guinea, en la colección fotográfica se lee el pasado colonial solo desde la perspectiva de los colonos y se sustituye la voz guineana decidiendo su representación.

Las imágenes recopiladas en esta colección muestran varias instantáneas en donde se aprecia la despreocupación que se respiraba en Fernando Poo y los lujos de los que se beneficiaban. Las fotografías de la capital de la colonia, Santa Isabel, muestran una isla hermosa, con buenas instalaciones e infraestructuras, en la que se vivía bien. En la actualidad, esos espacios en los que habitó la colonia española, como la Finca de Sampaka —en la que se ambienta *Palmeras en la nieve*—o la Casa comercial Mallo, son inmuebles arruinados o rehabilitados, huella del paso de la colonización por el territorio. La narrativa se articula sin embargo a través de imágenes que proponen una lectura colonial mostrando, por ejemplo, gran cantidad de braceros en disposición de trabajo encima de remolques de camiones para ir a las fincas juntos a españoles que en cambio se han convertido en dueños. Se presenta en esta colección contemporánea la misma África artificial que vehiculaba el proceso colonial durante el siglo XX. Los braceros aparecen todos juntos en una de las fotografías, sobre dos vagones tirados por un tractor, en un espacio tan reducido que permite intuir la precariedad de su existencia y las duras condiciones laborales de la población local. Esta imagen evoca la situación de los migrantes africanos contemporáneos que emprenden el camino hacia Europa en camionetas similares a éstas y cruzan el Mediterráneo arremolinados en balsas sobrecargadas. El momento histórico es diferente, pero los sujetos son los mismos y la representación muy similar.

Las tipologías de fotos no se diferencian de las contenidas en la colección fotográfica *Mbini. Cazadores de imágenes*, en donde el colono muestra su superioridad frente a la población

local. No se niega del todo la explotación del territorio, sin embargo la narrativa que se construye a través de las fotografías no tiene el objetivo de una mirada crítica hacia el fenómeno colonial, sino que se propone recuperar la historia de los habitantes del Valle de Benasque antes de su viaje a Guinea y durante su estancia allí no considerando la complejidad que esta ruta ha desencadenado para Guinea. JF Siale Djangany indica que la literatura colonial, en la cual incluye todas las producciones contemporáneas de “ficcionalización de la otredad”, es perversa por “su capacidad de penetración en el tejido social” (12). Al igual que en otras producciones culturales, *Guinea en Patués* no se distancia mucho a la hora de recrear la idea del español orgulloso en la “selva”, que se representa de la misma manera que en los textos coloniales clásicos, producidos durante la época colonial, como un lugar temible y rodeado de misterio como se refleja en esta cita: “ Y en la selva, ¡Ah, redios! Nunca se sabe lo que se te puede aparecer o lo que te puede acontecer, porque los que allí viven están todavía incivilizados, que es lo mismo que salvajes” (Brunet et al. 108). Esta descripción estereotipada de la selva y de los que viven allí sigue hasta cierto punto vigente en la sociedad española y trivializa los vínculos que por otro lado existen en Guinea Ecuatorial entre el territorio y sus comunidades. El cambio en el tejido social original de los territorios de Guinea no se tiene en cuenta en la recuperación de esta memoria histórica colonial, ya que los bubis, que eran los habitantes originarios de la isla de Bioko, fueron desposeídos por el proceso colonial. La expoliación de los bubis de su propio territorio los deja fuera del sistema de producción y de gestión de los recursos, cambio que se perpetúa y empeora con la independencia del país y con los regímenes dictatoriales que siguieron, y que otorgan a los fang la dirección del país hasta el presente.⁵¹ Lidia Kinson Buetö, la viuda de Laesa Atanasio Bitá Rope, que era uno de los cofundadores del Movimiento para la

⁵¹ Para más información véase: Parlamento Vasco, *Diario de Comisión de Derechos Humanos y Solicitudes Ciudadanas*, 21.02.2007, pp. 1-15.

Autodeterminación de la Isla de Bioko (MAIB) en 1993, denuncia en el “Diario de comisión” (2007) que el gobierno español unió la isla de Bioko con el territorio continental de Río Muni en un solo Estado en 1968 a pesar de las peticiones bubis de lo contrario, y esto les condenó a ser minoría étnica dentro del nuevo estado nación y a estar bajo el mando de los fang.⁵² La desposesión de los bubis durante la colonización e independencia de Guinea afectó de manera impactante la organización territorial, los derechos y su representación hasta hoy en día. En la colección fotográfica *Guinea en Patués* tenemos un ejemplo de esta representación de los bubis; se describen como negligentes y pasivos, indicando que se negaron a trabajar para los españoles y por eso hubo la necesidad de emplear en la época colonial braceros extranjeros, en general procedentes de Nigeria (Brunet et al. 115). JF Siale Djangany explica que la “holgazanería”, atribuida a los bubis, tiene que leerse como un acto de rebelión al desengaño en el que se encuentran para adaptarse a un sistema que implicaba un cambio drástico en su estilo de vida y espacios de poder. Aclara que: “Desde el punto de vista del Derecho, el trabajo no era para los indígenas una obligación, sino precisamente, un derecho y, en algunas circunstancias, un deber para con la sociedad. Es esta una modificación conceptual de derecho-deber social, a trabajo-obligación legal, uno de los motivos de la resistencia pasiva” (23). Este cambio hubiera contribuido en primer lugar a la privación de sus libertades y a una variación de su forma de vivir. Siale Djangany nos informa que las comunidades de la época, al igual que hoy, tenían un estrecho vínculo con la tierra y que su economía se basaba en la agricultura, horticultura y ganadería (23). En *Guinea en Patués* se indica que a los braceros: “Se les dada de comer una

⁵² Laesa Atanasio Bitá Rope fue probablemente asesinado por secuaces de Teodoro Obiang Nguema en 2006. Véase, a este propósito, un artículo mío acerca de la rebelión bubi y del MAIB, titulado “Franco Lelli y la rebelión bubi de 1998: historia y testimonio en *OKIRI*” (2016), y léase: Parlamento Vasco, *Diario de Comisión de Derechos Humanos y Solicitudes Ciudadanas*, 21.02.2007, pp. 1-15.

ración de pescado seco, aceite de palma, malanga o yuca y arroz procedente de Valencia. Además podían plantar verduras en una parte de la finca y comprar carne a los cazadores” (116). Esto significaba para la población local acostumbrarse también a un empobrecimiento de su dieta, que no estaban dispuestos a aceptar, en un proceso inverso a lo que se ocurría para el colono español que, en cambio, diversificaba su dieta porque disfrutaba de productos agrícolas diferentes que no existían en España (Brunet et al. 118)

La reconstrucción histórica acerca de los braceros en *Guinea en Patués* indica que por la reacción “pasiva” de los bubis tuvieron que incorporar a las fincas a liberianos, nigerianos y cameruneses, que eran los más próximos territorialmente. Se cuenta de la llegada de los nigerianos en cayuco y, siendo éste un medio de transporte pequeño e inestable, no apto para ese tipo de travesías, muchos se ahogaban, de ahí que pronto determinaron que “se hicieron las cosas bien: ya venían en barco y con un contrato” (Brunet et al. 115). España había firmado varios contratos para la obtención de braceros, en 1914 con Liberia, en 1934 con Camerún y en 1942 con Nigeria, sin embargo lo que no es explícito eran las condiciones de explotación y semiesclavitud a los cuales estaban obligados.⁵³ Esta dinámica en las relaciones laborales que los colonos mantenían con los braceros, no solo en el caso español sino en el de las otras colonias europeas en África, tiene un paralelo en la migración contemporánea de África a Europa hoy en día y el sistema de explotación capitalista a que son sometidos, que demanda mano de obra barata y se recrea en colecciones fotográficas como *Guinea en Patués* sin ninguna anotación crítica al respecto. Lo que en cambio sobresale es una narrativa que sigue enalteciendo la labor española en África, aparentando la creación de un motor económico y una mejoría en las

⁵³ Para más información véase la tesis doctoral de Enrique Martino, “Touts and despots: Recruiting Assemblages of Contract Labour in Fernando Pó and the Gulf of Guinea, 1858-1979” (2016).

infraestructuras locales: “En Santa Isabel podían tener ellos, y sobre todo sus hijos, una educación, unos cuidados hospitalarios y, en fin, una vida que en su país nunca habrían podido soñar” (Brunet et al. 116). La reconstrucción de los hechos históricos está rodeada por el deseo de enaltecer al colono español y la labor realizada en la colonia. Al igual que en *Mbini. Cazadores de imágenes*, en el caso de los braceros nigerianos que se describen, se enfatiza su fuerza física y su “salvajismo”, tal y como se sugiere en esta cita: “Había de todo: había algunos que tenían un brazo que hacía como dos piernas tuyas. Los veías venir en el barco: algunos eran casi unos críos y venían desnudos del todo y en los huesos. Era gente muy presumida: cuando iban a Santa Isabel les gustaba llevar pantalón y camisa blanca, dinero en el bolsillo y beber whisky” (Brunet et al. 117). Además, la descripción de los braceros en *Guinea en Patués* pone de relieve otros dos elementos de análisis: el primero guarda relación con el cambio en la vestimenta porque se enfatiza que llevan pantalones y camisas blancas para reforzar la idea de una mejora al parecerse al colono y el otro elemento es la asociación con el alcohol. En la literatura colonial es frecuente la identificación del africano con el uso de bebidas alcohólicas como un factor cultural, como indica Siale Djangany (18). Todos estos elementos reproducen la misma imagen que se ha asentado en la época colonial y que se reproduce en versión modernas de la colonia, como el film *Palmeras en la nieve*, donde se simplifica la migración española a Guinea y se alimenta de simbologías coloniales que se transmiten a la audiencia del siglo XXI.

La película *Palmeras en la nieve* (2015), del director Fernando González Molina, es otro intento de recuperación contemporánea de la memoria colonial en África y de un viaje que va desde Huesca, en el Pirineo Aragonés, a Bioko (que en la época colonial se conocía como Fernando Poo) y que sigue fomentando un imaginario ya repleto de simbología colonial. Los protagonistas de esta historia siguen una ruta similar a la de Mariano Mora Abad, que partía de

Chía y de Baño, pueblos pertenecientes al valle de Benasque, a Fernando Poo. Esta película es una adaptación de la novela homónima de Luz Gabás, publicada en 2012 que escribe para recuperar la historia de su padre. En una entrevista, indica la autora la estrecha conexión entre *Guinea en Patués* y *Palmeras en la nieve*: “Me costó mucho convencer a mi padre para que accediera a ser entrevistado y filmado por José María. Dos meses antes de la presentación del libro, mi padre falleció inesperadamente y entendí que el momento de escribir nuestra novela había llegado. Sé que él me ha susurrado alguna frase al oído desde el más allá”.⁵⁴

La película empieza con el descubrimiento de una carta por parte de Clarence, una de las protagonistas de la historia, algunos días después de la muerte de su padre Jacobo. La carta era de una mujer ecuatoguineana y, el destinatario, su tío Kilian. Este descubrimiento la impactó tanto que decidió viajar desde Huesca a Bioko para encontrar a la mujer autora de la misiva y descubrir qué ocurrió en esa tierra en la época en la que habían vivido allí su abuelo, su padre y su tío Kilian. La ambientación de la novela, que inicialmente era en los valles nevados de Benasque, se traslada a la entonces colonia de La Guinea Española, en 1953. Ese viaje en el tiempo traslada al espectador a un espacio que le permite recuperar un enlace que parecía haberse perdido, pero que siempre ha estado presente en la memoria de los españoles que vivieron en Guinea en aquella época.

Si bien el propósito de la novela y de la película era el de recuperar una memoria que hubiera podido mostrar una narrativa alternativa a la historia colonial oficial, no lo consigue porque deja entrever los estereotipos propios del imaginario colectivo que se tenía de la colonia. La recuperación de la memoria colonial y el montaje escénico no se corresponden con los hechos históricos. El propio director, Fernando González Molina, en el libreto que acompaña a la

⁵⁴ Para leer la entrevista veáse el siguiente enlace: <http://www.pirineodigital.com/entrevista-luzgabas.php>

portada, y Sebastián Ruiz (2016), informan de que parte del escenario de la película se situó en Colombia, y parte en las islas Canarias porque comparten con Guinea las condiciones meteorológicas y el paisaje. También, en la película *Lejos de África* (1996), de Cecilia Bartolomé, en la que se relata la historia de un médico español que se muda a la Guinea Española con la familia, la mayor parte de las escenas fueron rodadas en Cuba. Nuevamente se usa otra geografía con un pasado colonial que sirve para sustituir a la africana. Es cierto que hay restricciones serias, por parte de la dictadura de Guinea Ecuatorial, para filmar o hacer periodismo en el país, y esto probablemente ha contribuido a trasladar el espacio, para la ambientación de la película, a Colombia y a las Islas Canarias; pero la ausencia de personajes guineanos en el reparto de la película confirma una orientación en la que no se tiene en cuenta la población local. La actriz que interpreta el papel de Bisila es de origen etíope. Nuevamente estamos ante un relato de la historia en el que se prescinde del punto de vista de una parte importante de los actores implicados en la misma, los guineanos; sin su perspectiva, sin su versión de la historia, no es posible conocer las complejas relaciones que regían la vida en la colonia. La invisibilidad de los guineanos es un rasgo que comparte con otras narrativas de la Guinea Española que circulaban en España en el siglo XX como, por ejemplo, la radionovela *Se abren las nubes* (1953), de Guillermo Sautier y Luisa Alberca, o las novelas *Efún* (1955) y *La mujer del colonial* (1962), de Liberata Masoliver. El papel que se les asigna a los guineanos en una producción cinematográfica del siglo XXI es mínimo, y sólo aparecen cuando es necesario priorizar la presencia blanca en la colonia o reforzar su hegemonía —en su papel de criados, braceros o subalternos.

La centralidad del discurso, en todos los documentos analizados, sigue siendo Europa y, por eso, la perspectiva guineana es irrelevante en estos materiales, remarcando los rasgos

“primitivos” de lo africano. También se reproducen, a través de la ambientación, algunos tópicos que habían circulado en la España franquista, por ejemplo la imagen de la selva como un lugar salvaje y sensual. Curiosamente, *Palmeras en la nieve* empieza de una manera muy similar a la radionovela *Se abren las nubes* y a las novelas de Masoliver, en donde una tormenta terrible asola la isla. Nuevamente, un fenómeno meteorológico brutal e inesperado sirve de telón de fondo para construir una historia de pasiones e intrigas. Este es el sello colonial más repetido y presente en todos los relatos; y es que la selva desempeña un papel central, tanto para significar el arraigo, lo tradicional, lo misterioso como la sensualidad, o la fuerza de la naturaleza, que casi siempre se expresan a través de truenos, relámpagos y viento, a fin de indicar la dificultad que supone adaptarse a una naturaleza diferente a la europea.

El viaje de Clarence a Bioko en *Palmeras en la nieve* desencadena la trama de esta historia, y el resto de la película se dedica a tratar de entender qué ocurrió en 1953 en Guinea, y en los años que siguieron hasta la independencia del país en 1968. El espectador español actual se acerca a un pasado colonial que desconocía a través de los ojos de Clarence. El argumento central de la película se articula en torno a una historia de amor entre Bisila, una nativa, y Kilian, un colono y tío de Clarence. Obviamente, es una historia de pasión que debía mantenerse en secreto, en un contexto en el que, si bien todos sabían de la existencia de parejas mixtas, no se aceptaba que se hiciesen públicas. Esta es la única historia de amor auténtico que se trata en la película, si bien su hermano Jacobo está atraído por la hija de otros colonos españoles en la isla, no se forma la pareja porque está distraído con los devaneos nocturnos que muestra la dificultad de formar una familia tradicional en Guinea y el ambiente de perdición que representaba la colonia que se reitera en la representación que se transmite en la España del siglo XXI.

Los rasgos exóticos y eróticos de la isla se muestran a través de la representación de los paisajes, de las mujeres guineanas y de los espacios de diversión nocturnos en los que abunda el alcohol y es fácil encontrar a mujeres dispuestas a mantener encuentros sexuales esporádicos y nada comprometidos, y este elemento es central en la imagen que se trata de transmitir de Guinea hoy en día en la novela y en la película. La selva, que antes se mostraba como un lugar amenazante, ahora se representa como un lugar a medio camino entre lo sensual y lo violento. Respecto a los colonos, en la película se presentan dos tipos, para ofrecer una doble perspectiva de su “misión” en Guinea; por un lado, a través del personaje de Kilian, se representa el compromiso del español, capaz de entablar relaciones amigables con la población local y, por otro, su hermano Jacobo que representa al español que busca en Guinea, además del enriquecimiento personal, un espacio de evasión antes que de compromiso. A pesar de que los dos hermanos, Jacobo y Kilian, representan dos modos diferentes de acercarse a África desde su condición de colonos, en ambos casos lo hacen desde una posición de supremacía respecto a la población local.

La Guinea Española que se presenta al espectador contemporáneo se articula en torno a las complejas dinámicas interraciales, que suelen llevar a relaciones que se caracterizan por su verticalidad; los espacios de diversión y esparcimiento para los españoles y la sumisión de la población local, que se conseguía a través de actos de violencia de todo tipo, dejando claro quién estaba situado arriba y quién ocupaba las posiciones inferiores. Esta película contiene numerosas escenas de la noche y sus perversiones en Fernando de Poo, de bailes apasionados entre colonos y mujeres guineanas, de maltrato hacia la población local, usando en muchos casos el melongo, un instrumento de punición, que es usado para someter a la población local ante cualquier conato

de rebelión. El contexto que describe es de una crueldad extraordinaria, tanto para la mujer como para el guineano, que se presentan aquí como sujetos oprimidos.

El lado bondadoso del colono español lo representa Kilian, y algún personaje más, que casi siempre aparecen próximos a él, como por ejemplo, su padre que, al igual que Kilian, establece relaciones de amistad con la población local, por ejemplo, con la familia de Bisila. Lo que es interesante en el personaje de Kilian es la transformación que experimenta desde que llega a la isla por vez primera hasta el desenlace. Llega con una actitud dócil y, en el momento en el que descubre que la realidad es muy distinta a la que conocía, enseguida adopta la misma postura que el resto de colonos, que no dudan en ejercer la violencia y el desprecio hacia la población local. Pero a medida que avanza la película, y gracias al contacto que mantiene con sus trabajadores y, en particular, con Bisila, se acerca a ellos con una actitud distinta. Este detalle es significativo porque indica la importancia de la interacción humana en estos contextos, que no se hace patente en los discursos propagandísticos o quizás remarca el lado del colono bueno.

El uso de idiomas como el pichinglis o el bubi es una de las maneras que tenían los colonos para interactuar con la población local. En la película encontramos ejemplos de esto cuando Kilian o su padre hablan con los bubis o con los braceros para entablar amistad, e intentan incluso utilizar el bubi, su lengua local, que favorece las relaciones de carácter horizontal, Kilian o su padre trataban a la población local de igual a igual. También cambiaban el registro lingüístico para organizar el trabajo en las fincas; en situaciones como ésta solían comunicarse en pichinglis ya que, si bien era suficiente para dar instrucciones, el tipo de relación que mantienen con la población local se situaba en un plano vertical. En cualquier caso, el uso de la lengua es funcional y permite regular las dinámicas comunicativas, es por ello que, dependiendo del contexto y del tipo de relación que se desee establecer, se utiliza una u otra.

Entre los momentos de agresividad que se muestran en la película hacia la gente local, y en particular hacia las mujeres, destaca una escena en la que Jacobo, borracho y acompañado de otros dos colonos, viola a Bisila. La sensación que se transmite al espectador es de superioridad y trato vejatorio hacia los guineanos, elementos que contribuyen a la creación de un imaginario particular, tanto del nativo como del colono. Como consecuencia de este acto, los bubis reaccionan de dos modos distintos, que se expresan a través de dos tipologías: los que se someten y los rebeldes. Se les dedica alguna escena a los “rebeldes”, que aparecen en grupos y diseminan el pánico amenazando a los colonos con organizar una insurrección. Gonzalo Álvarez Chillida interpreta estas escenas en línea con la concepción “neosalvaje” que se tiene del africano en la actualidad, que tiene su paralelo contemporáneo en la manera en la que se representa al migrante que llega a Europa en patera tras una dura travesía que conecta África y Europa. Además, Chillida señala cómo estas escenas, en las que se representa al guineano rebelde, son históricamente falsas e inverosímiles; argumenta su afirmación al señalar que sólo es posible hablar de violencia contra los colonos españoles a partir de 1969, cuando ya Guinea era independiente, y no hubiera sido posible rebelarse antes de esa fecha (258).

La humanización del guineano se advierte en pocas escenas y, en lo específico, en la primera parte de la historia cuando el padre de Kilian, moribundo, pide que el jefe de una comunidad bubí (que es su amigo y padre de Bisila) lo ayude a curarse, confiando en los métodos tradicionales, y a librarse de los espíritus negativos. En esta escena se ponen en valor los conocimientos de la población local por encima de la ciencia occidental y se valora la interacción humana ante todo. Otra escena en la que se humaniza al africano se corresponde con la segunda parte de la historia, que se desarrolla en Bioko en el siglo XXI, y con Iniko, uno de los hijos de Bisila. En esa escena se escucha la voz bubí que se lamenta del desconocimiento, por

parte de los españoles, de las condiciones de vida en la isla. Sin embargo, también la relación entre Iniko y Clarence, que inicialmente es de recelo, se convierte en una historia de amor, pero donde se pone el énfasis es en una escena erótica en un entorno paradisíaco de Bioko. Esta escena retoma elementos del imaginario colectivo de la colonia, en donde se erotizaba a la mujer africana, que mantenía relaciones sexuales con los colonos. En este caso la relación es entre una española y un bubi en el momento presente, postcolonial, y los papeles por tanto se invierten, aunque se reproduce el estereotipo del hombre negro como hiper-sexual y de la mujer blanca atraída por su virilidad masculina.

Esta película, como apunta Chillida, es una representación ambigua de la época colonial, determinada también por las fuentes bibliográficas que la autora de la novela, Luz Gabás, ha usado para escribirla, entre las cuales estaba la colección fotográfica *Guinea en patués*, pero también muchas memorias de excolonos y libros históricos escritos durante la época colonial o recientes. A pesar de la variedad de las fuentes bibliográficas utilizadas, la autora representa únicamente a la comunidad bubi en su novela, y no menciona a ninguna de las minorías criollas presentes en la isla, ni a los braceros nigerianos. Para documentarse ha utilizado los textos de los misioneros claretianos P. Antonio Aymemí y P. Amador Martín del Molino, que revelan el uso de fuentes con ideologías coloniales; se consulta también con el intelectual guineano Justo Bolekia, pero esta visión no se percibe en la representación de la población local (Chillida 253-254). La película ha sido criticada por muchos intelectuales ecuatoguineanos por las falsedades que se recogen a lo largo del texto de Gabás, en el que se basa, y se mantienen en la película, y que ofrecen una imagen equivocada de esa parte de la historia de Guinea y de los guineanos, aunque en la entrevista acerca del libro Luz Gabás afirma: “He recibido muchas cartas de guineanos dándome las gracias”, lo cual es dudoso considerando las polémicas acerca de su

representación en su libro.⁵⁵ La versión guineana de la colonización española sigue siendo ocultada a través de producciones literarias y fílmicas, que reiteran el discurso colonial, de ahí la importancia del presente estudio.

Las producciones fílmicas sobre los africanos en Italia no se distancian de películas como *Palmeras en la nieve*, y están igualmente marcadas por simbologías coloniales que desaprovechan la oportunidad de mostrar una realidad multicultural del país y de crear un espacio de encuentro entre los migrantes africanos y los italianos. Estos films transmiten en realidad estereotipos que perjudican la imagen del migrante africano hoy día en Italia. La película *Bianco e Nero* (2008), de la directora Cristina Comencini, es un ejemplo de este encuentro/desencuentro representado por una pareja italiana y una senegalesa. A diferencia de *Palmeras en la nieve* la ambientación es en Italia y Senegal no ha tenido una relación colonial con Italia, sin embargo la visión que se transmite de la mujer africana, de la relación entre hombre y mujer y la representación de África converge con la de *Palmeras en la nieve* y alimenta una visión distorsionada sobre el sujeto africano en Europa hoy. De hecho no existe una correlación directa en términos de imaginario entre el país colonizador y el colonizado, sino que se ha difundido independientemente de la relación colonial y no es así en el caso de Italia como confirman Lombardi-Diop y Romeo, considerando que en el caso de Italia no se ha producido después de la colonización un traslado de ciudadanos de las colonias hacia Italia (9) considerando la breve duración de la colonización italiana en África en comparación con otros países europeos, pero tampoco esto se ha dado en el caso de España, donde los migrantes

⁵⁵ Para más información véase el artículo del escritor ecuatoguineano Juan Tomás Ávila Laurel: http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-palmeras-nieve-guinea-ecuatorial-nostalgia-nivea-palmera-ausente-201604281454_noticia.html; y de Benita Sampedro Vizcaya http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-nuevas-voces-guinea-ecuatorial-201612110112_noticia.html

africanos que llegan a sus fronteras proceden de Senegal, Mali y de los países del Magreb y no necesariamente de ex colonias como sería el caso de Guinea Ecuatorial.

Elena es una de las protagonistas de *Bianco e Nero*; trabaja en una organización humanitaria sobre África, y durante una conferencia organizada para sensibilizar a la población italiana acerca de la situación en el continente africano, lleva su marido Carlo. Durante este evento Carlo conoce al colega senegalés de Elena, comprometido en la concientización de los espectadores presentes, y a su esposa Nadine. El encuentro entre Carlo y Nadine es determinante en la evolución del desarrollo de la trama y por consiguiente de las generalizaciones sobre los africanos que se desarrollan durante el cumpleaños de la hija de Elena y Carlo al que Nadine lleva a sus hijos. Detrás de una aparente normalidad con la llegada de Nadine a la fiesta se presentan al espectador toda una serie de estereotipos, como el de la sirvienta con un delantal blanco que abre la puerta, del padre de Elena como aventurero en África con sus historias sobre las relaciones amorosas que tuvo allí, el uso de términos no apropiados y de simbologías al mirar a Nadine. Desde este encuentro empieza a ser más concreta la atracción entre Carlo y Nadine que, con la excusa de un ordenador que Carlo repara para Nadine, empieza una historia de amor interracial que se presenta de la misma manera que la historia entre Kilian y Bisilia en la época colonial española, o la de Iniko y Clarence en la época contemporánea. Al igual que en el caso de Kilian y Bisilia, se trata de una historia vista como prohibida, que tanto los parientes de Carlo como los de Nadine nunca aceptarán, pero que sigue por este amor pasional y aplastante, que se representa incluso en una escena en la Fontana de Trevi que retoma la de *Palmeras en la nieve* de Iniko y Clarence que se bañan en la caída del río Eholá.⁵⁶ A pesar de que *Bianco e Nero* se sitúa en Italia, se recrea una escena muy similar para subrayar la pasionalidad de estos amores

⁵⁶ JF Siale Djangany aclara que esta escena es inverosímil porque no existía una pista para llegar a Ureka para bañarse en el río Eholá (15).

interraciales y la recreación de estereotipos asociados con África, independientemente de la localización geográfica.

Lo curioso es que al igual que en las narrativas coloniales —y en el caso de este capítulo, *Palmeras en la nieve*—, esta película pone énfasis en la existencia de dos espacios distintos para los africanos y los italianos. En lo específico los migrantes africanos de la película viven en el barrio Esquilino en Piazza Vittorio, que efectivamente es uno de los más interculturales de Roma que aquí se presenta como un espacio a parte con respecto a aquel donde viven los italianos. El título de *Bianco e Nero* indica esta separación que se intenta solventar a través de este drama romántico, sin embargo se banaliza también el espacio africano. En la escena de la recepción en la embajada de Senegal en Roma, donde trabaja Nadine y en la que están presentes varios personajes políticos de Senegal, probablemente se representan sirvientes italianos como para indicar una situación de igualdad en términos de raza. El intento no se logra del todo porque el personaje femenino de Nadine, a lo largo de toda la película, lamenta esta diferencia de raza y se demuestra a lo largo de varias escenas, como la de la peluquería donde intenta alisarse el pelo, o la de su hija que quiere una muñeca *Barbie* esposa que existe solamente rubia y que para obtenerla (porque el padre se niega a comprarla) la roba a la hija de Elena. Estos ejemplos son relevantes a la hora de pensar en la correlación entre raza e imaginario social, y al reflexionar sobre la relación entre hombre europeo/mujer africana o viceversa, y cómo se recurre constantemente, en estos productos culturales a las categorías binarias. Si consideramos ambos ejemplos, Nadine tanto en su ansiedad de alisarse el pelo como en su querer satisfacer el deseo de su hija de obtener una *Barbie* esposa recrea el estereotipo de la mujer africana que desea al hombre europeo, del que ya ha disertado Fanon que, refiriéndose al caso de las mujeres de Martinique explica que: “Besides, they added, it is not that we deny that blacks have any good

qualities, but you know it is so much better to be white” (33). El hecho de que Nadine busque esta relación con Carlo, tiene que ver con el deseo de ser europea y esto es lo que se transmite al espectador de la película, al igual que en el caso de Carlo por las ideologías acerca de la sensualidad de la mujer negra. Por otro lado, el hecho de que el esposo de Nadine se niegue a comprar la muñeca a su hija solo por ser rubia recrea constantemente una distinción de razas y niega la existencia del contexto multicultural en el que vive. Al igual que en los otros textos analizados, con sus diferencias, el mensaje que esta producción contemporánea lanza es el mismo: seguir situando a Europa como centro ideológico y África como periferia de Europa, insistiendo en transmitir simbologías heredadas del colonialismo.

Mbini. Cazadores de imágenes: mirada de la colonia en el siglo XXI

La colección, *Mbini, cazadores de imágenes en la Guinea colonial*, es una recopilación de fotografías, acompañadas de un número de ensayos, y de un DVD, preparada por Pere Ortín y Vic Pereiro (2006), y que recoge una mínima parte de la colección completa de fotografías tomadas por la expedición a la Guinea Española de la productora cinematográfica Hermic Films, a cargo de Manuel Hernández San Juan, entre 1944 y 1946.⁵⁷ Son materiales que han sido recuperados y reeditados en el 2006, procedentes del Archivo de la Colonia Africana que

⁵⁷ Los 31 documentales se encuentran en la Filmoteca Española de Madrid. María Dolores Fernández-Fígares y Romero de la Cruz los reagrupa temáticamente como sigue: “Riqueza forestal” (*Los gigantes del bosque, Maderas de Guinea, Los olivares del Ecuador, En el trópico huele a azahar, El cacao en Guinea, Los espejos del bosque, Las palmeras y el agua, Yuca, El desierto verde*); “Etnología de los habitantes” (*Costumbres pámués, Artesanía pámué, Balele, En las chozas de nipa, Fernando Poo*); “Fauna y fenómenos naturales” (*Los habitantes de la selva, Tornado, En las playas de Ureka*); “Enfermedades y sanidad tropical” (*Los enfermos de Mikomeseng, Fiebre amarilla, Tse-Tsé, Médicos coloniales*); “Labor de los misioneros y educación” (*La gran cosecha, Misiones de Guinea, Una cruz en la selva*); “Desarrollo y tecnología” (*Ingenieros del trópico, Bajo la lámpara del bosque, Al andar se hace camino, De la nipa al cemento, La técnica y la selva, El cayuco y la motonave, El mapa de Guinea*); “Exaltación militar” (*Al pie de las banderas*).

muestran de forma retrospectiva el periodo colonial en la Guinea Española desde una perspectiva muy próxima a la de los colonizadores y los administradores de la colonia, al igual que *Guinea en Patués*. Cita el mismo texto “El sueño colonial africano” (6) que aparece en la voz en *off* de los documentales, y que con su relato pretende mostrar al público español contemporáneo una expedición desconocida.

Guinea, a juicio de los miembros de esta expedición fílmica del franquismo, empieza a crearse una identidad propia gracias a la labor de los colonos, pero permanece oculta para el público nacional hasta que llega la expedición de Hermic Films para retratar la vida en la colonia y publicarla en la península a través de las imágenes. Manuel Hernández Sanjuán, en una entrevista que se incluye en la colección, señala que el general José Díaz de Villegas, a cargo de la Dirección General de Marruecos y Colonias entre 1944 y 1956, le propuso la dirección de la expedición cinematográfica en la que debía relatar la vida de las colonias españolas en África. Los autores de la colección fotográfica preguntan a Manuel Hernández Sanjuán sí, considerando la difusión del cine colonial en otros países europeos, también esta expedición tenía un propósito similar y él respondió apelando al gusto de Franco por el cine y a su vínculo particular con su pasado colonial (17). El equipo estaba formado por el guionista Santo Núñez, el cámara Segismundo Pérez de Pedro, y Luis Torreblanca que se ocupaba del montaje (17). El fin de la expedición era propagandístico; los documentales y las capturas fotográficas tenían el objetivo de mostrar a España y a Europa la obra operada por el proceso civilizador en la Guinea Española.

El DVD que acompaña a la edición de este proyecto fotográfico incluye los cuatro documentales que siguen: *Le mal d’Afrique*, *Balele*, *Bajo la lámpara del bosque* y *Una cruz en la selva*. *Le mal d’Afrique* (duración: 7'25" minutos) no pertenece a los 31 documentales hechos en la Guinea Española sino que ha sido añadido a la colección a posteriori. Tiene el propósito de

narrar lo que está detrás de la cámara para llevar al espectador contemporáneo a vivir emociones pasadas y transportar a la audiencia al tiempo de la colonia. Consiste en un video realizado a partir de una selección de fotografías que se suceden, cuyo propósito era la lectura de una carta de Manuel Hernández San Juan donde se muestran sus sentimientos contradictorios hacia la Guinea Española. Fue el propio Hernández Sanjuán quién escribió una carta a un amigo suyo para expresar las distintas emociones que sentía al dejar la colonia después de la expedición que define a través de estas palabras: “Mezcla tan difícil de explicar de sonidos, colores, olores, sabores, calor sofocante y denso que se ha apoderado de mí desde aquel instante que pisé esta tierra” (1'10"). Le envía, junto con la carta, una serie de fotografías tomadas durante la expedición que nunca habían sido publicadas y que no formaban parte de los documentales. El propósito es el de recrear en el presente las contradicciones y la fascinación que imprimía la Guinea Española (descrita como una tierra difícil y arriesgada) en quienes la conocían avivando la memoria de los ex colonos y reiterando simbologías coloniales.

Balele (duración: 7'14"minutos) que, en cambio, forma parte de una serie de documentales etnográficos, captura imágenes de una danza tradicional fang en el pueblo de Evinayong. Este documental fue censurado en España por parte de las autoridades franquistas en el año 1946, porque contenía imágenes sensuales que chocaban con la ideología y la moralidad del régimen. La inclusión de *Balele* en la colección *Mbini, cazadores de imágenes* sirve para proponer de nuevo a los espectadores de la España del siglo XXI esta mirada furtiva acerca de algunos ritos de las tradiciones africanas para seducir a través de la exotización africana y recrear el vínculo entre el presente y el pasado colonial. Por su parte, *Bajo la lámpara del bosque* (duración: 10'23"minutos) pertenece a una serie de documentales en los que se aborda el desarrollo tecnológico a través de las nuevas técnicas introducidas por el colonizador donde se

exalta la labor en la colonia y se hace patente el empleo de la técnica como elemento de poder y de superioridad de la España de la época. La inserción de este documental en una producción cultural contemporánea sirve para poner en valor de nuevo la superioridad europea, haciendo hincapié en la dureza de la vida para los que emigraron allí. Se recrea en el presente de nuevo el espíritu colonial poniendo de relieve que sólo un europeo puede reunir esas capacidades. Además en el documental se insiste en la cámara fotográfica como instrumento objetivo —“solo la cámara capta la realidad”— (1'25"), que intenta persuadir al espectador actual sobre lo presentado. Pero la cámara nos engaña porque a pesar de que es un instrumento que se presenta como neutral, la perspectiva es la del fotógrafo, y la de quien comisiona el trabajo y esta es la misma perspectiva a la que se acerca esta colección fotográfica.

Una cruz en la selva (duración: 9'10"minutos) es el último documental incluido en *Mbini, cazadores de imágenes* y forma parte de una serie de documentales en los que se demuestra cómo a través de la construcción de escuelas y de la formación de maestros locales, de la formación impartida en los seminarios y de la continua evangelización, se ha logrado cristianizar y “educar” al guineano en los valores del colono, en un proceso sistemático de “españolización” del sujeto local. Las imágenes del documental en las que se muestran procesiones de la población local acompañando a la Virgen del Pilar de Santander, el bautismo de los niños, o el proceso de evangelización de los sacerdotes entra en diálogo con las fotografías que acompañan la colección fotográfica al fin de crear de nuevo una narrativa con tropos coloniales. Las fotografías de la misma temática retratan la población local durante ceremonias religiosas: misas, procesiones o mientras comulgan y casi siempre están acompañados de misiones o monjas. Estas sesiones fotográficas respondían a un proceso evangelizador que era la justificación ideológica de la colonización en Guinea y sutilmente se plantea en el presente de nuevo el mismo mensaje.

Las otras fotografías en la colección se articulan entorno a otros aspectos que recrean la vida colonial, por ejemplo los autores han seleccionado una serie de fotos que retratan jóvenes guineanos mientras hacen deporte, durante el entretenimiento de un equipo de boxeadores, mientras saltan en un estadio deportivo o jugando al fútbol. En este caso, el objetivo es poner de relieve su fuerza física, siempre desde la perspectiva colonial. Un propósito similar es el del desfile de soldados guineanos de la guardia colonial. Aquí, el punto de mira se sitúa en el joven guineano. A estas se añaden todas las que muestran la alternancia de imágenes de cuerpos medio desnudos y de individuos con vestidos o trajes europeos, que refuerzan la idea de tránsito de la barbarie a la civilización o en las que trabajan o construyen objetos de artesanía, en línea con el propósito de dar a conocer las costumbres locales, diferenciándoles de las europeas y poniendo el foco siempre en Europa como centro. Otras retratan sujetos que miran a la cámara o en las que la cámara también es fotografiada y se fusiona con el paisaje; son relevantes en la medida en que invitan a reflexionar acerca de la manera que tenían de despertar curiosidad y atraerlos para colocar, a continuación, el foco sobre ellos y que recuerdan a los espectadores del presente la introducción de la técnica en África.

En *Mbini, cazadores de imágenes*, los documentales y las fotografías muestran cómo tanto el colonizador como el colonizado cuentan una misma historia, la de un oasis feliz, y narran la historia de un “encuentro colonial genuino” en el cual se ha conseguido crear un espacio de convivencia harmónica. El material que se recoge en esta colección da cuenta de cómo se ha creado y se recrea un espacio único y artificial en el que las imágenes son una expresión más del poder del colonizador. Paul Landau plantea, sin embargo, que: “Yet the ‘virtual’ and ‘actual’ of colonial engagements did affect one another” (150) pero esta complejidad de perspectivas no parece ser tomada en cuenta en la colección de *Mbini, cazadores de imágenes*, aunque la edición

incluya una entrevista al escritor ecuatoguineano Donato Ndongo Bidyogo. El encuentro con el escritor tiene por objeto conversar con él acerca de estos documentales, que por otra parte desconocía, y que relatan la Guinea Española de su infancia (Pere Ortín y Vic Pereiro 176). No obstante, su intervención sirvió para mostrar al espectador una perspectiva diferente acerca de lo que ocurrió en la colonia durante la etapa franquista, la descripción que hacen de Ndongo Bidyogo es la que sigue: “Aquel amable cincuentón africano de facciones redondeadas, conversación pausada y sonrisa agradable, al que conocíamos de otros encuentros periodísticos, nos recibió con la hospitalidad de un buen anfitrión africano” (176). Una edición como la de *Mbini. Cazadores de imágenes en la Guinea Colonial*, publicada en 2006, que recupera una memoria histórica con el propósito de descolonizarla, no hubiera empleado esta terminología para describir al escritor Ndongo Bidyogo.

En este paraíso tropical, que recoge el volumen de Pere Ortín y Vic Pereiró, la imagen del colono lleva el sello del orgullo español y se presenta en perfecta armonía con la naturaleza y con la gente local, dando cuenta de una convivencia pacífica. Estos “cazadores de imágenes”, que eran los expedicionarios franquistas de Hermic Films, preparaban su guión para que los videos retrataran lo que el régimen pedía: la exaltación de la labor colonial. Ruth Mayer pone de relieve la construcción de una África artificial y por lo tanto, un producto inventado, concebido así por el colonialismo (1) y, en este sentido, sería posible aproximarse a la fotografía como a un espacio artificial en el que se han creado “efectos especiales” para producir y transmitir un imaginario específico, sobre todo, en el caso particular de la expedición Hermic Films, cuyo material se ha producido bajo el encargo del régimen colonial que lamentablemente se reconstruye a través de este artefacto cultural en el presente.

En el capítulo acerca de los efectos especiales, Mayer se refiere al mundo del cine y, en particular, al género de la aventura ficcional en la que se retratan las tierras africanas, como un espacio artificial y de fantasía (25). Las fotografías de *Mbini, cazadores de imágenes* muestran esta perspectiva, retratan la belleza de la selva y a los españoles abrazados a serpientes, junto a las miradas de la población local, cuyo conjunto deja entrever una relación armónica con el espacio (que posteriormente modifican) y con la gente. Estos efectos especiales subrayan, pues, un encuentro pacífico que esconde el choque entre las dos culturas, lenguas y tradiciones. Los efectos especiales magnifican de forma intencionada y sesgada, un aspecto, pero ocultan otros. Las fotografías y documentales de *Mbini, cazadores de imágenes*, muestran una representación estereotipada de África y significativamente neutra. En este sentido, la imagen llega a estar “vacía” de contenido, al presentarse desde un único ángulo, el europeo. Algunas de las fotografías muestran a colonos y colonizados que parecen escapar de la cámara, y da la sensación de que miran al vacío, son miradas construidas para parecer casuales y desinteresadas. Ruth Mayer habla de engaños en la traducción, y con ello se refiere a una traducción tergiversada de todo lo que se transmitía a Europa acerca de África: “The trick translation seems to correlate different systems of thought —technology and magic— yet is based on the manipulative power of one side only” (29). El empleo de esta tecnología —mágica— seducía de manera engañosa y sutil. El uso de la tecnología crea un ambiente “mágico” que se intenta capturar en alguna de las escenas de los documentales e incluso en las instantáneas tomadas en la Guinea colonial. La magia de la tecnología, en sí misma, tiene el poder de capturar y fascinar al individuo que desconoce estas técnicas y se deja guiar por el cineasta por ejemplo en muchas fotografías que se incluyen en la colección se retratan niños y mujeres que posan curiosos delante del fotógrafo o en las cuales tienen miradas distraídas, hacia un punto lejano difícil de determinar, lo que indica

que fueron poses. A este respecto, el escritor guineano Ndongo Bidyogo, en la entrevista para la colección fotográfica, reflexiona lo siguiente: “nunca debe olvidarse que el colonialismo blanco en el África Negra fue un sistema intrínsecamente perverso de dominación violenta ejercida por la fuerza tecnológica, cultural y armada de unos pueblos blancos sobre otros negros que, no lo podemos olvidar jamás, ni pidieron, ni quisieron ser colonizados” (178). En este sentido, pues, la cámara y las fotografías representan para el escritor un instrumento más para ejercer la violencia, a través de la cual se entrometieron en la vida de los guineanos y les robaron imágenes y momentos, además de imponerles una ideología. Los colonizadores presentaron la cámara como un instrumento ingenuo, engañando a los guineanos que, atraídos por una tecnología desconocida—casi mágica, se dejaban fotografiar y lo mismo se recrea con la colección fotográfica usando las imágenes para transmitir el mismo mensaje.

En realidad, la cámara es una herramienta imparcial, al igual que las imágenes, pero quien la usa puede manipularla para “violar” al otro o seguir una determinada narrativa. Además, la imagen en sí misma es un vehículo de información por su poder evocativo y emocional, pero la imagen pertenece inicialmente a quien la crea, que decide la perspectiva y su objetivo creando, a veces, construcciones visuales ficticias y capturas manipuladas. Al mismo tiempo, las imágenes si carecen de una narrativa da cuenta únicamente de la perspectiva de quién enfocó su objetivo, y la interpretación de la imagen queda a merced del observador y de su imaginario personal. Las voces en los documentales o los relatos que acompañan las fotografías cubren o muestran sólo una perspectiva pero, a veces, las imágenes tienen un poder evocativo más fuerte y pueden entrar en conflicto con la narrativa. Por esta razón, las fotografías podrían considerarse seres vivientes, ya que, aun siendo inanimadas superan la palabra y son vehículos que permiten conocer aspectos del pasado. Las fotografías tomadas por la expedición Hermic Films de 1944-

46 han permanecido parcialmente desconocidas hasta su publicación en 2006, de *Mbini, cazadores de imágenes*. Y, precisamente esas imágenes podrían narrar otra historia, al permitir una lectura desde una perspectiva alternativa y distinta a la colonial. Estas fotografías, que se tomaron originariamente para difundir la idea del imperio podrían adquirir ahora un nuevo significado, crear un espacio narrativo diferente. Ahora la cámara y estas capturas, pueden ser entendidas como instrumentos de revelación de memorias y nuevas perspectivas.

Canarios en salacot: Memorias e historias familiares en el África subsahariana.

La colección fotográfica *Canarios en salacot: África subsahariana como lugar de emigración (1936-1975)* se enfoca en otro movimiento migratorio de Europa hacia África y abarca desde el comienzo de la Guerra Civil Española hasta el final del franquismo. Fue recopilado en 2008 por Germán Santana Pérez y Elsa López. El propósito del proyecto ha sido el de recuperar trazos de la memoria de los canarios que se trasladaron no sólo a La Guinea Española, sino a muchos otros países del África subsahariana, ofreciendo una perspectiva más amplia con respecto a *Guinea en Patués* o *Mbini, cazadores de imágenes*. Germán Santana Pérez, que trabajó en equipo, fue el responsable de la investigación histórica y de la recolección de las fotografías. El álbum fotográfico es el resultado de una exposición etnográfico-histórica que se expuso en la Casa de los Arroyo (Arrecife), en las islas Canarias, en el 2014.⁵⁸ Los criterios que se siguieron para la elaboración de esta colección son diferentes de los analizados en los dos primeros apartados porque esta selección de fotografías no pretende subrayar una perspectiva por oposición a otra, únicamente pretende recuperar la memoria de sus protagonistas,

⁵⁸ Se puede consultar los detalles de la muestra en el siguiente enlace: <http://www.cronicasde laemigracion.com/articulo/canarias/lanzarote-acoge-exposicion-emigracion-canaria-africa-subsahariana/20141113130742062669.html>

y abrir el campo a ulteriores investigaciones históricas y me sirve en este apartado como otro ejemplo más del tránsito a la inversa del migrante europeo hacia África.

Pierre Nora hace una distinción entre la verdadera memoria, que es espontánea, y la memoria transformada, que se configura como historia y que se entiende como deber. Habla de un proceso de metamorfosis de la memoria y en lo específico de memoria moderna: “Modern memory is, above all, archival. It relies entirely on the materiality of the trace, the immediacy of the recording, the visibility of the image....Memory has been wholly absorbed by its meticulous reconstitution. Its is new vocation to record; delegating to the archive the responsibility of remembering...(13) El propósito de esta colección fotográfica tiene que ver con la obligación de los autores de recoger memorias, testimonios, imágenes al igual que *Guinea en Patués*, por ejemplo, sin embargo *Canarios en salacot* es una recopilación de datos históricos que se propone arrojar luz sobre esta corriente migratoria olvidada y que no se enfoca en una descripción generalizada y estereotipada del africano en ninguna de sus secciones sino en el migrante canario. Al tratarse de fotos de excolonos la colección contiene imágenes en las que se representa el orgullo español pero del que los autores del álbum fotográfico se distancian; además, a diferencia de *Guinea en Patués*, no incluye sus testimonios sino que las informaciones que recogen se comprueban a través de una investigación histórica. La colección contiene varias fotos de españoles en varias localidades de África: Costa de Marfil, Sierra Leona, Senegal, Liberia, Guinea Conakri, La Guinea Española, Ghana, Guinea Francesa y Camerún. Las fotografías afuera de La Guinea Española dan cuenta de una historia paralela a la que se verifica en la colonia en aquel entonces: la de los exiliados políticos del franquismo que, por su ideología, no podían instalarse allí y buscan un espacio alternativo. El área geográfica en la que se instalan está bajo el dominio colonial de otros países europeos, que le aseguran un alto nivel

de vida, semejante al de sus compatriotas en La Guinea Española, sin mantener sin embargo una relación colonial directa con los habitantes del lugar.

Las fotos de la colección fotográfica canaria son, en su mayoría, recuerdos familiares del tiempo transcurrido en África que, debido al carácter familiar de las sesiones de fotografía muestran fotos espontáneas. Las fotografías que retratan a los migrantes españoles de la época en el aeropuerto o en los barcos rumbo hacia su destino migratorio son varias a lo largo de la colección, y señalan momentos cruciales de su viaje a África. El antropólogo Marc Augé hace una distinción entre espacio y lugar antropológico y acuñó la expresión “no-lugar” con la cual se refiere a espacios de tránsito, como los aeropuertos o las autopistas entre otros, que tienen un carácter atemporal y en los que la identidad es irrelevante; son, por lo tanto, “no lugares” (77-78). Estos no-lugares, según Augé, a pesar de que son espacios de tránsito, aquí tienen una significación especial, porque dan cuenta de un cambio fundamental en las vidas de los españoles que los transitaron, representan lugares históricos y relacionales, por eso yo los defino como lugares porque son el punto de partida desde el cual atraviesan las fronteras físicas y culturales e inician el proceso de cambio tanto en sus mentalidades como en las de los habitantes del destino migratorio. La colección contiene una fotografía del Dómine, por ejemplo, que es un transatlántico perteneciente a la Compañía Transmediterránea, una de las embarcaciones en las que se hacía la travesía entre España y África en los años 1935 y 1975.⁵⁹ Fue sacada durante el trayecto entre la Guinea Española y España, en su escala en Monrovia, Liberia, que era también uno de los destinos de algunos migrantes españoles durante esa época. El viaje es un elemento central en la narrativa de los testigos sobre todo por la duración y la complejidad del trayecto, que duró “13 días y 14 noches” (27). La inclusión de esta fotografía tiene una significación

⁵⁹ Para más información acerca del Dómine véase : <http://www.trasmeships.es/los-buques/domine/>

específica adentro de la narrativa de la colección porque marca la importancia de la travesía y cómo los sujetos se redefinen precisamente en el viaje y durante su estancia. A este propósito Octavio Ianni subraya cómo el viaje y los movimientos marcan las fronteras, “disolviéndolas” y “recreándolas”, definiendo la frontera como un espacio de tránsito en el que el sujeto se redefine a sí mismo a medida que la traspasa en ambas direcciones y en repetidas ocasiones (13). La colección se fija, hablando de redefinición del sujeto, en cómo influye la cultura autóctona en los canarios durante su permanencia allí, hablando de “africanidad en la cultura y mentalidad de los canarios” (16), pero también en sus costumbres y en el tipo de alimentación a la que tienen que adaptarse, y que disfrutan. Es interesante observar cómo, en esta colección, se aborda el tema de la diversidad del continente africano, que aquí tiene un espacio y estimula la reflexión. Este espacio de reflexión, sin embargo, se echa en falta en la colección *Guinea en Patués* en la que sí se pone énfasis en las diferencias, pero enfatizando las dificultades para aprender por ejemplo el pichinglis o el impacto que les causaba a los migrantes españoles en la colonia la interacción con gente de culturas y costumbres tan distintas a las suyas.

En esta lectura del colono visto según la perspectiva del migrante son relevantes también aquellas fotografías que muestran un cambio en el estatus social del español de la época que son las que los retratan con su coche. Poseer un coche indicaba disfrutar de un nivel de vida acomodado que le permitía pagar todos los gastos derivados del vehículo, y es un signo evidente de estatus social que cambia el español una vez que emprende esta travesía y se asienta en África. Las otras fotografías en su mayoría retratan al español durante las excursiones de la familia, en las playas o en el campo, que muestran los momentos de ocio disfrutando del tiempo en familia y de la belleza del paisaje. Son pocas las fotografías que retratan a individuos solos, suelen ser fotografías que representan a la familia junta. La colección indica que los que

emigraban eran, en su mayor parte, hombres solteros, aunque también iban familias; y el motivo era casi siempre económico, aunque no faltaban los aventureros (16-17). La decisión de ir a África estaba vinculada a las redes familiares. Los parientes que ya estaban instalados en la colonia facilitaban la llegada de nuevos miembros de la familia para la reunificación familiar. En la colección fotográfica se habla en lo específico de reuniones periódicas entre los que pertenecían a esta red (15). Este dato también lo encontramos en las memorias que se recogen en *Guinea en patués* porque la historia de Mariano y la llegada de sus primos relevan, en efecto, una ola migratoria vinculada a la familia.

Germán Santana Pérez en cuanto responsable del proyecto, hace hincapié en otro factor interesante que caracteriza a esta ola migratoria: la diversidad, en términos del lugar de procedencia, de los sujetos que iban a África. Considera, asimismo, que son varios los factores que motivaron estas corrientes migratorias. Entre otras cosas dependía del año en el que llegaron a África, pero también del lugar donde residieron durante su estancia allí. También clasifica las fotografías en función de si pertenecen al grupo de los palmeros, tinerfeños, grancanarios, lanzaroteños y majoreros (que marca la isla canaria de la que procedían), y señala que no había divisiones entre ellos al llegar a África (16). Una vez instalados allí, todos formaban una comunidad española unida en la que no tiene cabida la diversidad de las culturas ibéricas, allí les une a todos el mismo objetivo, el económico.

Por lo que se refiere a los elementos más representativos de la colección, que también están presentes en las otras dos colecciones, destacan: el salacot (sombrero ligero de forma redondeada o elíptica, hecho generalmente de tiras de palma, muy usado en los países cálidos), que aparece en muchas de las fotografías de la colección, y que pone énfasis en esta categoría específica de migrantes que lo usaban para cubrirse del sol y la maleta, que representa el estatus

de migrante y que es el objeto que más los caracteriza (14, 31). Además, la colección contiene también otros objetos además de las fotografías como el carnet sanitario, cartillas de ahorros, anuncios de periódicos, varios tipos de correspondencia y también invitaciones de boda, entre otros (32-33). Todos estos objetos son documentos históricos, que proporcionan información valiosa acerca de la época y de esta migración.

La colección pone énfasis en que muchos canarios invirtieron el dinero que ganaron en Canarias a su regreso, a través de la creación de negocios o de infraestructuras que, en suma, contribuyó al fortalecimiento de la economía de las islas (17-18), eso es algo que también se recoge en *Guinea en Patués*. En el caso de Guinea la ruptura de las relaciones entre España y Guinea Ecuatorial los obligaron a regresar a España, entre 1968, fecha de la independencia, y 1969. La narradora en la novela de Elsa López, *El corazón de los pájaros* (2001), expresa de esta manera lo que representó su salida de África: “había odiado todas las casas en las que había vivido. Solamente había sido feliz en África junto al hombre que amaba; en la casa que había llenado de pájaros, de gatos, de gallinas inglesas, de gallinas de colores o de gatos enormes de color pardo que ella había amansado” (61). La sensación de la narradora en la novela de Elsa López es la de todos los españoles para quienes África era su casa, un lugar de refugio, máxime para los españoles que habían nacido allí. El apego a esa tierra era tan poderoso que, después de 1969, como se apunta en la colección, algunos canarios volvieron a Guinea Ecuatorial para trabajar en sus negocios, que habían fundado bajo los auspicios del gobierno de Teodoro Obiang Nguema.

En conclusión, *Canarios en salacot* muestra la ruta migratoria de Canaria hacia varias localidades africanas, a través de fotografías del álbum familiar, ofreciendo un enfoque distinto basado en investigaciones históricas. La colección recoge únicamente las fotografías privadas de

las familias canarias que estuvieron en África y, por lo tanto, son memorias pero que, retomando a Pierre Nora, se convierten en historia porque se tratan como material de archivo. El propósito de esta colección era el de profundizar en la ola migratoria y el papel del canario en cuanto sujeto migrante en el continente africano, el más cercano geográficamente a las islas.

Otra oleada en África: el caso de los italianos de Túnez a través de los cortometrajes de Enrico Montalbano y Laura Verduci.

El proyecto “Vento” de Enrico Montalbano se propone arrojar luz sobre la oleada migratoria de los sicilianos en Túnez a finales del siglo XIX a partir de la Unificación de Italia (1861) y hasta la segunda mitad del siglo XX. En este apartado me enfoco en dos cortometrajes recientes, “kif kif - Siciliani di Tunisia” (2012) y “Marinette torna a casa” (2014) de Enrico Montalbano y Laura Verduci, en los cuales a través del testimonio de Fausto Giudice, un periodista que vive en Túnez, y Marinette Pendola, una escritora e investigadora que vive en Italia, se cuenta la infancia de estos italianos en el Norte de África al comienzo del siglo XX.⁶⁰ Estos dos cortometrajes guardan relación tanto con la historia de *Guinea en Patués* como con la de *Canarios en Salacot* porque evidencian otro país europeo, una Italia pobre que busca una alternativa en África al igual que en el caso de España si bien los casos son diferentes; en *Guinea*

⁶⁰ Fausto Giudice nace en Túnez en 1949 y ha trabajado en asociaciones de migrantes y refugiados. Es autor de *Têtes de Turcs en France* (1989) y de *Arabicides, une chronique française 1970-1991* (1992) y ahora trabaja como traductor y ciberperiodista. Para más informaciones sobre su biografía, véase:

http://www.tlaxcala.es/detail_auteurs.asp?lg=es&reference=9

Marinette Pendola nace en Túnez de padres de origen siciliano que enseñan francés en una escuela superior en Bologna. Es autora de los siguientes libros: *La riva lontana* (2000), *L'alimentazione degli italiani di Tunisia* (2006), y *L'erba di vento* (2016).

Para más información sobre su biografía y la asociación cultural a la pertenece, Il Gioco degli Specchi, véase el siguiente enlace: <http://www.ilgiocodeglispecchi.org/libri/autore/pendola-marinette>.

Para más información en cambio acerca de los italianos de Túnez creados por Marinette Pendola, véase: <http://www.italianiditunisia.com/frm-main.php?lingua=>

en *Patués* la migración es hacia una colonia española en aquel entonces y *Canarios en Salacot* en varios lugares del África subsahariana. Me interesan los dos cortometrajes porque en diálogo entre ellos y en la argumentación del capítulo describen viajes de ida y vuelta entre Europa y África, profundizando en la imagen del “migrante a la inversa” y en cómo el proceso migratorio crea un cambio en las ideologías y mentalidad del migrante. Montalbano indica a este propósito: “Las migraciones son como el viento. Cambian la estructura, cambian el paisaje”,⁶¹ y los cortometrajes “kif kif - Siciliani di Tunisia” y “Marinette torna a casa” indican este proceso de tránsito físico pero también ideológico, y se incorporan bajo el mismo proyecto, en el que se establece esta analogía entre migración y viento. Hastings Donnan y Thomas M. Wilson señalan cómo se puede cruzar la frontera más de una vez: “the border is not something to be crossed once and for all, but something to be crossed and re-crossed, in the imagination if not always in reality. As a result, lives are lived in more than one location, generating fragmentary and fugitive biographies that defy fixity in politically delineated space” (109). Tanto en el caso de “kif kif - Siciliani di Tunisia”, que se basa en los testimonios de Fausto Giudice y Marinette Pendola y en “Marinette torna a casa”, que se enfoca solo en lo de la escritora Pendola, se pone énfasis en el proceso migratorio como un proceso que lleva a la transformación del sujeto, que es cierto en el caso también de los migrantes de *Guinea en Patués* y de *Canarios en Salacot*. La diferencia en estas dos colecciones fotográficas es que en el caso de Guinea, tratándose de un territorio colonial español, se establecen dinámicas y fuertes relaciones de subordinación con la comunidad local y donde la frontera llega a ser un espacio de contestación (Sampedro y Doubleday 2) y pierde su fluidez como, en cambio, muestran estos cortometrajes de Montalbano. En “kif kif - Siciliani di Tunisia” y en “Marinette torna a casa” el tránsito de un lugar a otro se

⁶¹ “Le migrazioni sono come il vento. Mutano gli assetti, modificano i paesaggi”. <https://filmvento.blogspot.com/>

configura como un movimiento que se ha de entender como relacionado al proceso de evolución del ser humano y de la sociedad en la que viven, que es también el propósito de las obras artísticas de Afran y Kikoko y cuya negación de estos tránsitos se denuncia en cambio en la obra de Silebo Boturu, de Yimer, de Ndongo Bidyogo y de Nkono Esono.

El cortometraje “kif kif - Siciliani di Tunisia” ha sido presentado en la VIII edición del concurso “Memorie Migranti” en Italia, y ha ganado el premio de mejor video en la categoría MASTER.⁶² La primera parte se dedica al testimonio de Fausto Giudice que explica su motivación al trasladarse a Túnez, determinada por las circunstancias en Europa: “Hoy en día el viento no sopla más sobre Europa” (0'34") cuya afirmación desmantela las ideologías que la ven como centro económico.⁶³ Su decisión de trasladarse en Túnez viene determinada por ser la tierra en la que había nacido el padre y donde se había mudado el abuelo en busca de fortuna al final del siglo XIX, que es interesante a la hora de ver el proceso migratorio caracterizado por una serie de tránsitos de ida y de vuelta que afecta más de una generación en un proceso de circulación de gente, objetos e ideologías; Giudice habla en este sentido de “movimientos sociales” (4'09").

La experiencia de Giudice se entrelaza en el mismo documental con la de la escritora Marinette Pendola, que vive su infancia en Túnez porque fue el bisabuelo paterno que por cuestiones diferentes a las de la familia de Giudice emigró allí. Parece que había visto por casualidad un asesinato en las campañas de Sciacca en Sicilia y por miedo decidió irse definitivamente para llegar a Túnez. Sin embargo la escritora empieza a vivir sensaciones

⁶² El documental está disponible en el siguiente enlace: <https://filmvento.blogspot.com/p/kif-kif-siciliani-di-tunisia.html>. Para los datos acerca del concurso, ver este enlace: http://www.emigrazione.it/magazine/news_94 y <https://filmvento.blogspot.com/p/kif-kif-siciliani-di-tunisia.html>

⁶³ “Oggi il vento non soffia più dall’Europa”.

similares a las de Giudice y de todos los migrantes. En el documental afirma: “Una cultura migrante existe pero no aparece en ningún lugar porque la cultura migrante cubre más mundos... es una cultura... que se sitúa en el viento y por eso me encuentro perfectamente en esta definición del emigrante que abandona y deja para siempre, después encuentra pero no encuentra definitivamente nada”⁶⁴ (8'40"). Ambos Giudice y Pendola, al igual que todos los que emprenden una travesía, se adaptan a la cultura local aunque no llegan a echar raíces. Pendola sitúa la cultura migrante en el viento, al igual que Giudice indica este flotar y movimiento del aire, en línea con la concepción fluida de la frontera de la que he hablado. Stuart Hall plantea, a este respecto, que: “Identity is not as transparent or unproblematic as we think. Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think instead of identity as a “production” which is never complete, always in process” (222). La definición de Hall dialoga con esta interrelación entre identidad, movimiento y fronteras que se crea cuando cualquier sujeto emprende una travesía, independientemente de las razones que diferencian cada movimiento. Susan Arndt explica a este propósito: “This notion of both leaving and arriving (often implying a permanent or at least long-term stay in the land of residence) is shared by the terms “diaspora” and “migration”. Etymologically, semantically, and historically inhabited by notions of wandering, the latter focuses prominently on the connotation of “emigration” or moving somewhere else. Although migration is a term of movements (of groups as well as of individuals), it may also refer to the resultant state of living somewhere else” (104-105).

⁶⁴ “Una cultura migrante esiste ma non appare da nessuna parte perché la cultura migrante copre piu mondi..è una cultura.... che si situa nel vento per questo mi ritrovo perfettamente in questa definizione dell'emigrato che lascia e lascia per sempre, poi trova ma non trova definitivamente niente ...”

Arndt relaciona el concepto de migración tanto al movimiento como al estadio de vivir en otro lugar que es un concepto complicado por este estado interior de movimiento constante, o de inestabilidad constante, que siente el que vive en un lugar diferente del que ha nacido, cualquiera que sea la razón de este alejamiento. El otro cortometraje *Marinette torna a casa* está en línea con estas idas y venidas de un lugar a otro y se relaciona con la necesidad del migrante, sobre todo el que se ha alejado por razones que le impiden volver frecuentemente al lugar donde ha nacido.⁶⁵ En el caso específico de este cortometraje la escritora Marinette Pendola vuelve a Túnez para ver de nuevo la casa donde había vivido durante su infancia en Oued-el-Khadra, en la región de Zaghouan. El cortometraje es interesante por la discusión acerca de las consecuencias del tránsito, porque pone énfasis en los cambios que se determinan en el lugar de origen cuando el migrante vuelve a casa en una perspectiva distinta a la de los capítulos anteriores, donde se trataba la perspectiva del migrante que llega al país de acogida. El cortometraje muestra, en efecto, el cambio al interior de la casa; ya no existe más la cocina o los muebles que componían el lugar o las otras habitaciones. La escritora habla de lugares que si bien existen en la memoria de los que los han habitado ya no forman parte de la geografía del lugar y representan solo recuerdos íntimos. Pendola, a lo largo del cortometraje, se mueve entorno a estos lugares fantasma, pero que cuenta con claridad como si hubiera estado allí el día anterior. Se pueden leer como ruinas que testimonian un pasado que si bien no existe permanece todavía y son puntos de partida desde los cuales explorar las dinámicas que han determinado la presencia de estas casas abandonadas conectadas con la experiencia de los sujetos que han vivido este pasado. Andreas Hyussen afirma: “We are nostalgic for the ruins of modernity because they still seem to hold a promise that has vanished from our own age: the promise of an alternative future”(8) y muy

⁶⁵ El cortometraje está disponible en este enlace: <https://filmvento.blogspot.com/p/marinette-torna-casa.html>

probablemente esta es una de las motivaciones de la necesidad de ver estas ruinas y proyectarse en un futuro que no ha podido existir. Además, siendo un pasado que se vive en los recuerdos, su percepción puede ser distinta con respecto al momento en el que se ha vivido y esto se nota en el cortometraje a través del estupor de la escritora al ver su casa de la infancia como muy pequeña con respecto a las sensaciones que tenía. Este viaje de regreso y sus sensaciones conecta directamente con este deseo de producciones contemporáneas que intentan redescubrir este pasado migrante de europeos en África, pero que pueden conllevar simbologías o visiones distorsionadas de África.

Conclusiones

En esta tesis doctoral he relacionado los discursos y las tensiones surgidos a raíz de los desplazamientos ideológicos y físicos entre África y Europa durante los siglos XX y XXI. Para ello me he centrado en las producciones culturales de autores e intelectuales africanos para interpretar el fenómeno de la migración contemporánea desde África hacia Europa desde la perspectiva de éstos. Asimismo, he demostrado la existencia de un imaginario ligado a las ideologías coloniales que se ha arraigado en Europa. Me he enfocado en dos países europeos, España e Italia, como marco de referencia. Estos dos países representan simbólicamente Europa porque tanto el Estrecho de Gibraltar y el Canal de Sicilia han sido enclaves estratégicos en el fenómeno de la migración africana hacia Europa en el siglo XX y XXI.

Los autores que conforman el primer capítulo me han permitido poner el foco en el fenómeno migratorio y en las contribuciones artísticas que abren un diálogo entre África y Europa. He analizado las obras artísticas del autor ecuatoguineano-camerunés Afran y del pintor togolés Kikoko que, aunque estén radicados en Italia, sus obras tienen una inserción transnacional al igual que sus propias identidades. Aunque estas obras operen en lo local, se sitúan en un contexto global. A través de sus piezas artísticas recuperan en clave moderna sus tradiciones africanas locales. Ambas obras giran, en efecto, en torno a la relación entre tradición y modernidad y el fenómeno de la migración al igual que en el segundo y el tercer capítulo. A lo largo del primer este capítulo se ha identificado como tradición la transferencia de cualquier producto cultural que perdura en el presente y que puede ser transmitido integralmente o parcialmente. He acuñado aquí el término *trans-tradicional* para referirme a la fluidez del

concepto de tradición y la continuidad del arte tradicional que evoluciona a través del contacto con otras realidades. En el segundo capítulo he analizado las obras teatrales *É Bilabba* y *Ö Börükku* del autor ecuatoguineano Recaredo Silebo Boturu que se relacionan con la temática del primer capítulo. *É Bilabba* dialoga con la obra de Afran acerca de la influencia de la globalización en la sociedad guineana mientras que *Ö Börükku* se enfoca más específicamente en el fenómeno de la migración al usar el medio teatral para expresar la dramaticidad de la travesía y denunciarla desde el palco. Su obra entra en diálogo con el poema “Abordaje” del escritor marroquí Abderrahman El Fathi que he analizado. Al igual que Silebo Boturu, El Fathi usa el medio poético para poner énfasis en lo trágico que son estas travesías. Las obras de este capítulo me ha servido para definir y analizar un momento específico del tránsito hacia Europa y el desengaño de los migrantes africanos en la ida al ir a Europa. En la obra de Silebo Boturu nuestro como el autor usa el teatro como instrumento de denuncia y de sensibilización reevaluando al mismo tiempo sus tradiciones. La obra poética de El Fathi me ha adentrado en la discusión teórica acerca de la frontera y, en lo específico, acerca de la frontera hispano-marroquí, permitiéndome mostrar cómo invierte la imagen distorsionada del migrante y denuncia las dinámicas que subyacen al proceso migratorio.

El tercer capítulo, en cambio, se ha enfocado en los documentales del director etíope Dagmawi Yimer *Come un uomo sulla terra* (2008), *Soltanto il mare* (2011), *Và pensiero, storie ambulanti* (2014) que dialogan con la novela *El metro* (2007) de Donato Ndongo Bidyogo y en el relato corto “Volver a empezar” (2009) del escritor ecuatoguineano Maximiliano Nkogo Esono. Consideradas en conjunto, estas obras me han permitido examinar la recepción del migrante al llegar a Europa a través de la perspectiva masculina y femenina y mostrar como la visión distorsionada del africano y de África dificulta su estancia en Europa. La muerte del

protagonista de la novela *El metro*, de Ndongo Bidyogo —que, a pesar de tratarse de un relato de ficción se nutre de la realidad—, o la muerte de los migrantes senegaleses que relata Yimer en *Và pensiero, storie ambulanti* es el resultado de una animadversión nacional hacia el “otro” y la resistencia a aceptar un escenario multicultural que, curiosamente, es una de las señas de identidad europeas.

El análisis de las obras de los primeros tres capítulos perfila sujetos que están en crisis por la irrupción de la globalización en lo local (véase los personajes de las obras de Silebo Boturu o de las novelas de Ndongo Bidyogo o Nkogo Esono), o por vivir en condiciones de desplazamiento, como Afran, Kikoko o Dagmawi Yimer. En el caso de los artistas, sus obras surgen de la necesidad de adaptarse a un nuevo lugar para reconocerse dentro del nuevo espacio y demostrar su africanidad en el contexto europeo. Concebidas como instrumentos de protesta, estas obras denuncian la realidad europea al mostrar cómo, aun formando parte de un contexto globalizante, Europa sigue siendo una “comunidad imaginada”, amenazada por la irrupción de los migrantes y sus producciones culturales que, a su vez, desmontan el concepto de nación.

Este análisis también da cuenta de la estrecha relación entre nación y tradición. Para que siga existiendo la nación deben existir prácticas tradicionales que refuercen la identidad nacional, la cual se ve amenazada por la incursión de migrantes y por la incorporación de elementos procedentes de rituales y tradiciones ajenos que, en última instancia, cuestionan la pureza nacional. El rechazo de las tradiciones de los migrantes es fundamental en este acto de “protección” de lo nacional y para reafirmar las tradiciones nacionales. En tanto instrumentos de diálogo, las producciones culturales analizadas, dan cuenta del empeño de los autores por deshacer la construcción “imaginaria” de nación que impide la mezcla cultural. La adaptabilidad de los colores y el compromiso social de Afran o de Kikoko muestra, por ejemplo, la búsqueda del

diálogo a la vez que afirman su “africanidad” al usar técnicas y objetos étnicos aceptando que la tradición puede ser dinámica y, en cierto modo, adaptable, y esto choca con la defensa a ultranza de las tradiciones europeas, que las perciben como inamovibles y estáticas. En definitiva, muestran cómo la tradición, al igual que la identidad, está en constante cambio.

Por su parte, Recaredo Silebo Boturu defiende sus tradiciones usando la lengua bubi y también expresa un deseo de que cambie la sociedad africana —no solo considera que este cambio es necesario, sino que lo ve también como factible— y denuncia también las dinámicas, que determinan el proceso migratorio. Tampoco Lambert Obama Ondo, el personaje de *El metro* es ajeno al deseo de un avance en las tradiciones de su comunidad aunque se debate sobre un concepto de modernidad que lleva a la alienación del individuo. El relato corto de Maximiliano Nkogo Esono, no sólo nos proporciona un punto de vista diferente de la migración, sino que también se detiene en cómo acoge Europa al migrante femenino; este autor, al igual que Donato Ndongó Bidyogo, nos muestra los desafíos de la sociedad guineana (y por extensión de toda África), imposibilitada a superar la herencia colonial.

Los migrantes no sólo amenazan la identidad nacional, sino que también cuestionan el concepto de una Europa civilizada y moderna, basada en una estructura binaria que diferencia entre centro/periferia y entre europeo/no-europeo. Esta dualidad está en la base de la construcción de Europa, que necesita silenciar y apartar el migrante para seguir mostrando su propia supremacía. Promoviendo este imaginario de África, Europa reafirma su condición moderna, pero es esta misma construcción de un mundo binario y de una Europa como símbolo de modernidad según una perspectiva eurocéntrica la cual fomenta la llegada de africanos a Europa que ilusionados abandonan su país para emprender la travesía. Todas las obras analizadas en los primeros tres capítulos sugieren lecturas diferentes del fenómeno migratorio, y de los

conceptos de nación e identidad. A pesar de ser consideradas obras periféricas y de narrar historias de vida locales, estos textos tienen un impacto en las realidades nacionales europeas.

Las propuestas de los autores estudiados aquí, llevan al lector/espectador a poner en tela de juicio las categorías de modernidad frente a tradición y, aunando tradición y un concepto nuevo de modernidad, sugieren la creación de un espacio alternativo de interacción, desde la reflexión y el diálogo. Además, ponen especial empeño en señalar que el fenómeno de la globalización no excluye la diversidad cultural, sino que hace necesaria la aceptación de una sociedad multicultural en toto, en la que tengan cabida y se valoren las diferentes lenguas, las tradiciones y culturas.

En el cuarto capítulo analizo las novelas *Herencia de bindendee* (2016), y *La bastarda* (2016) de la autora contemporánea Trifonia Melibea Obono que me han servido para analizar la perspectiva del género y para mostrar el imaginario que se transmite de la mujer fang en Europa a través de sus novelas, considerando que han sido publicadas en España y que sus lectores son europeos. La imposición de un sistema ajeno ha revolucionado el significado de algunos conceptos clave en la tradición fang como, por ejemplo, la *nsoa* que asume en los relatos de Obono una visión occidental y que condiciona su visión de la mujer guineana contemporánea. Sin embargo, la autora también ha aportado información adicional acerca de la sociedad patriarcal fang y de las instituciones de poder que se han desarrollado gracias a ese legado colonial. Todo ello contribuye a dar cuerpo y entidad al proyecto de emancipación que esta autora propone. La presentación al lector europeo de algunos de los rasgos de la comunidad fang en las obras presentadas, muestra una sociedad integrada por sujetos en crisis, marcados por el colonialismo y, en particular, por la imposición del catolicismo en la cultura fang. Dicha imposición propició una doble sumisión de la mujer, que si bien ya estaba sometida al hombre

dentro de su propia cultura, al bautizarse en la fe católica y asumir los valores del cristianismo, el papel del hombre como figura hegemónica se refuerza. En el caso de *La bastarda* que trata de la situación del colectivo LGTBQ he analizado los tránsitos sexuales y de género. Estos temas han sido considerados tradicionalmente como temas tabú, atribuidos por los hombres fang a la influencia europea, y que atentaba contra la virilidad del hombre fang. He mostrado como a través de sus personajes, la novela desafía estos tabúes.

En el último capítulo me he enfocado en el tránsito en dirección opuesta de Europa a África en el siglo XX. Analizando material visual creado en el presente, que muestra las historias desconocidas de los migrantes españoles durante la época colonial en diálogo con el caso migratorio de los italianos en Túnez. A la vez he puesto de relieve como los materiales en análisis desentrañan la existencia de una visión distorsionada acerca del africano y de África que se ha construido desde la distancia durante el periodo de colonización europea en África. Este capítulo entra en dialogo con el anterior porque, aunque sean diferentes, estas obras transmiten un imaginario equivocado acerca de la sociedad africana.

A través de *Guinea en patués. De los bueyes del valle de Benasque al cacao de la isla de Fernando Poo* (2008) de José Manuel Brunet, José Luis Cosculluela y José María Mur he evidenciado la precaria situación económica que vivía España antes de la Guerra Civil y cómo esta colonia contribuyó al proyecto de desarrollo económico español. De esta manera se ha invertido, ideológicamente, el concepto de centro y de periferia, aunque el centro operativo y las decisiones se tomaban desde la distancia, desde la metrópolis. La colección contiene fotografías que han permitido ver cómo se vivía en la península y en la colonia en la misma época. Tratándose de memorias privadas, se enfocan en dar espacio a la voz de los ex colonos y el resultado es una narrativa con fuerte simbología colonial.

La inclusión de *Palmeras en la nieve* (2015) del director Fernando González Molina como parte del análisis resulta útil para ver cómo una novela actual, llevada al cine, se sirve de los mismos estereotipos que circulaban durante el período colonial. Se sigue mostrando la comunidad local a través de dos lugares comunes, si por un lado se la representa mediante un imaginario infantil, retrotrayéndonos a los estudios del Instituto de Estudios Africanos, por otro lado se la retrata como salvaje y primitiva. La película y la colección *Guinea en Patués* son producciones que siguen colocando a España en el centro y a Guinea Ecuatorial en la periferia, y por eso entienden el proceso colonial desde una visión eurocéntrica. Una representación similar es la que lleva la película *Bianco e Nero* (2008) de Cristina Comencini en Italia, que muestra los estereotipos que circulan cuando los sujetos en análisis son africanos aún más cuando se relacionan géneros y razas distintos.

La colección fotográfica *Mbini. Cazadores de imágenes en la Guinea Colonial* (2006) de Pere Ortín y Vic Pereiro sobre la expedición Hermic Film me ha permitido acercarme a la mirada contemporánea que se tiene sobre Guinea y el pasado colonial. Tanto las fotografías como los documentales invitan al espectador del siglo XXI a mirar esta travesía como una expresión más del poder colonizador en cambio de tomar una posición crítica acerca de este material colonial. Ambos se centran en la representación del guineano, que fue objeto de investigaciones científicas por parte del Instituto de Estudios Africanos y esta colección añade un componente visual más al ya rico material colonial. Apoyándome en los estudios de Landau y de Kaspin, he mostrado cómo la cámara fue utilizada como instrumento para manipular las conciencias de los españoles con un enfoque determinado e interesado, que contribuía a difundir un imaginario particular (una Guinea salvaje pero, al mismo tiempo, atractiva, fértil y sensual), en consonancia con la línea discursiva nacional y he confirmado el poder de estos instrumentos en el presente. El conjunto de

los materiales utilizados en el primer y segundo apartado del quinto capítulo me ha ayudado a confirmar que no se ha producido un cambio de perspectiva sobre este tema. No sólo eso, sino que los tópicos que se forjaron durante esa época se perpetúan y consolidan en la actualidad y, en su conjunto, revelan la continuación de una ideología colonial en las miradas sobre el africano de hoy y su tierra.

Las informaciones acerca de las olas migratorias española hacia África se completan con la visión que proporciona *Canarios en salacot: África subsahariana como lugar de emigración (1936-1975)*, recopilada en el año 2008 por Germán Santana Pérez y Elsa López, que analiza el período comprendido entre 1936 y 1975. La narrativa que acompaña a las fotografías es diferente con respecto a los otros materiales de este mismo capítulo porque es un trabajo de investigación histórica, que tiene su origen en una exposición fotográfica que reúne fotografías privadas de las familias canarias que estuvieron en África. Cabe especificar que esta exposición y la colección busca analizar la corriente migratoria canaria y no la representación de los africanos en la época colonial

En conclusión, este proyecto se plantea desde una perspectiva multidisciplinar, que incluye diferentes formas de expresión artística: plástica, escénica, audiovisual y literaria. El objetivo principal de esta tesis ha sido el de reflexionar acerca del tema migratorio y de las articulaciones presentes acerca del imaginario del “otro” que sigue vigente en la actualidad. Esta tesis es una contribución a los estudios sobre la migración que reclaman la apertura de un espacio de diálogo que incluya a los migrantes que cruzan el Mediterráneo, así como una mejor redistribución de los poderes y mayor justicia social. Quiero cerrar la propuesta ideológica de esta tesis reflexionando acerca del impacto de las obras de Afran y de Kikoko, que operan desde Europa, y que me ha servido para iniciar el primer capítulo de esta tesis. A través de sus obras he

mostrado la posibilidad de una “contaminación cultural”, entendida en su acepción positiva, en la que diferentes culturas y tradiciones se tiñen con los elementos que aportan unos y otros y, como resultado, dan lugar a productos culturales tradicionales hechos en clave moderna. Estos productos híbridos dan cuenta de la fluidez de conceptos como el de tradición, en este caso he acuñado el término *trans-tradicional* para indicar este proceso. Esta contaminación cultural es la forma más esencial —y primitiva— de evolución, crecimiento y maduración, tanto del individuo como del grupo social.

Bibliografía

- Afran. *Due pesi, due misure* (Mostra di pintura nella hall di Manzoni, Lecco). Barzio: Giornale locale, 2010.
- Afran. Entrevista personal, 3 de noviembre 2011 (Skype)
- Aixelà, Yolanda. *Guinea Ecuatorial: ciudadanías y migraciones transnacionales en un contexto dictatorial africano*. Vic: Ceiba Edicions, 2011.
- Andall, Jacqueline y Derek Duncan. *National belongings: Hybridity in italian colonial and postcolonial cultures*. Oxford: Bern, 2010.
- Álvarez Chillida, Gonzalo. “Palmeras en la nieve. El éxito de una visión de la colonización española en Guinea Ecuatorial”. *Spagna Contemporánea*, 50 (2016): 251-263.
- Anderson, Benedict R. O'G. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1983.
- Appadurai, Arjun. *Fear of small numbers: An essay on the geography of anger*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Aranzadi, Juan. “Arte, parentesco y antepasados en el rito Byeri de los fang” en *Africa. Objetos y sujetos*. UNED: Madrid, 2010.
- Aranzadi, Juan y Moreno Feliú, Paz. (eds.) *Perspectivas antropológicas sobre Guinea Ecuatorial*. Madrid: UNED, 2014.
- Ardener, Shirley (ed.). *Women and space: Ground rules and social maps*. New York: St. Martin's Press, 1981.
- Armada, Alfonso. “Trifonia Melibea Obono: En España me llaman «la negra», en Guinea Ecuatorial «la españolita»”. *ABC Cultural* (15, diciembre, 2016). Madrid. (http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-trifonia-melibea-obono-espana-llaman-negra-guinea-euatorial-espanolita-201612121313_noticia.html).
- Augé, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of supermodernity*. London: Verso, 1995.
- Ballesteros, Isolina. *Immigration cinema in the new Europe*. Bristol: Intellect, 2015.

- Bekers, Elisabeth, Sissy Helff, y Daniela Merolla. *Transcultural modernities: Narrating Africa in Europe*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Burns, Jennifer. "Borders within the text: Authorship, collaboration and mediation in writing in Italian by immigrants". En Loredana Polezzi y Jennifer Burns (Eds.), *Borderlines: Migrant writing and Italian identities 1870-2000*. Isernia: Iannone, 2003: 387-394.
- Burns, Jennifer. "Outside voices within: Immigration literature in Italian". En Gillian Ania y Ann Hallamore Caesar (Eds.), *Trends in contemporary Italian narrative 1980-2007*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007: 136-154.
- Babbage, Frances. *Augusto Boal*. London: Routledge, 2004.
- Bianco e Nero*. Dir. Cristina Comencini. Cattleya. 2008. Film.
- Brus, Anita. "Explosiones africanas sobre el arte de Ramón Esono Ebalé". *Revistart* 169 (2014): 22-23.
- Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York, Routledge: 1999.
- _____. Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40.4 (1988): 519-531.
- Calvos Buezas, Tomas. *El crimen racista de Aravaca*. Madrid: Popular 1993.
- Celaya, Beatriz. "De victorias o derrotas. El metro de Donato Ndongo-Bidyogo". *Romance Quarterly* 57-2 (2010): 142-157.
- Chambers, Iain. *Mediterranean Crossings: the Politics of an Interrupted Modernity*. Durham, Duke University Press, 2008.
- Cuttita, Paolo. *Segnali di confine. Il controllo dell'immigrazione nel mondo-frontiera*. Milano: Mimesis, 2007.
- Cvetkovich, Ann y Douglas Kellner. *Articulating the global and the local: Globalization and cultural studies*. Boulder: Westview, 1997.

- Demissie, Fassil. *Africans on the move: Migration, diaspora and development nexus*. London: Routledge, 2015.
- Demos, T. J. *The migrant image: The art and politics of documentary during global crisis*. Durham: Duke University Press, 2013.
- Delage Sierra, Marta y Perrois, Louis. *The art of Equatorial Guinea*. Fundación Folch. New York: Rizzoli, 1990.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. México: Era, 2010.
- El Fathi, Abderrahman *África en versos mojados*. Tetuán Publicaciones: Club del Libro. Facultad de Letras de Tetuán, 2002
- Fanon, Frantz. *Black skin, white masks*. New York: Grove Press, 1967.
- Fernández Fígares, María Dolores y Romero de la Cruz. *La colonización del imaginario. Imágenes de África*. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- Ferrer-Gallardo, Xavier. “Theorizing the Spanish-Moroccan border reconfiguration: Framing a process of geopolitical, functional and symbolic reordering”. *Political Geography*, 27 (2008): 301-321.
- Foucault, Michel, *The history of sexuality*. New York: Pantheon Books, 1978.
- _____. “Questions on Geography”. Colin Fordon (ed.), *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972–1977*. New York: Pantheon, 1980: 63–77.
- _____. *Discipline and punish: The birth of the prison*. New York, Vintage Books, 1995.
- Kikoko. Entrevista personal. 3 de noviembre, 2017 (Skype)
- Gabas, Luz. *Palmeras en la nieve*. Madrid: Temas de hoy, 2012.
- Garavaglia, Barbara. *Francis Abiamba: I caldi colori dell’Africa*. Lecco: La Provincia, 2010.
- García Lorca, Federico. *La casa de Bernalda Alba*. Barcelona: Octaedro, 1999.
- Gibbs, Hamilton y Alexander Rosskeen. *Studies on the civilization of Islam*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982/2014.
- Gilardi, Riccardo. *Afran: I colori dell’Africa*. Olgiate: Dialogi, 2010.

- González Alcantud, José Antonio. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona, Anthropos, Palabra Plástica, 1989.
- Graburn, Nelson H. "What is tradition?" *Museum Anthropology* 24.2-3 (2001): 6-11.
- Graham, Helen. Labanyi, Jo (eds.) *Spanish cultural studies: An introduction: The struggle for modernity*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Hall, Stuart. "Cultural identity and diaspora". Jonathan Rutherford (ed.) *Identity: Community, culture, difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990: 222-237.
- Hall, Stuart y Paul Du Gay (1996). *Questions of cultural identity*. London: Sage, 1996.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Hastings, Donnan y Thomas M. Wilson. *Borders: Frontiers of identity, nation and state*. New York: Berg, 1999.
- Hermic Films* (Productora) Documentales, *Filmoteca Española, Madrid*. 1944-1948
- Ianni, Octávio. *Enigmas de la modernidad-mundo*. México: Siglo XXI Editores, 2000.
- Ibarrola, Ricardo. Aportación al estudio del nivel mental de los indígenas de Guinea. *Archivos del Instituto de Estudios Africanos* 18 (1951): 7-29.
- Khachani, Mohamed. "Por qué emigran los jóvenes marroquíes?" *Afkar/Ideas*, 3 (2004): 22-25.
- Kleiner-Liebau, Désirée. *Migration and the construction of national identity in Spain*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- Kwame, Gyekye. *Tradition and modernity: Philosophical reflections on the African experience*. New York: Oxford University Press, 1997.
- L. Bos. *Muro d'autore: Una festa di colori*. Lecco: Lecco Cronache, 2010
- _____. *Manzoni, 10 anni valgono bene un murales*. Lecco: La provincia, 2010.
- Laforet, Carmen. *Nada*. New York: Modern Library, 2008.
- Landau, Paul y Deborah Kaspin (eds.). *Images and empires. Visuality in colonial and postcolonial Africa*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Lejos de África*. Dir. Cecilia Bartolomé. Marea Films. 1996. DVD.

- Licata, Stefania. “Franco Lelli y la rebelión bubi de 1998: Historia y testimonio en OKIRI”. *Endoxa: Series Filosóficas*. Madrid: UNED, Junio 2016.
- Lisón Tolosana, C. (comp.). *Antropología y literatura*. Aragón: Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura. Colección Actas, 34, 1995.
- López, Elsa. *El corazón de los pájaros*. Barcelona: Planeta, 2001.
- Lucchini, Maria Pia. *Afran, un artista cresciuto al liceo*. Vicenza: Il Piovena, 2010.
- Macrí, Giovanna. Entrevista personal. 3 de Noviembre 2011.
- Martin-Márquez, Susan. *Disorientations: Spanish colonialism in Africa and the performance of identity*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Mapfre Guanarteme (fundación), *Canarios en salacot: Africa subsahariana como lugar de emigración (1936-1975)*. Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
- Martin, Enrique Martino. Nsoa (“dote”), dinero, deuda y peonaje: Como el parentesco fang tejó y destejó la economía colonial de la Guinea Española. *Endoxa: Series Filosóficas*. N. 37 Madrid: UNED, 2016: 337-361.
- Martino, Enrique. “Touts and despots: Recruiting assemblages of contract labour in Fernando Pó and the Gulf of Guinea, 1858-1979”. [Tesis de doctorado]. Berlin: Humboldt University, 2016.
- Masoliver, Liberata. *Efún*. Barcelona: Editorial Garbo, 1955.
- _____. *La mujer del colonial*. Barcelona: Editorial Barna, 1962.
- Mayer, Ruth. *Artificial Áfricas. Colonial images in the times of globalization*. Hanover: University Press of New England, 2002.
- McClintock, Anne. *Imperial leather: Race, gender and sexuality in the colonial context*. New York: Routledge, 1995.
- Montalbano. Enrico. Verduci, Laura. *kif kif - Siciliani di Tunisia*. Progetto Vento. 2012. Cortometraje
- Montalbano. Enrico. Verduci, Laura. *Marinette torna a casa*. Progetto Vento. 2014. Cortometraje

- Montero, Rosa. "Gender and sexuality". En Helen Graham y Jo Labanyi (eds.), *Spanish cultural studies: An introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1995: 381-385.
- Montesanto, Alessandra. "Entrevista a Kikoko: la pintura e il viaggio", 2013. <https://www.peridirittiumani.com/2013/04/05/intervista-kikoko-la-pittura-e-i/>.
- More, Thomas. *Utopía (1516)*. Scholar Press Ltd., 1966.
- Nair, Parvati. *Rumbo al Norte: Inmigración y movimientos culturales entre El Magreb y España*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2006.
- Ndongo Bidyogo, Donato Entrevista personal, 27 de abril, 2017 (Presencia y E-mail).
- Ndongo Bidyogo, Donato. *El metro*. Madrid: El cobre, 2007.
- Ndongo Bidyogo, Donato. *Antología de la literatura guineana*. Madrid: Editora Nacional, 1985.
- _____. Ngom, Mbaré. *Literatura de Guinea Ecuatorial*. Antología. Madrid: Edit. Sial, 2001
- Ngom, Mbare. *Diálogos con Guinea: panorama de la literatura guineoecuatorialiana de expresión castellana a través de sus protagonistas*. Madrid: Labrys, 1996.
- Ngugi wa Thiong'o. *Decolonising the mind: The politics of language in African literature*. London: East African Publishers, 1994.
- NO-DO*, (Documentales) Filmoteca Española, Madrid, 1942.
- Nora, Pierre. "Between memory and history: Les lieux de mémoire". *Representations*, 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory. Spring, 1989: 7-24.
- Nsue Angüe, María. *Ekomo*. Madrid: UNED, 1985.
- Nwachukwu, Frank Ukadike. "Critical dialogues-transcultural modernities and modes of narrating Africa in documentary films". En Elisabeth Bekers, Sissy Helff y Daniela Merolla (eds.), *Transcultural modernities: Narrating Africa in Europe*. Amsterdam: Rodopi, 2009: 296-398.
- Nze Abuy, Rafael María. *Nsoa o dote africana*. Madrid: Instituto Politecnico Salesiano. 1984.
- Obono, Trifonia Melibea. "La negra" en Sipi Remei (ed.), *Voces femeninas de Guinea Ecuatorial (Una Antología)*. Barcelona: Editorial Mey, 2015.
- _____. *Herencia de bindendee*. Madrid: Ediciones en auge, 2016.

- _____. *La bastarda*. Madrid: Flores Raras, 2016.
- Ōmae, Ken'ichi. *The end of the nation state: The rise of regional economies*. New York: Free, 1995.
- Ortín, Pere y Vic Pereiro. *Mbini. Cazadores de imágenes en la Guinea colonial*. Barcelona: Altaïr y We are here Films!, 2006.
- Palmeras en la nieve*. Dir. Fernando González Molina. Nostromo Pictures y Atresmedia cine. 2015. DVD.
- Parlamento Vasco, *Diario de Comisión de derechos humanos y solicitudes ciudadanas*, 21.02.2007, pp. 1-15.
- Perrois, Louis y Marta Sierra Delage. *The art of Equatorial Guinea: The Fang tribes*. New York: Rizzoli, 1990.
- Pieterse, Jan Nederveen. *Globalization and culture: Global Mélange*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.
- Polezzi, Loredana y Burns, Jennifer. *Borderlines: Migrant Writing and Italian Identities (1870-2000)*. Isernia: Iannone, 2003.
- Ricci, Cristian H. *¡Hay moros en la costa! Literatura marroquí fronteriza en castellano y catalán*. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2014.
- Salatino, Preziosa. *Il Teatro dell'Oppresso nei luoghi del disagio. Pratiche di liberazione*. Palermo: Navarra Editore Sicilia, 2011.
- Sampedro Vizcaya, Benita (coord.) "Guinea Ecuatorial. Políticas / Poéticas / Discursividades". *Debats: Institució Alfons el Magnànim* 123.2 (2014): 42-47.
- _____. "María Nsue Angüe". En Henry Louis Gates y Emmanuel K. Akyeampon (eds.). *Dictionary of African biography*. New York: Oxford University Press, 2011: 498–500.
- _____. "Engaging the Atlantic: New routes, new responsibilities." *Bulletin of Hispanic Studies* 89.8 (2012): 905–922.

- _____. “Ekomo’s interventions.” En Debra Faszler–McMahon y Victoria Ketz (eds.). *African immigrants and contemporary Spanish texts. Crossing the straits*. London: Ashgate, 2015: 177–192.
- Sampedro Vizcaya, Benita y Simon R. Doubleday. *Border interrogations: Questioning Spanish frontiers*. New York: Berghahn Books, 2008.
- Santana Pérez, Juan Manuel. “Islas atlánticas en el comercio entre América y Africa en el Antiguo Régimen”. *Cuadernos Americanos* 142.4 (2012): 113-135.
- Segy, Ladislas. *Mask of Black Africa*. New York: Dover Publications, 1976.
- Serna Burgaleta, Jesús de la. *El niño guineano*. Madrid: CSIC, Instituto de Estudios Africanos, 1956.
- Silebo Boturu, Recaredo. “Bocamandja a escena”. *Afro-Hispanic Review* 28.2: (2009) 91-94.
- Silebo Boturu, Recaredo. Entrevista personal, 13 de mayo 2015 (Skype).
- _____. *Luz en la noche. Poesía y teatro*. Madrid: Editorial Verbum, 2010.
- Spivak Chakravorty, Gayatri. “Can the subaltern speak?” Patrick Williams y Laura Chrisman (eds.) *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Colombia University Press, 1994: 66–11.
- Stehrenberger, Cecile S. “Medicina colonial y literatura franquista. El caso de las novelas de Liberata Masoliver”. En Benita Sampedro Vizcaya (coord.), *Guinea Ecuatorial. Poéticas / Políticas / Discursividades*. Debats: Institució Alfons el Magnànim, 2014: 48-53.
- Steger, Manfred B. *Globalization: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Taylor, Diana. *Theatre of crisis. Drama and politics in Latin America*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991.
- Ugarte, Michael. *Africans in Europe: the culture of exile and emigration from Equatorial Guinea to Spain*. Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- Yimer, Dagmawi. *Come un uomo sulla terra*. Asinitas onlus e sala (colaboradora y productora). Italia, 2008.

Yimer, Dagmawi. “De Addis Abeba a Lampedusa. Cronica di un viaggio”. En Uoldelul Chelati Dirar, Silvana Palma, Alessandro Triulzi y Alessandro Volterra (Eds.), *Colonia e postcolonia come spazi diasporici. Attraversamenti di memorie, di identità e confini nel Corno d’Africa*. Roma: Carocci, 2011: 335-352.

Yimer, Dagmawi Entrevista personal. 3 de mayo 2015 (Skype).

Yimer, Dagmawi. *Soltanto il mare*. Fondazione lettera27 y Asinitas onlus e sala (colaboradores y productores). Italia, 2010.

Yimer, Dagmawi. *Và pensiero, storie ambulanti*. Fondazione lettera27, Open Society Foundations y Ministro per l’Integrazione (colaboradores y productores). Italia, 2014.