

Contemporánea

NGŪGĨ WA THIONG'O

Descolonizar la mente



DEBOLSILLO

Ngũgĩ wa Thiong'o

Descolonizar la mente

La política lingüística de la literatura africana

Prólogo y traducción de
Marta Sofía López

DEBOLSILLO

www.megustaleerebooks.com

Este libro está dedicado con gratitud a todos los que escriben en lenguas africanas y a todos los que, a lo largo de los años, han mantenido la dignidad de la literatura, la cultura, la filosofía y el resto de los tesoros que preservan las lenguas africanas

PRÓLOGO

Ahora que se habla tan a menudo del final de las ideologías, resulta del todo saludable retomar a uno de los más grandes escritores del continente africano, cuyo nombre suena regularmente como candidato al Premio Nobel, y cuyo consistente compromiso con el marxismo y el antiimperialismo le ha ganado tantos admiradores como detractores a lo largo de los cincuenta años que lleva publicando novelas, teatro, libros infantiles, memorias personales y colecciones de ensayos. Solo cuatro de sus novelas se han editado en español: *El diablo en la cruz* (Txalaparta, 1994), *Un grano de trigo* (Zanzíbar, 2006), *Matigari* (Colegio de México, 2007) y *El brujo del cuervo* (Alfaguara, 2008), pero Ngugi es autor de más de veinticinco obras en diferentes géneros. Ha recibido diez doctorados *honoris causa* de universidades de todo el mundo, así como numerosos premios literarios internacionales, y es unánimemente

reconocido como el mayor autor del África Oriental. Dos de sus novelas, *Un grano de trigo* y *El diablo en la cruz*, figuran entre las cien mejores obras de la literatura africana del siglo XX elaborada en 2002 por la Universidad de Columbia (http://library.columbia.edu/locations/global/virtual-libraries/african_studies/books.html, página visitada el 29/06/15).

Cuando recibí el encargo de esta traducción, me sorprendió la decisión editorial de recuperar un texto de los años ochenta del siglo XX, y con un tema tan específico como la política lingüística de las literaturas africanas, aparentemente solo de interés para especialistas. Pero cualquiera que se acerque a estos ensayos enseguida se dará cuenta de la absoluta relevancia de los argumentos de Ngugi para analizar este mundo de la segunda década del siglo XXI, así como del enorme calado de los muchos temas que aborda en esta obra: la lengua, sí, pero también la educación, la cultura, la política, la economía, la historia o la religión. Para Ngugi, el lenguaje, en tanto que elemento crucial de nuestra autoconciencia y de nuestro ser social, no puede desvincularse de ninguna indagación profunda sobre la historia y sobre el presente de Kenia, de África y del conjunto del

mundo. Sus lectoras y lectores podemos coincidir con él en todo, en parte o en nada, pero *Descolonizar la mente* es un *must read* de los estudios poscoloniales, uno de esos textos que nadie medianamente interesado en la literatura o la política africana puede ignorar, y una obra que ha marcado indeleblemente los debates sobre la utilización de las antiguas lenguas imperiales por parte de los autores y las autoras del ámbito poscolonial.

Pace Roland Barthes, el autor o la autora poscoloniales no han muerto. Están necesariamente inscritos en su obra porque la literatura no puede ser para ellos un lujo cultural, sino un vehículo imprescindible para espolear a las mentes perezosas y los corazones desgastados, para denunciar, para educar. Chinua Achebe lo explica con claridad en su ensayo «El novelista como maestro»: «Esta es la revolución que yo quiero abrazar: ayudar a mi sociedad a recuperar la fe en sí misma y a dejar de lado los complejos de los años de denigración y autohumillación. Y es esencialmente una cuestión de educación, en el mejor sentido de la palabra. En este punto, creo, coinciden mis ambiciones y las aspiraciones más profundas de mi sociedad. Porque ningún africano pensante puede escapar al dolor de la

herida en nuestra alma» (en *Hopes and Impediments*, 1989, la traducción es mía).

Ngugi, como él mismo narra en estos ensayos, nació en el seno de una extensa familia campesina en Kamiriithu, en las Tierras Altas de Kenia, en 1938. Su familia sufrió, como tantas otras, la expropiación de sus tierras ancestrales por parte de los colonizadores británicos; uno de sus hermanos formó parte del movimiento guerrillero Mau-Mau; su madre fue torturada y encarcelada por ello; él mismo pasó un tiempo en la cárcel durante sus años como profesor en la Universidad de Nairobi, y se vio después abocado a un exilio que le llevaría a Inglaterra y Estados Unidos, donde reside en la actualidad, ejerciendo como catedrático emérito de inglés y literatura comparada en la Universidad de California, Irvine. En su última visita a Kenia, en 2004, fue agredido en su propia casa, y su esposa violada, y ambos estuvieron a punto de perder la vida. Así que cuando Ngugi habla de opresión, explotación, pobreza o violencia, lo hace siempre desde su larga y dolorosa trayectoria vital. Pero en un contexto en el que la educación europea era la mágica llave de acceso hacia las clases medias, Ngugi (a pesar de sus muy humildes orígenes) tuvo una

educación privilegiada, gracias a su dominio de la lengua inglesa, que desde la prestigiosa Universidad de Makerere, en Uganda, le llevó en los años sesenta a la de Leeds, uno de los templos sagrados, aún hoy, para toda clase de africanistas. Y allí Ngugi encontró las lecturas que determinarían su trayectoria intelectual y vital: Marx, Engels y Lenin; Frantz Fanon; C. L. R. James; Bertolt Brecht y Gorki... Y allí también empezó a escribir novelas.

Aunque la importancia de los pensadores y teóricos del marxismo clásico es evidente para quien lea estos ensayos, quizá resulte menos obvia la inmensa influencia que el psiquiatra martiniqués Frantz Fanon tuvo sobre Ngugi. Como afirma el profesor Patrick Williams, «la relevancia de Fanon fue incluso mayor, porque se trataba de alguien involucrado en la lucha anticolonial, hablando desde y para el Tercer Mundo de una forma diferente a los antiguos marxistas» (*Ngugi wa Thiong'o*, 1999, la traducción es mía). De hecho, el propio Ngugi afirmó en una ocasión que toda la literatura africana de los años sesenta y setenta era una serie de notas literarias a pie de página a la obra de Fanon, y muy en particular a su colección de ensayos *Los condenados de la tierra*, publicada en Francia en 1961 con una

introducción de Jean-Paul Sartre (Fondo de Cultura Económica, 2012). También es incuestionable la enorme deuda de Ngugi hacia C. L. R. James, autor del monumental ensayo *Los jacobinos negros* (Turner, 2003), sin duda la primera obra sobre la revolución de Haití escrita desde la perspectiva de los esclavos y sus descendientes en las Américas.

Así, la obra narrativa de Ngugi ofrece un panorama imprescindible sobre la historia de Kenia a lo largo del siglo XX, contada siempre desde la mirada de esos «condenados de la tierra» de los que hablaba Fanon: los campesinos, los trabajadores, los guerrilleros, las «masas» silenciadas por la historiografía oficial. Desde su primera novela, *Weep Not, Child* (1964) hasta la última, *El brujo del cuervo*, de 2006, Ngugi no ha cesado de reflexionar en sus ficciones sobre las consecuencias, trágicas para los individuos y las naciones, de la desigual relación entre África y Occidente, especialmente desde finales del siglo XIX, en una trayectoria literaria comparable por su amplitud y vocación neohistoricista con la de Chinua Achebe con respecto al África Occidental. Su teatro ha buscado ser un teatro del pueblo y para el pueblo, siguiendo la estela de su admirado Brecht, que le ha llevado a

profundizar en el riquísimo legado dramático de los pueblos keniatas, y también su literatura infantil ha buscado alcanzar una audiencia netamente africana.

Sus ensayos, no obstante, están dirigidos a otro tipo de público, no necesariamente occidental pero sí perteneciente a esta cultura. Ngugi es, además de un escritor accesible para cualquier entusiasta de la literatura, al margen de su etnia, origen o nivel educativo, un académico que ha enseñado en algunas de las universidades más prestigiosas del mundo, Yale entre ellas. Y *Descolonizar la mente* es sin duda el fruto de un largo proceso existencial y una muy coherente trayectoria intelectual que le llevó, a principios de los años ochenta, a renunciar al inglés como lengua literaria, y finalmente a su más ambicioso proyecto, un gran laboratorio de traducción a lenguas africanas de textos emblemáticos escritos en lenguas europeas o africanas, y que desarrolla en la Universidad de California.

Sería una impertinencia por mi parte intentar glosar los argumentos que Ngugi ofrece en estos ensayos para explicar su decisión de desertar de la lengua inglesa, y que tienen todo el peso del dolor humano incommensurable causado por el imperialismo, el capitalismo y el neocolonialismo occidentales para

respaldarlos. Pero en la gran polémica sobre las lenguas de la literatura africana, me confieso «achebista»: si Ngugi hubiera escrito desde el principio de su carrera literaria y académica únicamente en gikuyu, su obra hubiera traspasado muy difícilmente las fronteras de Kenia e incluso las de su propia comunidad lingüística. Sus afilados análisis políticos y, precisamente por las razones que él tan bien explica, la alianza todavía férrea entre la lengua inglesa y la hegemonía socioeconómica del gran capital se hubieran quedado como tema de discusión entre un grupo reducido de hablantes en gikuyu. El mundo se hubiera perdido a un autor de dimensiones descomunales, mucho menos maniqueo y mucho más universalista (en el buen sentido de la palabra) de lo que a veces él mismo pretende ser. Son las paradojas inevitables de la «aldea global».

En uno de los ensayos contenidos en esta obra, afirma Ngugi:

[Karl Marx] Nos dijo: «Los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de diversas formas; pero la cuestión es cambiarlo». ¿Cambiarlo? Este pensamiento está en consonancia con el de todos los «condenados de la tierra» en África, en Asia y en Latinoamérica, que están luchando por un orden económico, político y cultural

nuevo, libre del imperialismo en su forma colonial, pero también en la más sutil y más peligrosa forma neocolonial. Es el sentimiento de todas las fuerzas de cambio democráticas y socialistas en el mundo contemporáneo.

Pero en Europa, en Estados Unidos, Canadá o Australia también existen l@s «condenados de la tierra», l@s que revuelven en los contenedores de basura, l@s que se mueren porque no pueden pagar una operación, l@s que venden sus órganos o sus cuerpos para poder sobrevivir, l@s que perdieron sus tierras, sus casas, sus trabajos, sus derechos, su más elemental dignidad humana. Y existimos l@s que, sin pertenecer estrictamente a las filas de la subalternidad, querríamos contribuir de igual forma a cambiar el mundo, aunque sea desde nuestras cómodas poltronas académicas o practicando «el noble arte de la traducción», como lo define el propio Ngugi. En palabras de Arundhati Roy: «No existe tal cosa como l@s “sin voz”. Existen solo l@s deliberadamente silenciad@s, y a quienes preferimos no escuchar». Alguien tiene que hablar a gritos sobre las condiciones laborales de l@s trabajadores y trabajadoras de las multinacionales en sus fábricas deslocalizadas, del campesinado que se ve obligado

a comprar sus semillas, fertilizantes y pesticidas a unas pocas grandes compañías, de quienes si pudieran nos harían pagar por el aire que respiramos, como propone uno de los personajes de *El diablo en la cruz*. Me honra profundamente el que, gracias a mi dominio de la lengua inglesa, haya podido hacerme eco de esos gritos adoloridos.

MARTA SOFÍA LÓPEZ,
Universidad de León

PREFACIO

Me alegró mucho que me invitaran a impartir la serie de conferencias Robb en memoria de sir Douglas Robb, antiguo rector de la Universidad de Auckland y uno de los médicos más eminentes de Nueva Zelanda. Hoy en día las universidades, particularmente en África, se han convertido en los modernos mecenas de los artistas. La mayor parte de los escritores africanos son producto de las universidades. De hecho, un buen número de ellos compatibilizan la escritura con un puesto académico. Además, un escritor y un médico tienen algo en común: la pasión por la verdad. La receta para la cura más adecuada depende de un análisis riguroso de la realidad. Los escritores son los médicos del alma y el corazón de una comunidad. Y por último, estas conferencias no hubieran sido escritas, al menos no en el año 1984, sin la invitación de la Universidad de Auckland.

Quiero dar las gracias al rector, doctor Lindo

Ferguson; al vicerrector, doctor Colin Maiden; al gerente, el señor Warwick Nicholl; y a sus equipos, tanto por la invitación como por su cálida acogida. El profesor Michael Neil y el señor Sebastian Black fueron sumamente meticulosos y eficaces con los preparativos. Ellos, junto con el profesor Terry Sturm y la plantilla del Departamento de Inglés, hicieron que me sintiera como en casa. Gracias también a Wanjiku Kiarii y a Martin Sanderson por su amistad y sus constantes atenciones durante mi visita, y por su participación activa en las conferencias casi sin previo aviso. Gracias también al profesor Albert Wendt, el novelista samoano, y a su esposa Jenny, que nos ofreció una gran recepción en su casa en la Universidad del Pacífico Sur, en Fiyi, y se molestó en llevarnos en coche por Suva; a Pat Hohepa, que organizó una recepción maorí muy emocionante, y a todos los maorís dentro y fuera de la universidad que nos recibieron en sus casas o en sus lugares de trabajo. *A sante sana!*

Me conmovió de forma particular la bienvenida que recibimos de los maorís y siempre la recordaré. Hay mucho que aprender de la cultura de los maorís, una cultura que tiene tanta vitalidad, fuerza y belleza: la vitalidad, la fuerza y la belleza de la resistencia.

Por ello me hizo muy feliz el hecho de que mis conferencias sobre «La política lingüística de la literatura africana» coincidieran con la semana de la lengua maorí. ¡Larga vida a la lengua y a la lucha cultural del pueblo maorí!

Además del estímulo de la invitación a Nueva Zelanda, las conferencias le deben mucho al tiempo que pasé en la Universidad de Bayreuth, en Alemania Occidental, como profesor invitado asociado al Departamento de Inglés y Literatura Comparada desde el 15 de mayo hasta el 15 de julio de 1984. Quiero darle las gracias al profesor H. Ruppert, coordinador del proyecto de investigación específico sobre la identidad en África; al Instituto Germánico de Investigación por la invitación, y al profesor Richard Taylor y a todo el personal del Departamento de Inglés por su cálida acogida. Quiero destacar al doctor Reinhard Sander, que organizó la visita; a la doctora Rhonda Cobham; al doctor Eakhard Breiting; al doctor Jürgen Martini y a Margit Wermter, por dedicarme su tiempo y por ofrecerme un ambiente intelectual y de trabajo estimulante y acogedor. Al doctor Bachir Diagne, de Senegal, con quien compartí casa en el pueblo de St. Johannes, le debo una especial gratitud por todas las sesiones

sobre lógica matemática, Louis Althusser, Michel Pêcheux, Pierre Macherey, Ferdinand de Saussure, Léopold Sédar Senghor, la lengua wolof, la filosofía africana y mucho más... También tradujo para mí varios textos del francés al inglés.

El hecho de que las conferencias estuvieran listas para su presentación a tiempo se debe en buena medida a Eva Lannö. Aunque la primera conferencia estaba escrita y el marco general de las otras se desarrolló en Bayreuth, la composición y la redacción de las otras tres, así como su mecanografiado, se hizo en Nueva Zelanda. Eva las pasó a máquina, las dos últimas a medida que yo las escribía, mientras organizaba los planes de viaje, mantenía mi agenda y corría a bibliotecas o librerías para buscar referencias que me hacían falta urgentemente.

Por último, estas conferencias no hubieran sido posibles sin la inspiradora amistad patriótica de todos mis compatriotas keniatas en el extranjero, particularmente los que están en Gran Bretaña, Dinamarca, Suecia y Zimbabue, y de todos los que simpatizan con las luchas de los keniatas en defensa de los derechos humanos y democráticos. No menciono aquí sus nombres por razones que están al

margen de este libro. Pero la fuerza para escribir estas conferencias y el resto de los libros que he escrito desde 1982, bajo las durísimas condiciones de mi vida en estos momentos, se la debo a ellos.

A lo largo de los años he llegado a darme cuenta de que el trabajo de cualquier tipo, incluso el trabajo literario creativo, no es el resultado de un genio individual, sino el efecto de un esfuerzo colectivo. Hay muchos estímulos detrás de la creación efectiva de una imagen, de una idea, de una línea argumental o, incluso a veces, de una estructura formal. Las mismas palabras que utilizamos son el producto de una historia colectiva. También lo es esta obra.

Debo mucho a todos los que han contribuido al gran debate sobre las lenguas de la literatura africana, y en particular al fallecido David Diop, de Senegal, y a Obi Wali, de Nigeria, que llevó a cabo la histórica intervención de 1964. Hay muchos otros. Los lingüistas africanos, por ejemplo, han sido más progresistas en su visión de la cuestión de la lengua que sus contrapartes en la literatura creativa. Por ejemplo, se han llevado a cabo trabajos muy valiosos sobre las lenguas keniatas y africanas en el Departamento de Lingüística y de Lenguas Africanas en la Universidad de Nairobi. El profesor Abdulaziz

y el doctor Karega Mutahi han realizado un trabajo pionero en muchas áreas de las lenguas keniatas. Ambos admiten el hecho de que cada niño keniatita tiene tres lenguas, una realidad que muchos keniatas patrióticos y democráticos están de acuerdo en que debería tener una plasmación en la política social y oficial. El kiswahili debería ser la lengua nacional y oficial de toda Kenia; las otras lenguas nacionales deberían enseñarse adecuadamente en las escuelas, y el inglés debería conservarse como la lengua prioritaria de comunicación internacional para el pueblo keniatita. Pero en estas conferencias no me ocupó tanto de las políticas lingüísticas como de la práctica lingüística de los escritores africanos. En este punto debo subrayar y reiterar que hay muchos escritores en África que a lo largo de los años, y de los siglos, han escrito, y siguen haciéndolo, en lenguas africanas.

Mi pensamiento ha sido forjado y transformado de forma decisiva, más de lo que puedo expresar sobre el papel, por el trabajo colectivo y los debates de los profesores y los estudiantes del Departamento de Literatura de la Universidad de Nairobi, particularmente en el período que va de 1971 a 1977. Siempre he recordado con cariño a todos los

profesores, los estudiantes, los secretarios y el resto de los trabajadores con los que tuve el privilegio de interactuar durante esos años gloriosos. La profesora Micere Mugo tenía la capacidad de inflamar mi imaginación y lanzarla en diferentes direcciones, y esperaba emocionado, en particular entre los años 1974 y 1976, nuestras sesiones matinales casi diarias de discusión y comentario sobre los acontecimientos cotidianos en los pasillos del Departamento de Literatura, sesiones que desembocaron en la escritura conjunta de *The Trial of Dedan Kimathi*, que fue en sí mismo un acto de intervención política y literaria.

El congreso que se celebró en Nairobi en 1974 sobre la enseñanza de la literatura africana fue sin duda un hito importante en mi crecimiento personal. Les debo mucho a todos los profesores y participantes, porque los debates, a menudo acalorados, que tuvieron lugar allí me ofrecieron nuevas perspectivas. El congreso en sí le debió mucho a los esfuerzos incansables de S. Akivaga y de Eddah Gachukia, que lo organizaron de forma sumamente hábil y admirable. Les ofrezco estos ensayos a Wasambo Were, el primer inspector keniano de teatro y literatura en el Ministerio de Educación, y a todos los profesores y empleados del Departamento

de Literatura de Nairobi y de la Universidad Kenyatta, que han continuado el debate sobre la literatura africana en las escuelas, como si esta hubiera sido mi contribución de estar yo presente.

Si el Departamento de Literatura de Nairobi influyó decisivamente en mi pensamiento sobre la lengua y la literatura, fue Kamiriithu el factor decisivo para mi ruptura con mi praxis anterior en el área de la narrativa y el teatro. Siento un enorme agradecimiento hacia todos los hombres y mujeres de Kamiriithu con los que trabajé en el Centro Cultural y Educativo Comunitario, y en particular hacia Ngugi wa Mirii, S. Somji, Kimani Gecau y Kabiru Kinyanjui.

Inevitablemente, ensayos como estos pueden tener un aire o un tono de yo-soy-mejor-que-tú. Quiero dejar claro que estoy escribiendo sobre mí mismo tanto como sobre los demás. Los problemas actuales de África no son una cuestión de elección personal: surgen de una coyuntura histórica. Y sus soluciones no son tanto cuestión de una decisión personal como de una transformación fundamental en la estructura de nuestras sociedades, empezando por una ruptura real con el imperialismo y sus colaboracionistas internos. El imperialismo y sus aliados comerciales en África

jamás de los jamases serán capaces de desarrollar el continente.

Si en estos ensayos yo critico la elección afroeuropea (o euroafricana) de nuestra praxis lingüística, no es para atacar el genio de quienes han escrito en inglés, en francés o en portugués. Muy al contrario, lamento una situación neocolonial que ha supuesto el que la burguesía europea se adueñe de nuestros talentos y de nuestros genios, igual que lo hicieron de nuestras economías. En los siglos XVIII y XIX Europa robó innumerables tesoros artísticos africanos para decorar sus casas y museos. En el siglo XX Europa está robando los tesoros de la mente para enriquecer sus lenguas y sus culturas. África necesita recuperar el control de su economía, su política, su cultura, sus lenguas y a todos sus escritores patrióticos.

Para terminar con Shabaan Robert: *«Titi la mama litamu lingawa la mbwa, lingine halishi tamu... Watu wasio na lugha ya asili, kadiri walivyo wastaarabu, cheo chao ni cha pili dunia — dunia la cheo»*.

UNA DECLARACIÓN

En 1977 publiqué *Petals of Blood* y me despedí de la lengua inglesa como vehículo de escritura de mi teatro, mis novelas y mis cuentos. Todo el resto de mi obra la he escrito directamente en gikuyu: mis novelas *Caitaaini Mutharabaini* y *Matigari Ma Njiruungi*, mis obras de teatro *Ngaahika Ndeenda* (escrita con Ngugi wa Mirii) y *Maitu Njugira*, y mis libros infantiles *Njamba Nene na Mbaathi i Mathagu*, *Bathitoora ya Njamba Nene* y *Njamba Nene na Cibu King'ang'i*.

Sin embargo, he seguido escribiendo prosa ensayística en inglés. Por ejemplo, *Detained. A Writer's Prison Diary*, *Writers in Politics* y *Barrel of a Pen* los escribí en inglés. De ahora en adelante, siempre escribiré en gikuyu y kiswahili.

No obstante, espero que a través del venerable vehículo de la traducción seré capaz de seguir dialogando con todo el mundo.

INTRODUCCIÓN

HACIA UNA LENGUA UNIVERSAL DE LA LUCHA

Este libro es un resumen de algunos de los temas en los que he estado involucrado apasionadamente durante los últimos veinte años en mi práctica de la ficción, el teatro, la crítica y la enseñanza de la literatura. Quienes hayan leído mis libros *Homecoming*, *Writers in Politics*, *Barrel of a Pen* o incluso *Detained. A Writer's Prison Diary*, tendrán una sensación de *déjà vu*. Esta sensación no estará lejos de la verdad. Pero las conferencias en las que está basado este libro me han dado la oportunidad de reunir de un modo coherente y cohesionado los principales temas sobre la cuestión de la lengua en la literatura que he estado abordando aquí y allá en entrevistas y en trabajos previos. Espero, en todo caso, que el trabajo se haya enriquecido con las reacciones, tanto amistosas como hostiles, que he recibido de otras personas con respecto a las mismas cuestiones a lo largo de estos años. Este libro es

parte de un debate prolongado a lo largo y ancho del continente sobre el destino de África.

El estudio de las realidades africanas se ha llevado a cabo en términos de tribus durante demasiado tiempo. Cualquier cosa que ocurra en Kenia, en Uganda o en Malaui es porque la tribu A está enfrentada con la tribu B. Cualquier conflicto que estalle en Zaire, en Nigeria, en Liberia o en Zambia se debe a la enemistad tradicional entre la tribu C y la tribu D. Una variación de la misma interpretación banal es musulmanes frente a cristianos, o católicos frente a protestantes, allí donde no es tan sencillo dividir a la gente en tribus. Incluso la literatura se evalúa constantemente en términos del origen tribal de sus autores o los orígenes y las filiaciones tribales de los personajes de una novela o de una obra de teatro dadas. Los medios de comunicación occidentales han popularizado esta interpretación sesgada convencional de las realidades de África y buscan desviar la atención de la gente acerca del hecho de que el imperialismo está todavía en la raíz de muchos de sus problemas. Desafortunadamente, algunos intelectuales africanos han sido víctimas, en algunos casos incurables, de este mismo esquema, y son incapaces de ver los orígenes coloniales de la

estrategia de «divide y vencerás» que sirve para explicar las diferencias de perspectiva intelectual o cualquier conflicto político en términos de los orígenes étnicos de los actores. Ningún hombre ni ninguna mujer pueden elegir su nacionalidad biológica. Los conflictos entre las personas no pueden explicarse en términos de lo que es inmutable (los elementos invariables). De otro modo, los problemas entre dos pueblos cualesquiera serían iguales siempre y en todas partes; además, no habría ninguna solución a los conflictos sociales excepto un cambio en lo que es permanentemente estable, por ejemplo mediante la transformación genética o biológica de los actores.

Mi aproximación va a ser diferente. Consideraré las realidades de África en función de cómo se ven afectadas por la gran batalla entre dos fuerzas que se oponen mutuamente en el África contemporánea: por una parte, una tradición imperialista y, por la otra, una tradición de resistencia. La tradición imperialista en África la mantienen hoy en día la burguesía internacional usando las multinacionales y, por supuesto, las clases dirigentes nativas, ondeando las banderas nacionales. La dependencia económica y política de esta burguesía neocolonial africana se

refleja en su cultura de imitación y de repetición, que impone a una población adormecida con botas policiales, alambre de espino y unos estamentos clerical y judicial complacientes. Extienden sus ideas a través de un grupo de intelectuales estatales, los académicos y los periodistas laureados del *establishment* neocolonial. La tradición de resistencia la mantienen los trabajadores (los campesinos y el proletariado urbano), con la ayuda de los estudiantes patriotas, los intelectuales (sean o no académicos), los soldados y otros elementos progresistas de las clases medias menos privilegiadas. La resistencia se refleja en su defensa patriótica de los orígenes campesinos y proletarios de las culturas nacionales, en su defensa de la lucha democrática de todas las nacionalidades que habitan un mismo territorio. Cualquier golpe contra el imperialismo, sin que importen sus orígenes étnicos o nacionales, es una victoria para las fuerzas antiimperialistas de todas las nacionalidades. La suma total de estos golpes, sin que importe su dimensión, tamaño, escala o el momento histórico en el que ocurran, constituye la herencia nacional.

Para estos defensores patrióticos de las culturas de lucha de los pueblos africanos, el imperialismo no es

un eslogan. Es real, es palpable en su contenido y forma, y en sus métodos y efectos. El imperialismo es el gobierno del capital financiero consolidado y, desde 1984, este capital monopolista y parasitario ha afectado, y continúa afectando, a las vidas de los campesinos incluso en los rincones más remotos de nuestros países. Si tenéis alguna duda, simplemente contad los países africanos que han sido hipotecados por el FMI, «el nuevo Ministerio Internacional de Economía», como lo ha llamado Julius Nyerere en alguna ocasión. ¿Quién paga la hipoteca? Todos y cada uno de los productores de riqueza real (valor de uso) en el país hipotecado, lo que significa todos y cada uno de los campesinos y los trabajadores. El imperialismo es total: tiene consecuencias económicas, políticas, militares, culturales y psicológicas para los pueblos del mundo hoy en día. Podría incluso conducir a un holocausto.

La libertad del capital financiero occidental y de los inmensos monopolios transnacionales que actúan bajo su paraguas para seguir robando a los países y a los pueblos de Latinoamérica, África, Asia y la Polinesia está protegida hoy en día por armas convencionales y nucleares. El imperialismo, liderado por Estados Unidos, les ofrece a los pueblos

en lucha de la tierra, y a todos los que reclaman paz, democracia y socialismo, un ultimátum: acepta el robo o muere.

Los oprimidos y los explotados de la tierra mantienen su desafío: libertad frente al robo. Pero el arma más peligrosa que blande y, de hecho, utiliza cada día el imperialismo contra ese desafío colectivo es la bomba de la cultura. El efecto de una bomba cultural es aniquilar la creencia de un pueblo en sus nombres, en sus lenguas, en su entorno natural, en su tradición de lucha, en su unidad, en sus capacidades y, en último término, en sí mismos. Les hace ver su pasado como una tierra baldía carente de logros y les hace querer distanciarse de esta. Les hace querer identificarse con aquello que les resulta más lejano, por ejemplo con las lenguas de otros pueblos en lugar de las suyas propias. Les hace identificarse con aquello que es decadente y reaccionario, todas las fuerzas que ahogarían de buena gana las fuentes de su vida. Incluso plantea dudas profundas sobre la legitimidad moral de la lucha. Las posibilidades de victoria y de triunfo se ven como sueños remotos y ridículos. Los resultados que se buscan son la desesperación, el desencanto y un deseo de muerte colectivo. En medio de esta tierra baldía que ha

creado, el imperialismo se presenta a sí mismo como la única cura y exige que los dependientes canten himnos de alabanza con un estribillo constante: «El robo es sagrado». De hecho, este estribillo resume el credo sagrado de la burguesía neocolonial en muchos estados «independientes» africanos.

Las clases que luchan contra el imperialismo, incluso en su etapa y en su modo neocolonial, tienen que hacer frente a esta amenaza con la cultura más elevada y más creativa que surge de la lucha decidida. Estas clases tienen que blandir incluso con más firmeza las armas de batalla que sus culturas contienen en cada una de sus lenguas. Tienen que descubrir sus múltiples lenguas para cantar la canción «El pueblo unido jamás será vencido».

El tema de este libro es sencillo. Está tomado de un poema del poeta guyanés Martin Carter en el que ve a los hombres y mujeres normales y corrientes pasando hambre y viviendo en habitaciones sin luz; todos esos hombres y mujeres de Sudáfrica, Namibia, Kenia, Zaire, Costa de Marfil, El Salvador, Chile, Filipinas, Corea del Sur, Indonesia, Granada, los «condenados de la tierra» de Fanon, que han declarado alto y claro que no duermen para soñar, «sino que sueñan con cambiar el mundo».

Espero que alguno de los temas de este libro encuentre un eco en vuestros corazones.

1

LA LENGUA DE LA LITERATURA AFRICANA

I

La lengua de la literatura africana no puede discutirse de forma significativa sin tener en cuenta el contexto de las fuerzas sociales que han hecho de este tema simultáneamente una cuestión que reclama nuestra atención y un problema que debe ser resuelto.

De un lado está el imperialismo en sus fases colonial y neocolonial, constantemente presionando la mano del africano sobre el arado para que remueva la tierra, y poniéndole orejeras para hacerle ver que el camino frente a él solo está determinado por el amo, armado con la Biblia y la espada. En otras palabras, el imperialismo sigue controlando las

economías, las políticas y las culturas de África. Pero por otro lado, y enfrentado a él, están las luchas incesantes de los pueblos africanos para liberar su economía, su política y su cultura de ese nudo asfixiante, con raíces en Europa y América, para dar paso a una nueva era de auténtica autorregulación y autodeterminación comunales. Es una lucha interminable por recuperar su iniciativa creativa en el terreno de la historia mediante un control real de sus medios de autodefinición comunitaria en el espacio y en el tiempo. La elección de una lengua y los fines para los que se usa esta son centrales en la definición que un pueblo hace de sí mismo en relación con su entorno social y natural, de hecho en relación con la totalidad del universo. De aquí que la lengua siempre haya estado en el centro de dos fuerzas sociales rivales en el África contemporánea.

La batalla empezó hace cien años cuando en 1884 los poderes capitalistas de Europa se sentaron en Berlín y dividieron un continente entero con una multiplicidad de pueblos, culturas y lenguas en diferentes colonias. Parece que es el sino de África el que su destino se dirima siempre en torno a mesas de conferencias en las metrópolis del mundo occidental: su transformación de comunidades autogobernadas a

colonias se decidió en Berlín; su transición más reciente hacia las neocolonias fieles a las mismas fronteras se negoció alrededor de mesas en Londres, París, Bruselas o Lisboa. La división gestada en Berlín, bajo la cual África vive todavía, fue obviamente económica y política, a pesar de las pretensiones de los diplomáticos que blandían la Biblia, pero también fue cultural. En Berlín, en 1884, se forjaron las divisiones de África entre las diferentes lenguas de las potencias europeas. Los países africanos, como colonias y aún hoy como neocolonias, fueron definidos y llegaron a definirse a sí mismos en función de las lenguas de Europa: países africanos angloparlantes, francoparlantes o lusoparlantes.¹

Desafortunadamente, los escritores que deberían haber diseñado las vías de salida de este laberinto lingüístico también acabaron siendo definidos y definiéndose a sí mismos en términos de la lengua impuesta por el imperialismo. Incluso en sus momentos más radicales y proafricanos, en sus sentimientos y en la articulación de ciertos problemas todavía tenían como axiomático el principio de que el renacimiento de las culturas africanas depende de las lenguas europeas.

¡Vaya si lo sé!

II

En 1962 me invitaron a aquel encuentro histórico de escritores africanos en la Universidad de Makerere, en Kampala, Uganda. En la lista de participantes aparecían casi todos los nombres que ahora se han convertido en objeto de tesis doctorales en universidades de todo el mundo. ¿El título? Congreso de Escritores Africanos de Expresión Inglesa.²

En aquel momento yo estudiaba inglés en Makerere, una universidad afiliada a la Universidad de Londres. Para mí lo más atractivo del congreso era la posibilidad de conocer a Chinua Achebe. Llevaba conmigo un manuscrito inacabado de una novela que estaba escribiendo, *Weep Not, Child*, y quería que él la leyera. El año anterior, 1961, había terminado *The River Between*, mi primer intento de escribir una novela, y la había presentado a un premio organizado por el Consejo Literario del África Oriental. Me mantenía en la tradición de Peter Abrahams con su producción de novelas y autobiografías, desde *Path*

of Thunder hasta *Tell Freedom*, que fue a su vez seguido por Chinua Achebe con la publicación de *Todo se desmorona* en 1959. También estaban sus contrapartes en las colonias francesas, la generación de Léopold Sédar Senghor y David Diop, incluidos en la edición parisina de 1947-1948 de la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Todos escribían en lenguas europeas, al igual que los participantes en aquel memorable encuentro en la colina de Makerere en Kampala en 1962.

El título, Congreso de Escritores Africanos de Expresión Inglesa, excluía automáticamente a todos los que escribían en lenguas africanas. Ahora, cuando miro hacia atrás desde las alturas de mi autocuestionamiento de 1986, me doy cuenta de que este planteamiento estaba cargado de anomalías absurdas. Yo, como estudiante, pude participar en el encuentro gracias a solo dos relatos que había publicado, «The Fig Tree» (Mugumo), en una revista estudiantil, *Penpoint*, y «The Return», en una revista nueva, *Transition*. Pero ni Shabaan Robert, que en aquel momento era el poeta vivo más grande del África Oriental y que había escrito varias obras de poesía y prosa en kiswahili, ni el Jefe Fagunwa, el

gran escritor nigeriano que había publicado numerosos títulos en yoruba, podían participar.

Los debates sobre la novela, el relato corto, la poesía y el teatro se basaron en extractos de obras escritas en inglés y, por tanto, excluyeron el importante corpus de textos escritos en swahili, zulú, yoruba, árabe, amárico y otras lenguas africanas. Sin embargo, a pesar de esta exclusión de los escritores y las obras en lenguas africanas, tan pronto como terminaron los preliminares se dio inicio a este congreso para debatir el primer punto en el orden del día: «¿Qué es la literatura africana?».

El debate que siguió fue de lo más animado: ¿es la literatura que habla de África o de la experiencia africana? ¿Es la literatura escrita por africanos? ¿Y qué ocurre con un no africano que escribe sobre África? ¿Computa su obra como literatura africana? Y si un escritor africano decidía situar su novela en Groenlandia, ¿sería eso literatura africana? ¿O el criterio eran las lenguas africanas? De acuerdo, y entonces ¿qué pasa con el árabe? ¿Acaso no es ajeno a África? ¿Y qué pasa con el inglés y el francés, que se han convertido en lenguas africanas? Si... si... si... esto o lo otro, excepto el problema central: la dominación de nuestras lenguas y culturas por los

imperialistas europeos. En todo caso, no había un Fagunwa o un Shabaan Robert ni ningún otro escritor en lengua africana que pudiera hacer descender el congreso desde las alturas de la evasión abstracta. La pregunta nunca se planteó seriamente: ¿lo que nosotros escribíamos era literatura africana? Todo lo relativo a la literatura y su audiencia y, por tanto, a la lengua como un elemento determinante de la audiencia nacional y de clase, no se tomó realmente en consideración. Los debates se centraron en la temática y en el origen racial o el lugar de residencia del escritor.

El inglés, como el francés o el portugués, fue asumido de forma natural como la lengua de la mediación literaria o incluso política entre africanos dentro de una misma nación y entre diferentes naciones en África y en otros continentes. En algunos casos se vio a las lenguas europeas como capaces de unir a los pueblos africanos frente a las tendencias divisivas inherentes a la multiplicidad de lenguas africanas habladas dentro de un mismo estado geográfico. De este modo, Ezekiel Mphahlele escribió, en una carta en el número 11 de la revista *Transition*, que el inglés y el francés se habían convertido en las lenguas comunes con las que

presentar un frente nacionalista unido contra los opresores blancos, e incluso «allí donde el blanco se ha retirado, como en las naciones independientes, estas dos lenguas son todavía fuerzas de cohesión».³ En el ámbito literario a menudo se vio a las lenguas europeas como destinadas a rescatar a las lenguas africanas de sí mismas. En el prólogo al libro de Birago Diop *Los cuentos de Amadou Koumba*, Sédar Senghor elogiaba al autor por utilizar el francés para rescatar el espíritu de las antiguas fábulas y cuentos africanos. «Sin embargo, al contarlos en francés los renueva con un arte que, al tiempo que respeta el genio de la lengua francesa, esa lengua de la cortesía y la honestidad, conserva también todas las virtudes de las lenguas negroafricanas.»⁴ El inglés, el francés y el portugués han venido a rescatarnos y hemos aceptado con gratitud el regalo que nunca pedimos. Así, en 1964, Chinua Achebe dijo en una conferencia titulada «The African Writer and the English Language» (El escritor africano y la lengua inglesa):

¿Es legítimo que un hombre abandone su lengua materna por la de otro? Parece una traición imperdonable y provoca sentimientos de culpa. Pero yo

no tengo otra elección. Me han dado esa lengua, y tengo intención de usarla.⁵

Véase la paradoja: la posibilidad de usar la lengua materna provoca un tono de ligereza en frases como «una traición imperdonable» o «sentimientos de culpa»; pero la de usar lenguas extranjeras produce un entusiasmo positivo y categórico, que el propio Achebe, diez años más tarde, iba a describir como esta «lógica fatalista sobre la posición incuestionable del inglés en nuestra literatura».⁶

El hecho es que todos los que optamos por lenguas extranjeras (los participantes en el congreso y la generación que les siguió) aceptamos esta lógica fatalista en mayor o menor grado. Nos dejamos guiar por ella y la única cuestión que nos preocupaba era cómo hacer que las lenguas extranjeras prestadas fueran capaces de transmitir el peso de nuestra experiencia africana mediante, por ejemplo, la utilización de proverbios africanos y otras peculiaridades de nuestra oralidad y folclore. Por lo que se refiere a esta labor, Chinua Achebe (*Todo se desmorona; La flecha del dios*), Amos Tutuola (*El bebedor de vino de palma; Mi vida en la maleza de los fantasmas*) y Gabriel Okara (*The Voice*) fueron a

menudo considerados como ejemplos de tres modelos alternativos. Los extremos a los que estábamos dispuestos a llegar en nuestra misión de enriquecer las lenguas extranjeras, inyectándoles la «sangre negra» senghoriana en sus articulaciones artríticas, encuentran su mejor ejemplo en Gabriel Okara, en un artículo publicado en *Transition*:

En tanto que escritor que cree en la utilización de ideas, filosofía africana y folclore e imaginaria africanos hasta el máximo extremo posible, opino que la única forma de usarlas eficazmente es traducirlas de manera casi literal de la lengua africana nativa del escritor a cualquier lengua europea que esté utilizando como medio de expresión. Yo he intentado mantener mis expresiones tan cercanas como me ha sido posible a la lengua vernácula. Porque a partir de una palabra, de un conjunto de ellas, de una frase o incluso de un nombre en cualquier lengua africana, uno puede vislumbrar las normas sociales, las actitudes y los valores de un pueblo.

Para capturar la viveza de las imágenes de la oralidad africana, tuve que liberarme del hábito de expresar mis pensamientos primero en inglés. Al principio fue difícil, pero tuve que aprender a hacerlo. Tenía que estudiar primero cada expresión ijaw que usaba y descubrir la situación probable en la que se utilizaría para encontrar

su significado más cercano en inglés. Me resultó un ejercicio fascinante.⁷

¿Por qué, podríamos preguntarnos, debería un escritor africano, o cualquier escritor, desarrollar tal obsesión por robarle expresiones a su lengua madre para enriquecer otras lenguas? ¿Por qué debería entenderlo como su misión prioritaria? Nunca nos preguntamos: ¿cómo podemos enriquecer nuestras lenguas? ¿Cómo podemos hacernos dueños de la rica herencia humanística y democrática de las luchas de otros pueblos en otros tiempos y en otros lugares para enriquecer la nuestra? ¿Por qué no podemos tener a Balzac, Tolstói, Shólojov, Brecht, Lu Hsun, Pablo Neruda, H. C. Andersen, Kim Chi Ha, Marx, Lenin, Albert Einstein, Galileo, Esquilo, Aristóteles y Platón traducidos a lenguas africanas? En otras palabras, ¿por qué no debería Okara sudar tinta para crear en ijaw, que, como él mismo reconoce, es capaz de expresar una filosofía profunda y una enorme variedad de ideas y de experiencias? ¿Cuál era nuestra responsabilidad con respecto a las luchas de los pueblos africanos? No, estas preguntas nunca se hicieron. Lo que más parecía preocuparnos era esto: después de toda la gimnasia literaria de saquear

nuestras lenguas para añadirle vida y vigor al inglés y a otras lenguas extranjeras, ¿sería el resultado aceptado como buen inglés o francés? ¿Criticarían los dueños de la lengua el uso que hacíamos de ella? ¡Aquí éramos más asertivos con nuestros derechos! Chinua Achebe escribió:

Siento que la lengua inglesa será capaz de cargar con todo el peso de mi experiencia africana. Pero tendrá que ser un inglés nuevo, todavía en comunión con su hogar ancestral pero alterado para acomodarse a su nuevo entorno africano.⁸

La posición de Gabriel Okara en esta cuestión era representativa de nuestra generación:

Algunos pueden considerar esta forma de escribir en inglés como una perversión de la lengua. Por supuesto, esto no es cierto. Las lenguas vivas crecen como todas las cosas vivas, y el inglés está lejos de ser una lengua muerta. Hay versiones del inglés estadounidenses, caribeñas, australianas, canadienses y neozelandesas. Todas ellas añaden vida y vigor a la lengua, mientras que reflejan sus respectivas culturas propias. ¿Por qué no podría haber un inglés nigeriano o del África Occidental

que sirva para expresar nuestras ideas, nuestro pensamiento y nuestra filosofía a nuestra manera?⁹

¿Cómo llegamos a aceptar esta «lógica fatalista sobre la posición incuestionable del inglés en nuestra literatura», en nuestra cultura y en nuestra política? ¿Cuál fue la ruta desde Berlín en 1884 vía Makerere en 1962 hasta lo que es todavía la lógica prevaleciente y dominante cien años después? ¿Cómo es que nosotros, en tanto que escritores africanos, llegamos a ser tan flojos con respecto a las exigencias que nos planteaban nuestras propias lenguas y tan agresivos en nuestra forma de reclamar otras diferentes, particularmente las lenguas de nuestra colonización?

El Berlín de 1884 se hizo efectivo mediante la espada y la bala. Pero a la noche de la espada y la bala le siguió la mañana de la tiza y la pizarra. A la violencia física del campo de batalla le siguió la violencia psicológica del aula. Pero mientras que la primera era visiblemente brutal, la segunda era visiblemente amable, un proceso que ha descrito de manera elocuente Cheikh Hamidou Kane en su novela *La aventura ambigua*, en la que habla de los métodos de la fase colonial del imperialismo, que consisten en

saber matar con eficiencia y saber curar con el mismo arte.

En el continente negro empezamos a entender que su poder real no consistía en los cañones de la primera mañana sino en lo que seguía a los cañones. Y detrás de ellos venía la nueva escuela. La nueva escuela tenía simultáneamente la cualidad de los cañones y de los imanes. De los cañones tomaba la eficiencia de un arma de guerra. Pero hacía que la conquista fuera más permanente que la de los cañones. El cañón violenta el cuerpo y la escuela fascina el alma.¹⁰

En mi opinión, la lengua fue el vehículo más importante mediante el cual el poder fascinó y atrapó el alma. La bala era el medio de la subyugación física. La lengua era el medio de la subyugación espiritual. Permitidme ilustrar esto tomando ejemplos de mi propia educación, particularmente en los ámbitos de la lengua y la literatura.

III

Nací en el seno de una numerosa familia campesina: padre, cuatro esposas y unos veintiocho niños. También pertenecía, como todo el mundo en aquellos tiempos, a una familia extensa más amplia y al conjunto de la comunidad.

Hablábamos gikuyu cuando trabajábamos en el campo. Hablábamos gikuyu dentro y fuera de casa. Me acuerdo perfectamente de las veladas narrando historias junto al fuego. Eran sobre todo los adultos contándonos cuentos a los niños pero a todo el mundo le interesaba y participaba. Nosotros, los niños, les volvíamos a contar los cuentos a otros niños al día siguiente, a los que trabajaban en el campo recogiendo flores de crisantemo, hojas de té o granos de café para nuestros amos europeos y africanos.

Los cuentos, que casi siempre tenían como protagonistas a animales, se contaban siempre en gikuyu. La liebre, que, a pesar de ser pequeña y débil, era innovadora y tenía mucho ingenio, era nuestra heroína. Nos identificábamos con ella en sus luchas contra los depredadores como el león, el leopardo o la hiena. Sus victorias eran también las nuestras, y aprendíamos que los aparentemente débiles pueden ser más listos que los fuertes. Seguíamos a los animales en su lucha contra una naturaleza hostil, con

sequías, lluvias, sol y viento, y descubríamos que esa confrontación les hacía a menudo buscar formas de cooperar entre sí. Pero también nos interesaba la lucha entre ellos, y particularmente entre los depredadores y sus víctimas. Estas dos luchas paralelas, contra la naturaleza y contra otros animales, reflejaban los combates reales en el mundo de los seres humanos.

No es que ignorásemos los cuentos que tenían como protagonistas a personas. Había dos clases de personajes en esa clase de cuentos centrados en seres humanos: la especie de los auténticos seres humanos con cualidades como el valor, la amabilidad, la compasión, el desprecio por el mal y la preocupación por los demás, y una especie de hipócritas con dos bocas, que eran lobos para otros hombres, y que se distinguían por su avaricia, su egoísmo, su individualismo y el desprecio por todo lo que era bueno para el conjunto de la comunidad. La cooperación como el valor más deseable en una comunidad era el tema más repetido. Podía unir a los seres humanos y a los animales frente a ogros y depredadores, como en la historia de la paloma, que después de ser alimentada con aceite de semillas de ricino, iba a avisar a un herrero que estaba trabajando

muy lejos de casa para que defendiera a su mujer embarazada de los ogros con dos bocas devoradores de hombres.

Había buenos y malos cuentacuentos. Uno bueno podía contar la misma historia una y otra vez, y siempre nos parecía nueva a quienes la escuchábamos. Él o ella podía narrar un cuento que había relatado otra persona y hacerlo más interesante y más dramático. Las diferencias estaban realmente en el uso de las palabras y las imágenes y en la inflexión de la voz para conseguir diferentes tonos.

Y así aprendimos a valorar las palabras por sus significados y sus matices. La lengua no era una mera sucesión de palabras. Tenía un poder de sugestión que iba mucho más allá del significado léxico inmediato. Nuestra apreciación del mágico poder de sugestión de la lengua se reforzaba con los juegos de palabras que hacíamos con adivinanzas, proverbios, transposiciones de sílabas o palabras sin sentido pero con gran musicalidad.¹¹ Así aprendíamos la música de nuestra lengua, además de su contenido. El lenguaje, mediante imágenes y símbolos, nos ofrecía una visión del mundo, pero poseía una belleza propia. La casa y el campo eran entonces nuestro parvulario, pero lo más importante para mi argumentación es que

la lengua de nuestras sesiones de cuentacuentos, la de nuestra comunidad inmediata y de la más amplia, y la lengua del trabajo eran la misma.

Y entonces fui a la escuela, a una escuela colonial, y esta armonía se rompió. La lengua de mi educación ya no era la misma de mi cultura. Primero fui a Kamaandura, una escuela misional, y después a otra llamada Maanguuu, gestionada por nacionalistas agrupados en torno a la Asociación Gikuyu de Escuelas Independientes Karinga. La lengua de nuestra educación era todavía el gikuyu. La primera vez que recibí una ovación por una de mis composiciones, fue por una escrita en gikuyu. Así, durante los primeros cuatro años todavía existió armonía entre la lengua de mi educación formal y la de la comunidad campesina de Limuru.

Después de la declaración del estado de emergencia en 1952, todas las escuelas gestionadas por nacionalistas patrióticos fueron absorbidas por el régimen colonial y pasaron a depender de Comités Educativos Regionales presididos por ingleses. El inglés se convirtió en la lengua de mi educación formal. En Kenia el inglés pasó a ser algo más que una lengua: era *la* lengua, y todas las demás tenían que rendirle pleitesía.

De forma que una de las experiencias más humillantes que podías sufrir es que te sorprendieran hablando en gikuyu en los alrededores de la escuela. Al culpable se le infligían castigos físicos, entre tres y cinco reglazos en el culo desnudo, o le colgaban al cuello una placa de metal con inscripciones como SOY UN ESTÚPIDO o SOY UN BURRO. A veces a los culpables les ponían multas económicas que difícilmente podían pagar. ¿Y cómo pillaban los profesores a los culpables? Al principio de la mañana, le daban a un alumno un botón, que debía pasar a cualquiera que estuviera hablando su lengua materna. Quienquiera que tuviera el botón al final del día cantaba quién se lo había pasado a él y en el proceso subsiguiente aparecían todos los culpables del día. Así que los niños se convertían en cazadores de brujas y, de paso, aprendían en el proceso el valor lucrativo de ser un traidor a la propia comunidad.

La actitud hacia el inglés era exactamente la contraria: se recompensaba con largueza cualquier logro en el inglés escrito o hablado: premios, prestigio, aplausos; un billete hacia reinos más elevados. El inglés se convirtió en la medida de la inteligencia y de la habilidad en las artes, las ciencias y todas las demás ramas del conocimiento. El inglés

se convirtió en *el* determinante fundamental del progreso de un niño en la escala de la educación formal.

Como seguramente sabéis, el sistema de educación colonial, además de su demarcación racial al modo del apartheid, tenía una estructura piramidal: una amplia base primaria, un estrechamiento en la secundaria y un todavía más reducido vértice universitario. La selección para pasar de primaria a secundaria se realizaba mediante un examen, que en mi época se llamaba «examen preliminar africano de Kenia», en el que había que aprobar seis asignaturas, entre ellas matemáticas, kiswahili y ciencias naturales. Todos los exámenes se hacían en inglés. Nadie que hubiera suspendido el examen de inglés aprobaba el examen, independientemente de lo brillante que hubiera sido en las otras asignaturas. Recuerdo a un muchacho de mi clase de 1954 que tenía sobresaliente en todas las asignaturas excepto en inglés, que había suspendido. Le suspendieron todo el examen. Terminó siendo conductor por turnos en una empresa de autobuses. Yo, que solo tenía aprobados pero un notable en inglés, conseguí entrar en la Alliance High School, una de las instituciones más elitistas para africanos en la Kenia colonial. Los

requisitos para entrar en la Universidad de Makerere eran básicamente los mismos: nadie podía vestir la toga roja de los pregraduados, independientemente de lo bien que lo hubiera hecho en el resto de las asignaturas, si no tenía un notable (y no un simple aprobado) en inglés. Así que ese puesto tan codiciado en la pirámide y en el sistema solo estaba al alcance de quien tuviera un notable en inglés. Este era el vehículo oficial y la fórmula mágica para acceder a la élite colonial.

La educación literaria no solo estaba determinada por la lengua dominante, sino que también reforzaba esta posición. La oratura (literatura oral) en lenguas keniatas dejó de enseñarse. En la escuela primaria yo leí versiones adaptadas de Dickens y de Stevenson junto a Rider Haggard. Jim Hawkins, Oliver Twist, Tom Brown, y no la Liebre, el Leopardo y el León, eran ahora mis compañeros cotidianos en el mundo de la imaginación. En la escuela secundaria, Scott y G. B. Shaw sazonados con más Rider Haggard, John Buchan, Alan Paton y el capitán W. E. Johns. En Makerere estudié inglés: de Chaucer a T. S. Eliot con un toque de Graham Greene.

Así que la lengua y la literatura nos llevaban cada

vez más lejos de nosotros mismos y de los demás, de nuestro mundo a otros distintos.

¿Qué nos estaba haciendo el sistema colonial a los niños keniatas? ¿Cuáles eran las consecuencias de, por una parte, esa supresión sistemática de nuestras lenguas y de sus literaturas, y, por la otra, de la elevación del inglés y de su literatura? Para intentar responder a esas preguntas, permitidme que empiece por examinar la relación de la lengua con la experiencia, la cultura y la percepción humanas de la realidad.

IV

La lengua, cualquier lengua, tiene un carácter dual: es simultáneamente un medio de comunicación y un vehículo de la cultura humana. Por ejemplo, el inglés. Se habla en Inglaterra, y en Suecia, y en Dinamarca. Pero para los suecos y para los daneses es solamente un medio de comunicación con los no escandinavos. No es un vehículo de su cultura. Para los británicos, y en particular para los ingleses, es además, e inseparablemente de su uso como medio de

comunicación, un vehículo de su cultura y de su historia. O tomemos el swahili en el África Oriental y Central. Se usa como herramienta de comunicación entre numerosas nacionalidades. Pero no es un vehículo de la cultura y la historia de la mayoría de esas nacionalidades. Sin embargo, en partes de Kenia y Tanzania, y particularmente en Zanzíbar, el swahili es inseparablemente un medio de comunicación y un vehículo de la cultura de los pueblos para los cuales es su lengua materna.

La lengua como herramienta de comunicación tiene tres aspectos o elementos. Está primero lo que Karl Marx llamó una vez «la lengua de la vida real»,¹² el elemento básico a toda noción de lenguaje, sus orígenes y su desarrollo: esto es, las relaciones que las personas emprenden unas con otras en el proceso del trabajo, los vínculos que necesariamente establece un pueblo o una comunidad de seres humanos en el acto de producir riqueza o medios de vida como la comida, la ropa o la vivienda. Toda comunidad humana comienza su historia como una comunidad de cooperación productiva mediante la división del trabajo; la más simple es entre hombre, mujer e hijo en la familia; las divisiones más complejas se dan entre ramas de producción como las

de quienes son solamente cazadores, recolectores de frutos o trabajadores del metal. Y después están las divisiones aún más complejas como las de las fábricas modernas, donde un solo producto, digamos una camisa o un zapato, es el resultado de muchas manos y de muchas mentes. La producción es cooperación, es comunicación, es lenguaje, es expresión de una relación entre seres humanos y es específicamente humana.

El segundo aspecto de la lengua como comunicación es el habla, que imita el lenguaje de la vida real, el cual es comunicación en la producción. Las señales verbales simultáneamente reflejan y ayudan a la comunicación o a las relaciones que se establecen entre los seres humanos en la producción de sus medios de vida. La lengua como sistema de señales verbales hace que la producción sea posible. La palabra hablada es a las relaciones entre los seres humanos lo que la mano es a las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza. La mano, mediante distintas herramientas, media entre los seres humanos y la naturaleza y forma el lenguaje de la vida real: la palabra hablada media entre los seres humanos y forma el lenguaje del habla.

El tercer aspecto son los signos escritos. La

palabra escrita imita a la hablada. Donde los dos primeros aspectos de la lengua como comunicación a través de la mano y de la palabra hablada evolucionaron históricamente de forma más o menos simultánea, el aspecto escrito es un desarrollo histórico mucho más tardío. La escritura es la representación de sonidos mediante símbolos visuales, desde los simples nudos entre los pastores para contar el número de cabezas de ganado en un rebaño o los jeroglíficos entre los cantantes y poetas de la etnia agikuyu gicaandi en Kenia, hasta los sistemas más complejos de escritura con letras e imágenes del mundo contemporáneo.

En la mayor parte de las sociedades, el lenguaje oral y el escrito son el mismo, y el uno representa al otro: lo que está sobre el papel se le puede leer a otra persona y ser recibido como la lengua que el receptor ha crecido hablando. En una sociedad así hay una amplia armonía para un niño entre los tres aspectos de la lengua como comunicación. Su interacción con la naturaleza y con otros hombres se expresa en símbolos y en signos hablados o escritos que son un resultado de esa doble interacción y un reflejo de ella. La asociación de la sensibilidad del niño es con la lengua de su experiencia de la vida.

Pero hay más: la comunicación entre seres humanos es también la base y el proceso de la evolución de la cultura. Al llevar a cabo tipos semejantes de cosas y acciones una y otra vez bajo circunstancias similares, similares incluso en su mutabilidad, ciertos patrones, movimientos, ritmos, hábitos, actitudes, experiencias y conocimientos emergen. Esas experiencias se transmiten a la siguiente generación y se convierten en la base hereditaria para las acciones ulteriores de un pueblo sobre la naturaleza o sobre sí mismos. Hay una acumulación gradual de valores que con el tiempo se convierten en verdades casi obvias, y que gobiernan sus nociones de qué es correcto o incorrecto, bueno o malo, feo o hermoso, valiente o cobarde, generoso o mezquino en sus relaciones internas y externas. Con el tiempo esto se convierte en una forma de vida, que puede distinguirse de otras. Los pueblos desarrollan una cultura y una historia distintivas. La cultura encarna esos valores morales, éticos y estéticos, el conjunto de lentes espirituales a través de las cuales un pueblo llega a verse a sí mismo y su lugar en el universo. Los valores son la base de la identidad de un pueblo, de su sentido de particularidad como miembros de la raza humana. Todo esto se transmite a

través del lenguaje. El lenguaje como cultura es el banco de memoria colectivo de la experiencia de un pueblo en la historia. La cultura es casi indistinguible de la lengua que hace posible su génesis, su crecimiento, su acumulación, su articulación y, por supuesto, su transmisión de una generación a la siguiente.

La lengua como cultura también tiene tres aspectos importantes. La cultura es un producto de la historia que a su vez la refleja. En otras palabras, la cultura es un producto y un reflejo de los seres humanos comunicándose unos con otros en la lucha para crear riqueza y para controlarla. Pero la cultura no se limita a reflejar esa historia, o en todo caso lo hace formando las imágenes y las pinturas del mundo de la naturaleza y de la educación. Así, el segundo aspecto del lenguaje como cultura es su agencia como formador de imágenes en la mente de un niño. Toda nuestra concepción de nosotros mismos como personas, individual y colectivamente, se basa en esas pinturas e imágenes, que pueden o no corresponderse correctamente con la realidad efectiva de las luchas con la naturaleza y con la educación que las produjeron en un principio. Pero nuestra capacidad para enfrentarnos al mundo de

forma creativa depende de en qué medida esas imágenes se corresponden o no con esa realidad, de cómo distorsionan o clarifican la realidad de nuestras luchas. La lengua como cultura, por tanto, media entre mí y mi propio yo; entre mi propio yo y los demás; entre mí y la naturaleza. La lengua está mediatizando mi propio ser. Y esto nos lleva al tercer aspecto de la lengua como cultura. La cultura transmite o imparte esas imágenes del mundo y de la realidad a través de la palabra hablada y escrita, esto es, a través de una lengua específica. En otras palabras, la capacidad de hablar, la capacidad de organizar los sonidos de tal forma que permita la comprensión mutua entre los seres humanos, es universal. Esta es la universalidad del lenguaje, una cualidad específica de los seres humanos. Corresponde a la universalidad de la lucha contra la naturaleza y entre los seres humanos. Pero la particularidad de los sonidos, las palabras, el orden de las palabras en los modismos y las frases, y la forma específica o las leyes que regulan este orden es lo que distingue a una lengua de otra. Así que una cultura específica no se transmite a través de la lengua en su universalidad sino en su particularidad como la lengua de una comunidad específica con una historia específica. La literatura escrita y la oratura

son los medios fundamentales a través de los cuales una lengua particular transmite las imágenes del mundo que contiene la cultura que encarna.

El lenguaje como comunicación y como cultura son, por tanto, productos interdependientes. La comunicación crea la cultura: la cultura es un medio de comunicación. La lengua transmite la cultura, y esta transmite, particularmente a través de la literatura y de la oratura, todo el corpus de valores mediante los cuales llegamos a percibirnos a nosotros mismos y nuestro lugar en el mundo. La forma en que las personas se perciben a sí mismas afecta al modo en el que conciben su cultura, su política y la producción social de riqueza, a todas sus relaciones con la naturaleza y con otros seres humanos. El lenguaje es, por tanto, inseparable de nosotros mismos como comunidad de seres humanos con una forma y un carácter distintivo, una historia específica y una relación específica con el mundo.

V

Entonces ¿qué hizo con nuestros niños la imposición

de una lengua extranjera?

El auténtico fin del colonialismo era controlar la riqueza de los pueblos: lo que producían, la forma en que lo hacían y cómo se distribuía; controlar, en otras palabras, todo el ámbito del lenguaje de la vida real. El colonialismo impuso su control sobre la producción social de la riqueza a través de la conquista militar y de la consiguiente dictadura política. Pero su área de dominio más significativa fue el universo mental de los colonizados; el control, a través de la cultura, de cómo las personas se percibían a sí mismas y su relación con el mundo. El control político y económico no puede ser total ni efectivo sin el dominio de las mentes. Controlar la cultura de un pueblo es dominar sus herramientas de autodefinition en relación con otros.

Para el colonialismo, esto implicaba dos aspectos del mismo proceso: la destrucción o la infravaloración deliberada de la cultura de un pueblo (de su arte, sus danzas, sus religiones, su historia, su geografía, su educación, su oratura y literatura), y la elevación consciente de la lengua del colonizador. El dominio de la lengua de un pueblo por parte de las lenguas de los poderes colonizadores fue crucial para

la dominación del universo mental de los colonizados.

Tomemos el lenguaje como comunicación: la imposición de una lengua extranjera, y la supresión de las lenguas nativas en sus formas orales y escritas, ya estaban rompiendo la armonía que anteriormente existía entre el niño africano y los tres aspectos de la lengua. Puesto que la lengua impuesta en tanto que herramienta de comunicación era producto y reflejo de la «lengua de la vida real» de otro lugar, nunca sería capaz, ni en la oralidad ni en la escritura, de reflejar o de imitar adecuadamente la vida real de esa comunidad. Esto puede explicar en parte el hecho de que la tecnología siempre nos pareció algo más bien externo, su producto y no el nuestro. La palabra «misil», por ejemplo, a mí siempre me produjo la impresión de un sonido extraño y lejano, hasta que hace poco aprendí su equivalente en gikuyu, *ngurukuhi*, y me hizo aprehenderla de una forma diferente. El aprendizaje, para un niño colonial, se convirtió en una actividad cerebral y no una experiencia con impacto emocional.

Pero como las lenguas nuevas e impuestas no eran capaces de terminar con las lenguas indígenas en su expresión oral, su área de dominio más efectiva fue el

tercer aspecto de la lengua como comunicación, la escritura. La lengua de la educación formal del niño africano era un idioma extranjero. La lengua de su conceptualización era extranjera. El pensamiento, para él, se configuraba en una lengua extranjera. Así que la lengua escrita de la educación de un niño en la escuela (incluso la hablada en el entorno escolar) se divorció de la que se hablaba en la familia. A menudo no existía ningún tipo de conexión entre el mundo escrito del niño, que era también la lengua de su escolarización, y el de su entorno inmediato en la familia y en la comunidad. Para un niño colonial, la armonía que debía existir entre los tres aspectos de la lengua estaba definitivamente rota. Y esto tuvo como resultado la disociación de la sensibilidad de ese niño con respecto a su entorno social y natural, lo que podríamos llamar «la alienación colonial». Esta se reforzaba con la enseñanza de la historia, la geografía o la música, donde la Europa burguesa estaba siempre en el centro del universo.

Esta disociación, divorcio o alienación del entorno inmediato se hace aún más evidente cuando piensas en la lengua colonial como vehículo de cultura.

Puesto que la cultura es el producto de la historia de un pueblo, y al mismo tiempo la refleja, el niño

está ahora expuesto exclusivamente a una cultura que fue producto de un mundo externo a él. Al niño se le forzaba a mirarse a sí mismo desde una perspectiva ajena. *Catching Them Young* es el título de un libro de Bob Dixon sobre el racismo, el clasismo, el sexismo y la política en la literatura infantil. «Pillarlos pequeños» era un objetivo todavía más claro en el caso de los niños coloniales. Las imágenes de este mundo y de su lugar en él que se implantan en la mente de un niño son muy difíciles de erradicar más tarde, quizá de hecho sea imposible.

Puesto que la cultura no se limita a reflejar el mundo en imágenes sino que, de hecho, a través de ellas condiciona de una forma concreta la manera de ver el mundo del niño, al niño colonial le hicieron ver el mundo y su lugar en él tal y como se veía, se definía o se reflejaba en la cultura de la lengua impuesta.

Y puesto que esas imágenes se transmiten fundamentalmente a través de la literatura y la oratura, eso significa que el niño va a ver el mundo ahora solo desde la perspectiva de la literatura de su lengua adoptada. Desde el punto de vista de la alienación, esto es, de verse a sí mismo desde fuera como si uno fuera otro, da igual que la literatura

importada transmitiera la gran tradición humanista de lo mejor de Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstói, Gorki, Brecht, Shólojov o Dickens. La ubicación de este gran espejo de la imaginación era necesariamente Europa y su historia y su cultura, y el resto del universo se veía desde ese centro.

Pero, por descontado, lo peor era cuando el niño colonial era expuesto a las imágenes de su propio mundo tal y como se reflejaba en el espejo de las lenguas escritas de sus colonizadores. Mientras que su propia lengua quedaba asociada en su mente impresionable a un estatus degradado, a la humillación, al castigo físico, a la torpeza intelectual o incluso a la total estupidez, ininteligibilidad y barbarismo, esto se reforzaba por las palabras que encontraba en grandes genios del racismo como Rider Haggard o Nicholas Monsarrat; por no mencionar los pronunciamientos de algunos de los gigantes de la tradición política e intelectual de Occidente, como Hume («el negro es por naturaleza inferior al blanco»),¹³ Thomas Jefferson («los negros son por naturaleza inferiores a los blancos, tanto en sus dotes físicas como mentales»),¹⁴ o Hegel, con su África comparable a una tierra eternamente infantil envuelta todavía en el manto de la noche por lo que se refiere

al desarrollo de la autoconciencia histórica. La afirmación de Hegel de que nada en el carácter africano está en armonía con la humanidad es representativa de las imágenes racistas de África y de los africanos que el niño africano estaba condenado a encontrar en la literatura de las lenguas coloniales.¹⁵ Los resultados iban a ser desastrosos.

En la conferencia que impartió en Nairobi en 1973 sobre la enseñanza de la literatura africana en las escuelas, titulada «Written Literature and Black Images» (Literatura escrita e imágenes negras),¹⁶ la escritora y académica keniana Micere Mugo contó cómo la lectura de la descripción de Gagoool como una anciana africana en *Las minas del rey Salomón*, de Rider Haggard, le había hecho sentir un terror mortal durante mucho tiempo cada vez que se encontraba con africanas viejas. En su autobiografía *This Life*, Sidney Poitier describe cómo, a consecuencia de la literatura que había leído, había terminado por asociar África con las serpientes. Así que cuando llegó a África y le alojaron en un hotel moderno en una ciudad moderna, no pudo dormir porque no era capaz de dejar de buscar serpientes por todas partes, incluso debajo de la cama. Estos dos han sido capaces de reconocer los orígenes de sus

miedos. Pero muchos otros han internalizado las imágenes negativas, y esto afecta a sus opciones culturales, e incluso políticas, en la vida cotidiana.

Así Léopold Sédar Senghor ha dicho muy claramente que aunque la lengua colonial le había sido impuesta, si le hubieran dado la posibilidad de elegir hubiera escogido el francés. En su sumisión al francés alcanza un punto lírico:

Nos expresamos en francés porque tiene una vocación universal y porque nuestro mensaje también se dirige a los franceses y a otros pueblos. En nuestras lenguas [i. e., lenguas africanas] el halo que rodea a las palabras es por naturaleza únicamente el de la savia y la sangre; las palabras francesas irradian miles de rayos diamantinos.¹⁷

Senghor ha sido recompensado y ungido con un lugar de honor en la Academia Francesa, la institución que salvaguarda la pureza de la lengua francesa.

En Malaui, Banda ha erigido su propio monumento a través de una institución, la Academia Kamazu, destinada a ayudar a los alumnos más brillantes del país en su dominio de la lengua inglesa.

Es un instituto diseñado para producir chicos y chicas que puedan luego asistir a universidades como Harvard, Chicago, Oxford, Cambridge y Edimburgo y ser capaces de competir con los demás en igualdad de condiciones.

El presidente ha ordenado personalmente que el latín ocupe un lugar central en el programa de estudios. Todos los profesores tienen que haber estudiado latín en algún nivel de su formación. El doctor Banda ha dicho con frecuencia que nadie puede llegar a dominar el inglés sin conocimientos de lenguas como el latín o el francés...¹⁸

Para asegurarse el éxito, a ningún malauí se le permite enseñar en esta academia: ninguno es lo bastante bueno. Todo el cuerpo docente ha venido desde Inglaterra. Un malauí podría bajar los estándares, o quizá minar la pureza de la lengua inglesa. ¿Se puede encontrar un ejemplo más elocuente del desprecio por lo nacional y la adoración servil de lo que es extranjero, incluso aunque esté muerto?

En los libros de historia y en los comentarios populares sobre África se ha puesto mucho énfasis sobre las supuestas diferencias en las políticas de las diferentes potencias coloniales: el dominio indirecto de los británicos (o su pragmatismo al prescindir de

un programa cultural), y los proyectos muy conscientes de asimilación cultural de franceses y portugueses. Estas son cuestiones de matiz y de énfasis. El resultado final es el mismo: que Senghor se aferre al francés como lengua con vocación universal no es tan diferente del agradecimiento de Achebe en 1964 al inglés: «Los que hemos heredado la lengua inglesa quizá no estemos en posición de apreciar el valor de esa herencia».¹⁹ Las presuposiciones que informan la práctica lingüística de quienes hemos abandonado nuestras lenguas maternas y hemos adoptado las europeas como vehículos creativos para nuestra imaginación tampoco son esencialmente distintas.

Así que el Congreso de Escritores Africanos de Expresión Inglesa de 1962 únicamente estaba reconociendo, por supuesto con aprobación y orgullo, lo que a lo largo de años de educación selectiva y rigurosa tutela nos habían enseñado a aceptar: la «lógica fatalista sobre la posición incuestionable del inglés en nuestra literatura». Esta lógica estaba profundamente inscrita en el imperialismo, y justo fue este y sus consecuencias lo que no analizamos en Makerere. El triunfo final de un sistema de

dominación llega cuando los dominados empiezan a cantar sus glorias.

VI

Los veinte años que han pasado desde el congreso de Makerere le han dado al mundo una literatura única: novelas, relatos, poemas y obras de teatro escritas por africanos en lenguas europeas, que pronto se consolidaron como una tradición gracias a sus séquitos de estudios literarios e industria académica.

Desde el momento mismo de su concepción, fue la literatura de la pequeña burguesía que había surgido de las escuelas y las universidades coloniales. No podría haber sido de otro modo, dado el medio lingüístico en el que transmitían su mensaje. Su nacimiento y su desarrollo reflejaban el acceso gradual de esta clase al poder político y económico. Pero la pequeña burguesía en África es una clase muy amplia que alberga distintas tendencias. Se extiende desde el sector que buscaba una alianza perpetua con el imperialismo, en la que ellos desempeñaban el papel de intermediarios entre la burguesía de la

metrópoli y la local (lo que en mi libro *Detained. A Writer's Prison Diary* llamé «la burguesía compradora») hasta el sector que contemplaba el futuro en términos de una economía fuerte e independiente del capitalismo occidental, o en alguna clase de socialismo, lo que llamaré aquí «la burguesía nacionalista y patriótica». Esta literatura escrita por africanos en lenguas europeas era específicamente la de las burguesías nacionales, tanto en lo concerniente a sus autores como a sus preocupaciones temáticas o a su consumo.²⁰

En el ámbito internacional, la literatura le echó un buen cable a esta clase social a la hora de explicarle África al mundo; una clase que en sus políticas, sus negocios y su educación estaba asumiendo el liderazgo en los países que estaban emergiendo del colonialismo o que estaban tratando de emerger: África tenía un pasado y una cultura llenas de dignidad y complejidad humana.

Internamente, la literatura le dio a esta clase una tradición consolidada y un marco de referencias literarias comunes, algo de lo que carecía, dadas sus frágiles raíces tanto en la cultura de los campesinos como en la de las metrópolis europeas. La literatura les dio confianza en sí mismos: la pequeña burguesía

tenía ahora un pasado, una cultura y una literatura que les permitían hacer frente a los prejuicios racistas de Europa. Esta confianza, que se hacía evidente en el tono de la escritura, en su ácida crítica de la civilización burguesa europea, de sus implicaciones, y particularmente en su molde de negritud, que defendía que África tenía algo que ofrecerle al mundo, reflejaba la ascendencia política del sector patriótico y nacionalista de la pequeña burguesía antes e inmediatamente después de las independencias.

Así que inicialmente esta literatura, en el mundo de posguerra de liberación democrática revolucionaria y de liberación anticolonial en China y en la India, los levantamientos armados en Kenia y en Argelia, la independencia de Ghana y Nigeria, y todos los países que vinieron detrás, fue parte de la gran manifestación anticolonial y antiimperialista en África, Asia, Latinoamérica y las islas del Caribe. Se inspiró en un despertar político generalizado; tomó su fuerza, e incluso su forma, del campesinado: de sus proverbios, fábulas, cuentos, adivinanzas y dichos llenos de sabiduría. Estaba absolutamente inyectada de optimismo. Pero más tarde, cuando el sector «comprador» asumió la ascendencia política y

reforzó, en vez de debilitar, los vínculos con el imperialismo en lo que fue claramente un acuerdo neocolonial, esta literatura se volvió más y más crítica, cínica, desilusionada, amarga y militante en su tono de denuncia. Fue casi unánime en su retrato, con grados variables de detalle, énfasis y claridad de visión, de la traición de la esperanza colectiva que llegó con las postindependencias. Pero ¿a quién estaba dirigiendo su lista de los errores cometidos, de los crímenes y los delitos, de las quejas silenciadas, o su clamor por un cambio en la dirección moral? ¿A la burguesía imperialista? ¿A la pequeña burguesía en el poder? ¿A los militares, que son un segmento crucial de la misma clase? Buscaba otra audiencia, fundamentalmente el campesinado y el proletariado urbano, o lo que generalmente se llama «el pueblo». La búsqueda de una nueva audiencia y de nuevas direcciones encontró su reflejo en la exploración de formas más simples, en la adopción de un tono más directo, y a menudo en una llamada más franca a la acción. También se reflejó en el contenido. En vez de ver África como una masa indiferenciada de negritud históricamente pisoteada, ahora se esforzaba en hacer un análisis sobre las clases sociales y una evaluación crítica de las

sociedades neocoloniales. Pero esta búsqueda todavía estaba limitada a los confines de las lenguas europeas, cuyo uso defendía ahora con menos vigor y confianza. Así que la búsqueda estaba constreñida por la misma elección de la lengua, y en su intento de acercamiento al pueblo solo podía alcanzar a ese sector de la pequeña burguesía (los estudiantes, los profesores o los secretarios, por ejemplo) que todavía estaba en contacto con el pueblo. Se quedó allí, haciendo tiempo, enclaustrada en las barreras lingüísticas de su herencia colonial.

Su gran debilidad aún residía en el lugar de siempre, en su audiencia: los lectores pequeñoburgueses asumieron automáticamente la elección de la lengua extranjera. A causa de su posición económica indeterminada entre las muchas clases en conflicto, la pequeña burguesía despliega un maquillaje psicológico vacilante. Como los camaleones, adopta el color de la clase con la que más empatía y proximidad siente. Puede dejarse arrastrar por las masas en un momento de marea revolucionaria, o atrincherarse en el silencio, el miedo, el cinismo y la contemplación de su propio ombligo, la angustia existencial o la colaboración con los poderes fácticos en tiempos de mareas

reaccionarias. En África esta clase siempre ha oscilado entre la burguesía imperialista y sus elementos neocoloniales «compradores», por una parte, y el campesinado y el proletariado urbano (las masas), por la otra. Esta falta de identidad en su proyección psicológica y social como clase se reflejó en la literatura que produjo: la crisis de identidad estaba asumida en la misma preocupación por la definición de la identidad en el congreso de Makerere. En la literatura, como en la política, hablaba como si su identidad, o su preocupación por ella, fuera la misma del conjunto de la sociedad. La literatura en lenguas europeas que produjo fue la identidad que se le dio a la literatura africana, como si nunca hubiera existido una literatura en lenguas africanas. Sin embargo, al evitar la confrontación directa con la cuestión de la lengua, estaba revistiéndose de vestimentas identitarias falsas: se convirtió en un falso pretendiente al trono de la literatura africana dominante. El practicante de lo que Janheinz Jahn llamó «la literatura neoafricana» intentó esquivar el dilema con su excesivamente obvia insistencia en que las lenguas europeas eran en realidad africanas, o tratando de africanizar el uso del inglés o del francés mientras se aseguraban de

que todavía eran inglés, portugués o francés reconocibles.

Durante este proceso, la literatura creó, de forma falsa e incluso absurda, un campesinado y un proletariado angloparlante (o francófono, o lusófono), evidencia clara de una negación o de una falsificación de los procesos históricos y de la realidad. A este campesinado y proletariado que hablaba en lenguas europeas, que existía solo en las novelas y en las obras de teatro, se le revestía a menudo con la mentalidad vacilante, la autocontemplación escapista, la posición humana existencialmente angustiada o la condición de hombre-entre-dos-mundos de la pequeña burguesía.

De hecho, si todo hubiera quedado en manos de esta clase, las lenguas africanas hubiesen dejado de existir con las independencias.

VII

Pero las lenguas africanas se negaron a morir. No pensaban seguir la estela del latín para convertirse en los fósiles que la arqueología lingüística iba a

excavar, clasificar y debatir en congresos internacionales.

Estas lenguas, estas herencias nacionales africanas, se mantuvieron vivas gracias al campesinado. El campesinado nunca vio una contradicción entre hablar sus propias lenguas maternas y la pertenencia a una comunidad geográfica nacional o continental. No veía ninguna contradicción antagónica entre la pertenencia a su comunidad nacional inmediata, a una comunidad multinacional diseñada según las fronteras establecidas en Berlín, y a África en su conjunto. Estas gentes hablaban sin complejos wolof, hausa, yoruba, ibo, árabe, amárico, kiswahili, gikuyu, luo, luyha, shona, ndebele, kimbundu, zulú o lingala, sin que esto supusiera la desintegración de los estados. En el período de la lucha anticolonial demostraron una capacidad ilimitada para unirse en torno a cualquier líder o partido que articulara de manera más consistente la resistencia anticolonial. Si acaso, era la pequeña burguesía, particularmente la «compradora», con su chovinismo étnico, la que alentaba estas divisiones verticales hasta llegar a la guerra en ocasiones. ¡No! El campesinado no tenía ningún complejo acerca de sus lenguas y de las culturas que transmitían.

De hecho, cuando el campesinado y el proletariado urbano se vieron urgidos, por la necesidad o por la historia, a adoptar las lenguas de los amos, las africanizaron sin ningún respeto por su pedigrí como el que demostraron Senghor o Achebe, hasta el punto de llegar a crear lenguas africanas nuevas, como el krio en Sierra Leona o el pidgin en Nigeria, que le debían su identidad a la sintaxis y a los ritmos de las lenguas africanas. Todas estas lenguas se mantuvieron vivas en el habla diaria, en las ceremonias, en las luchas políticas y, sobre todo, en la riquísima oratura: en los proverbios, los cuentos, los poemas y las adivinanzas.

El campesinado y el proletariado urbano generaron juglares. Cantaban las canciones antiguas o componían otras nuevas que incorporaban las nuevas experiencias en la industria y en la lucha de los trabajadores y sus organizaciones. Estos juglares llevaban las lenguas hasta nuevos límites, renovándolas y revigorizándolas, acuñando nuevas palabras y expresiones, y en general expandiendo su capacidad para incorporar acontecimientos nuevos en África y en el mundo.

El campesinado y el proletariado urbano generaron sus propios escritores, o atraieron hacia sus filas y

sus preocupaciones a intelectuales que procedían de la pequeña burguesía, y todos escribían en lenguas africanas. En la antología pionera de Albert Gérard sobre las literaturas en lenguas africanas desde el siglo X hasta la actualidad, titulada *African Language Literatures* (1981), se incluyen autores como Heruy Welde Sellase, Germacäw Takla Hawaryat, Shabaan Robert, Abdullatif Abdalla, Ebrahim Hussein, Euphrase Kezilahabi, B. H. Vilakazi, Okot p'Bitek, A. C. Jordan, P. Mboya, D. O. Fagunwa o Mazisi Kunene, y se celebran con justicia, porque ellos han dotado a nuestras lenguas de una literatura escrita contemporánea. De este modo, la inmortalidad de nuestras lenguas ha sido asegurada por la imprenta, a pesar de las presiones externas e internas en favor de su extinción. En Kenia me gustaría destacar a Gakaara wa Wanjau, a quien los británicos encarcelaron durante diez largos años, entre 1952 y 1962, porque escribía en gikuyu. Su libro *Mwandiki wa Mau Mau Ithaamiriointi*, un diario secreto que compuso mientras estuvo detenido por causas políticas, fue publicado por Heinemann Kenia y ganó el Premio Noma en 1984. Es una obra potente, que amplía el universo del gikuyu escrito en prosa, y es la guinda del pastel que él mismo comenzó a elaborar en

1946. Ha trabajado en medio de la pobreza, de las condiciones inhumanas de la prisión, en el aislamiento de la postindependencia cuando la lengua inglesa era la reina en las escuelas de Kenia desde la guardería hasta la universidad y en el conjunto del mundo de la imprenta nacional, pero nunca perdió la fe en las posibilidades de las lenguas nacionales keniatas. Su inspiración venía de las masivas manifestaciones anticoloniales de los keniatas, y particularmente del grupo de militantes que se agrupaban en torno al Mau Mau o al Ejército de la Tierra y la Liberación de Kenia, que en 1952 inauguró en África la época de la guerra de guerrillas moderna. Él fue el ejemplo más claro de los escritores que han surgido de los movimientos políticos de masas populares, de un campesinado y un proletariado urbano que han despertado por fin.

Y finalmente, de entre la pequeña burguesía que hablaba en lenguas europeas emergieron unos pocos que se negaron a unirse al coro de los que habían aceptado la «lógica fatalista» de la posición de las lenguas europeas en nuestro ser literario. Fue uno de estos, Obi Wali, el que arrastró la alfombra debajo de los pies literarios de los que nos reunimos en Makerere en 1962 al declarar en un artículo

publicado en *Transition* (10 de septiembre de 1963) que «toda la aceptación acrítica del inglés y del francés como medios inevitables para la escritura africana de calidad está mal enfocada, y no ofrece ningún espacio para el avance de la literatura y la cultura africanas», y que hasta que los escritores africanos aceptasen que cualquier literatura genuinamente africana debería estar escrita en lenguas africanas, estarían abocados a un callejón sin salida.

A lo que queríamos que se dedicaran futuros congresos sobre la literatura africana es al problema decisivo de la escritura africana en lenguas africanas, y todas sus implicaciones para el desarrollo de una sensibilidad genuinamente africana.

Obi Wali, por supuesto, tuvo predecesores. Gente como David Diop, de Senegal, había formulado el caso en contra de las lenguas europeas todavía más contundentemente:

El escritor africano, privado del uso de su lengua y aislado de su gente, podría convertirse en el único representante de una tendencia literaria (y no necesariamente la más gratuita) dentro de la nación

colonizadora. Sus obras, convertidas en una ilustración perfecta de la política asimilacionista en el imaginario y en el estilo, sin duda despertarán el aplauso de cierto grupo de críticos. De hecho, estas alabanzas se dirigirán fundamentalmente al colonialismo, que cuando ya no puede mantener a sus súbditos en la esclavitud, los transforma en intelectuales dóciles formados en las modas literarias occidentales, lo que constituye una forma muy sutil de bastardización.²¹

David Diop vio con claridad que el uso del inglés y del francés era una cuestión de necesidad histórica coyuntural.

Seguramente en un África libre de opresión a ningún escritor se le ocurrirá expresar sus sentimientos y los sentimientos de su gente en otra lengua que no sea la suya propia, redescubierta.²²

La importancia de la intervención de Obi Wali está en su tono y en su oportunidad: fue publicada poco después del Congreso de Escritores Africanos de Expresión Inglesa de 1962; fue polémica y agresiva, consideró el uso del inglés y el francés como algo ridículo y despreciable, y mostró total decisión en su vindicación de las lenguas africanas. Como era

previsible, fue acogida con hostilidad, y después silenciada. Pero veinte años de dominio ininterrumpido de la literatura en lenguas europeas, el giro reaccionario de la política y la economía en África, y la búsqueda de una ruptura revolucionaria con el *statu quo* neocolonial, todo incita a que los escritores busquen dentro de su alma, y pone de nuevo sobre el tapete toda la cuestión de la lengua de la literatura africana.

VIII

La cuestión es la siguiente: nosotros, como escritores africanos, siempre nos hemos quejado de la relación neocolonial que mantenemos con Europa en lo económico y en lo político. De acuerdo. Pero al seguir escribiendo en lenguas europeas y rindiéndoles homenaje, ¿acaso no estamos perpetuando en el ámbito de la cultura ese espíritu neocolonial de dependencia y servilismo? ¿Cuál es la diferencia entre un político que afirma que África no puede funcionar sin el imperialismo y el escritor que dice

que África no puede prescindir de las lenguas europeas?

Mientras estábamos ocupados arengando a los círculos del poder en una lengua que automáticamente excluía del debate al campesinado y al proletariado urbano, la cultura imperialista y las fuerzas reaccionarias en África estaban encantadas: la Biblia cristiana puede conseguirse por docenas incluso en las lenguas africanas más minoritarias. Los círculos elitistas de «compradores» estaban también felices con la idea de tener al campesinado y al proletariado entero para ellos solos: distorsiones, directivas dictatoriales, decretos, fósiles de museo exhibidos como cultura africana, ideologías feudalistas, supersticiones, mentiras... Todos estos elementos reaccionarios, y más, se les transmiten a las masas en sus propias lenguas sin ningún desafío por parte de quienes tienen una visión alternativa del futuro, pero que se han refugiado deliberadamente en el inglés, el francés o el portugués. No deja de ser irónico que el político africano más reaccionario, el que cree en venderle toda África a Europa, sea a menudo un maestro en el dominio de lenguas africanas; que los misioneros más fundamentalistas, que creían en la necesidad de rescatar a África de sí misma, incluso

del paganismo de sus lenguas, fueran también maestros de las lenguas africanas, que a menudo fijaron por escrito. El misionero europeo creía demasiado en su misión de conquista como para no hacer el esfuerzo de comunicarla en las lenguas que estaban a disposición de la gente: el escritor africano cree demasiado en la «literatura africana» como para escribir en esas lenguas étnicas, divisivas y subdesarrolladas del campesinado.

La ironía añadida es que lo que han producido, a pesar de sus protestas en contra, no es literatura africana. Los editores de las Guías Pelican de literatura inglesa hicieron lo propio al incluir en su último volumen una discusión de esta literatura como parte de la literatura inglesa del siglo XX, del mismo modo que la Academia Francesa estuvo acertada al honrar a Senghor por su contribución genuina y talentosa a la lengua y la literatura francesas. Lo que hemos creado es otra tradición híbrida, transicional y minoritaria que solo puede llamarse «literatura afroeuropea»; esto es, la literatura escrita por africanos en lenguas europeas.²³ Ha dado lugar a muchos escritores y obras de indudable talento: Chinua Achebe, Wole Soyinka, Ayi Kwei Armah, Sembene Ousmane, Agostinho Neto, Sédar Senghor y

muchos otros. ¿Quién puede dudar de su talento? La luz de los productos de su fértil imaginación ciertamente ha iluminado aspectos importantes del ser africano en su lucha continuada contra las consecuencias económicas y políticas de Berlín y de lo que vino detrás. Sin embargo, no podemos conservar el pastel y comérmolo también. Sus obras pertenecen a la tradición afroeuropea, que durará tanto tiempo como África siga bajo el dominio del capitalismo neocolonial. Así que la literatura afroeuropea puede definirse como la literatura escrita por africanos en lenguas europeas en la era del imperialismo.

Pero algunos están llegando por fin a la conclusión ineludible articulada por Obi Wali con tal vigor argumentativo hace ya veinte años: la literatura africana solo puede escribirse en lenguas africanas, esto es, las lenguas del campesinado y del proletariado urbano, la mayor alianza de clases en cada una de nuestras nacionalidades, y sin duda los agentes de la inminente e inevitable ruptura revolucionaria con el neocolonialismo.

IX

Empecé a escribir en gikuyu en 1977, después de diecisiete años de implicación en la literatura afroeuropea, en mi caso la literatura afroinglesa. Fue entonces cuando colaboré con Ngugi wa Mirii en la primera redacción de la obra de teatro *Ngaahika Ndeenda* (la traducción al inglés fue *I Will Marry When I Want*). Desde entonces he publicado una novela en gikuyu, *Caिताani Mutharabaini* (en español *El diablo en la cruz*), y he terminado un drama musical, *Maitu Njugira* (cuya traducción al inglés fue *Mother Sing for Me*); tres libros infantiles, *Njamba Nene na Mbaathi i Mathagu*, *Bathitoora ya Njamba Nene* y *Njamba Nene na Cibu King'ang'i*, así como otro manuscrito, *Matigari Ma Njiruungi*. Allí donde he ido, particularmente en Europa, siempre me han planteado la misma pregunta: ¿por qué escribo ahora en gikuyu? ¿Por qué escribo ahora en una lengua africana? En algunos entornos académicos me he enfrentado con el reproche: «¿Por qué nos has abandonado?». Parece casi como que al elegir el gikuyu esté haciendo algo anormal. Pero ¡el gikuyu es mi lengua materna! El mero hecho de que lo que dicta el sentido común en la práctica literaria de

otras culturas se le cuestione al escritor africano es la medida de hasta qué punto el imperialismo ha distorsionado la visión de las realidades africanas: lo normal se ve como anormal y viceversa. África, en la realidad, enriquece a Europa, pero a África se le hace ver que necesita a Europa para rescatarla de su pobreza. Los recursos naturales y humanos de África siguen contribuyendo al desarrollo de Europa y de América: pero a África se le hace ver que debe estar agradecida por la ayuda de quienes siguen explotándola. África incluso produce intelectuales que ahora racionalizan esta forma de mirar a África cabeza abajo.

Creo que mi escritura en gikuyu, en una lengua keniana, en una lengua africana, forma parte de las luchas antiimperialistas de los kenianos y de los africanos. En las escuelas y en las universidades, nuestras lenguas kenianas (esto es, las de las muchas nacionalidades que forman Kenia) fueron asociadas con características negativas de atraso, subdesarrollo, humillación y castigo. Los que pasamos por ese sistema escolar estábamos destinados a graduarnos sintiendo odio y desprecio por el pueblo y la cultura y los valores de la lengua de nuestra humillación y nuestro castigo cotidiano.

No quiero ver crecer a los niños keniatas en esa tradición, impuesta por el imperialismo, de desprecio por las herramientas comunicativas desarrolladas por sus comunidades y reflejos de su historia. Quiero que sean capaces de trascender la alienación colonial.

La alienación colonial adopta dos formas interrelacionadas: un distanciamiento activo (o pasivo) entre uno mismo y la realidad de su alrededor, y una identificación activa (o pasiva) con lo que resulta más ajeno al propio entorno. Empieza con una desidentificación deliberada de la lengua de la conceptualización, del pensamiento, de la educación formal y del desarrollo intelectual con respecto a la lengua de interacción cotidiana en la familia y en la comunidad. Es como separar la mente del cuerpo, de modo que estén ocupando dos esferas lingüísticas sin relación ninguna dentro de la misma persona. A escala social, es como producir una sociedad de cuerpos sin cabeza y cabezas sin cuerpo.

Así que quisiera contribuir al restablecimiento de la armonía entre todos los aspectos y divisiones de la lengua para reintegrar al niño keniatita a su entorno, para que lo comprenda en profundidad hasta estar en condiciones de transformarlo por el bien común. Me gustaría ver a las lenguas maternas de los pueblos de

Kenia (¡nuestras lenguas nacionales!) produciendo una literatura que refleje no solo los ritmos de la expresión oral de un niño, sino también su lucha con la naturaleza y su ser social. Con esta armonía entre su yo, su lengua y su entorno como punto de partida, puede aprender otras lenguas, e incluso disfrutar de los elementos humanísticos, democráticos y revolucionarios en las lenguas y culturas de otros pueblos, sin ningún complejo acerca de su propio ser, su propio lenguaje, su entorno. La *lingua franca* nacional keniatá, el kiswahili; las otras lenguas nacionales (esto es, las lenguas de las nacionalidades como los luo, los gikuyu, los masáis, los luhya, los kallenjin, los kamba, los mijikenda, los somalís, los galla, los turkana, los hablantes de lenguas árabes); otras lenguas africanas como el hausa, el wolof, el yoruba, el ibo, el zulú, el nyanja, el lingala o el kimbundu, y las lenguas extranjeras (es decir, extranjeras en África) como el inglés, el francés, el alemán, el ruso, el chino, el japonés, el portugués o el español, se situarían entonces en su perspectiva correcta en las vidas de los niños keniatas.

Chinua Achebe lamentó en una ocasión la tendencia de los intelectuales africanos a escudarse en universalismos abstractos con palabras que son

aún más relevantes para el tema de la lengua de la literatura africana:

El destino que África ha tenido en el mundo ha sido tal que el mismo adjetivo «africano» puede evocar un temor horrible a ser rechazado. Es mejor entonces cortar todos los vínculos con esta tierra, con este problema, y convertirse, con un salto gigante, en el hombre universal. Por supuesto que entiendo esta ansiedad. *Pero huir de uno mismo me parece una forma extraordinariamente inadecuada de hacer frente a esa ansiedad.* Y si los escritores optan por semejante escapismo, ¿quién hará frente a este reto? [las cursivas son mías.]²⁴

En efecto, ¿quién?

Los escritores africanos estamos obligados por nuestra vocación a hacer por nuestras lenguas lo que Spencer, Milton y Shakespeare hicieron por la lengua inglesa; lo que Pushkin y Tolstói hicieron por el ruso; de hecho, lo que todos los escritores a lo largo de la historia del mundo han hecho por sus lenguas al asumir el reto de crear en ellas una literatura, un proceso que luego las abre a la filosofía, a la ciencia, a la tecnología y a todas las demás áreas de la creatividad humana.

Pero escribir en nuestras lenguas per se (aunque es

un primer paso necesario en la dirección correcta) no provocará el renacimiento de las culturas africanas si esa literatura no transmite el contenido de las luchas antiimperialistas de nuestros pueblos para liberar las fuerzas productivas del control extranjero, el contenido de la necesidad de unión entre los campesinos y los trabajadores de todas las nacionalidades en su lucha por controlar la riqueza que ellos mismos producen y liberarla de parásitos internos y externos.

En otras palabras, los escritores en lenguas africanas deberían reconectarse con las tradiciones revolucionarias de un campesinado y un proletariado organizados en África en su lucha por derrotar al imperialismo, y por crear un sistema más digno de democracia y de socialismo en alianza con todos los pueblos del mundo. La unidad en esa lucha garantizaría la unidad en medio de nuestra diversidad lingüística. Y revelaría además los vínculos reales que unen a los pueblos de África con los de Asia, Latinoamérica, Europa, Australia, Nueva Zelanda, Canadá y Estados Unidos.

Pero será precisamente cuando los escritores abran las lenguas africanas a los vínculos reales con las luchas de los campesinos y los trabajadores cuando

tendrán que hacer frente al mayor de los retos. Porque para los regímenes de «compradores», su peor enemigo es un proletariado y un campesinado despiertos. Un escritor que trate de comunicar el mensaje de la unidad revolucionaria y de esperanza en las lenguas de las masas se convierte en un personaje subversivo. Y es entonces cuando la escritura en lenguas africanas se convierte en un delito de subversión o de traición, y el escritor tendrá que hacer frente a la posibilidad de la cárcel, del exilio o incluso de la muerte. Para él no hay ceremonias de reconocimiento «nacionales», ningún homenaje por Año Nuevo, solo insultos y difamación e innumerables mentiras saliendo de la boca del poder armado de una minoría gobernante (que gobierna, por supuesto, a beneficio del imperialismo liderado por Estados Unidos) y que ve en la democracia una amenaza real. La participación democrática de los pueblos en la construcción de sus propias vidas o en el debate sobre esta en lenguas que permitan una comprensión recíproca es vista como un peligro para el buen gobierno de un país y de sus instituciones. Las lenguas africanas, al hablar directamente a las vidas de la gente, se convierten en el enemigo del estado neocolonial.

LA LENGUA DEL TEATRO AFRICANO

I

Una mañana de 1976, a primera hora, una mujer del pueblo de Kamiriithu se presentó en mi casa y fue directa al grano: «Nos han dicho que usted tiene mucha educación y que escribe libros. ¿Por qué usted, y otros como usted, no educan al pueblo? No lo queremos todo; solo un poquito, y un poquito de su tiempo». Había un centro juvenil en el pueblo, me dijo, y se estaba cayendo a pedazos. Necesitaba un esfuerzo colectivo para devolverlo a la vida. ¿Estaba yo dispuesto a ayudarles? En aquellos tiempos, yo era el director del Departamento de Literatura en la Universidad de Nairobi, pero vivía cerca de Kamiriithu, Limuru, a unos treinta kilómetros de la

capital. Conducía todos días hasta Nairobi y de vuelta, excepto los domingos. Así que el domingo era el mejor día para pillarme en casa. Vino un segundo, un tercer y un cuarto domingo consecutivos con la misma petición, formulada prácticamente con las mismas palabras. Así es como finalmente me uní a otros en lo que después se llamó el Centro Educativo y Cultural Comunitario de Kamiriithu.

II

Kamiriithu es uno de los pueblos en la región de Limuru que establecieron en los años cincuenta las autoridades coloniales británicas en su intento por romper los vínculos entre el pueblo y las guerrillas del Ejército de la Tierra y la Libertad de Kenia, generalmente conocido como Mau Mau. Incluso después de la independencia, en 1963, estos pueblos siguieron siendo viveros de trabajo barato. En 1975, Kamiriithu había llegado a tener una población de diez mil habitantes. Los trabajadores que vivían en Kamiriithu, como arrendatarios o como propietarios, pertenecían a tres categorías diferentes. En primer

lugar, estaban los que trabajaban en Bata, la fábrica de la multinacional de zapatos; en la factoría Nile Investments Plastic Pipers and Goods; en las pequeñas plantas procesadoras de sal; en las serrerías o los molinos de maíz, o en los garajes que reparaban coches o bicicletas: todos eran parte de un emergente proletariado industrial. Después estaban los que trabajaban en hoteles, tiendas, gasolineras, autobuses y taxis comunitarios, en carros tirados por burros o empujados por hombres: trabajadores domésticos y comerciales. La tercera categoría era la del proletariado agrícola: los que trabajaban en las enormes plantaciones de té y de café, y en las granjas que habían sido antiguamente propiedad de los colonos ingleses pero que ahora pertenecían a unos cuantos keniatas adinerados o a multinacionales como Lonrho, pero también los que trabajaban como temporeros en granjas de cualquier tamaño.

Pero la mayoría son campesinos, y esto incluye a los labradores «ricos» que emplean trabajadores que no son de la familia; agricultores «medios», que solo cuentan con los miembros de su familia; campesinos pobres, que cultivan sus propias tierras o que trabajan para otros, y muchos labradores pobres y sin tierras propias, que trabajan a cambio de un jornal o

hacen peonadas. Por supuesto hay muchos desempleados, y prostitutas a jornada completa o a media jornada, y algunos pequeños delincuentes. Los otros habitantes distinguibles de Kamiriithu son profesores, secretarias, funcionarios de escalas inferiores, propietarios de tabernas y tiendas de barrio, artesanos autónomos, carpinteros, músicos, gente que tiene puestos en el mercado y pequeños empresarios: esto es, la pequeña burguesía. La mayor parte de los terratenientes, empresarios y altos ejecutivos en la empresa privada o en la Administración pública, y una amplia sección de los agricultores latifundistas, viven fuera del pueblo.¹

Menciono a estas diferentes clases porque casi todas ellas estaban representadas entre quienes participaban en las actividades del Centro Educativo y Cultural Comunitario de Kamiriithu. Por ejemplo, el comité que gestionaba el centro estaba compuesto por campesinos, trabajadores, un maestro y un empresario. Entre los universitarios estaban Kimani, Gecau, Kabiru Kinyanjui y Ngugi wa Mirii, que se convirtió más tarde en el coordinador de todas nuestras actividades. Pero los campesinos y los trabajadores, incluyendo a los parados, eran los

sostenes reales del centro, que comenzó a funcionar en 1976.

He hablado sobre los orígenes, los objetivos y el desarrollo del centro en mis libros *Detained. A Writer's Prison Diary* y *Barrel of a Pen. Resistance to Repression in Neo-Colonial Kenya*, y en algunas otras publicaciones. También se escribió mucho sobre él en periódicos, revistas y artículos de investigación. Pero lo realmente importante, por lo que se refiere a nuestra reflexión sobre la lengua del teatro africano, es que todas las actividades del centro debían estar vinculadas entre sí, surgir las unas de las otras, mientras que cada una constituía un programa independiente. Así pues, el teatro, como foco central de nuestra actividad cultural, tenía que ofrecer materiales de seguimiento y actividades para los nuevos lectores y escritores del programa de alfabetización de adultos, mientras que a la vez ofrecía las bases para actividades politécnicas en el programa de cultura material.

Pero ¿por qué hacer teatro en un pueblo? ¿Acaso estábamos introduciendo un elemento totalmente ajeno a la vida de la comunidad, como argumentaría más tarde el Comisionado Provincial?

III

El teatro tiene su origen en las luchas del ser humano con la naturaleza y con los demás. En la Kenia precolonial, los campesinos de las distintas nacionalidades limpiaban el bosque, plantaban cosechas, las atendían durante su crecimiento y las recolectaban: de una semilla enterrada en el suelo surgían muchas más. De la muerte brotaba la vida, y esto con la mediación de la mano humana y de las herramientas que blandía. Así que había rituales para bendecir el poder mágico de las herramientas de labranza. Había otros misterios: las vacas, las cabras, los pájaros y otros animales que copulaban (como los seres humanos), y de ellos surgía nueva vida que ayudaba a sostener la de los propios seres humanos. Así que había rituales y ceremonias de fertilidad para celebrar la vida que surgía de la tierra, de entre los muslos de una mujer o de las patas de los animales. La vida humana era en sí misma un misterio: el nacimiento, el crecimiento y la muerte pasaban por muchas etapas diferentes. Así que había rituales y ceremonias para señalar y celebrar el nacimiento, la circuncisión o la iniciación en las diferentes etapas del crecimiento y sus correspondientes

responsabilidades, los matrimonios y el entierro de los muertos.

Pero así de cruel es la naturaleza: había sequías e inundaciones, amenazas devastadoras y la muerte misma. La comunidad tenía que construir pozos y muros defensivos. Pero los dioses necesitaban sacrificios de propiciación. Más rituales. Más ceremonias. Los dioses y los espíritus, por supuesto, eran invisibles, pero podían representarse a través de máscaras portadas por seres humanos. La naturaleza, mediante el trabajo y las ceremonias, podía llegar a convertirse en una aliada.

Pero así de crueles son los seres humanos: los enemigos acechan para robar la riqueza en forma de cabras y ganado de una comunidad. Así que había que librar batallas para recuperar lo que era de uno. Bendecir las lanzas. Bendecir a los guerreros. Bendecir a los que protegían a la comunidad de sus enemigos exteriores. Los guerreros victoriosos eran acogidos con rituales y ceremonias. Con bailes y canciones, los guerreros representaban las escenas de las batallas para quienes no habían estado presentes y para revivir su propia gloria, empapándose de la admiración y la gratitud de la comunidad. También había enemigos internos: brujos, ladrones, vagos. Y

se contaban historias, a menudo con un coro, para anunciar el destino que les esperaba a quienes pusieran en peligro el bien común.

Algunos de estos dramas podían ocupar días, semanas o incluso meses enteros. Entre los agikuyu de Kenia, por ejemplo, estaba la ceremonia llamada *Ituika*, que se celebraba cada veinticinco años aproximadamente, para señalar el traspaso del poder de una generación a la siguiente. Según Jomo Kenyatta, en su libro *Facing Mount Kenya*, la *Ituika* se celebraba con ayunos, cantos y danzas que se prolongaban durante un período de seis meses. Las leyes y las regulaciones del nuevo gobierno quedaban fijadas en las palabras, las frases y los movimientos rítmicos de las nuevas canciones y danzas.² Los orígenes de esta ceremonia se representaban en una procesión teatralizada. Las canciones, la danza, o incluso el mimo, eran centrales en todas estas variedades de expresión dramática.

En la Kenia precolonial el teatro no era, por tanto, un acontecimiento aislado: era parte consustancial de los ritmos cotidianos y estacionales de la comunidad. Era una actividad como tantas otras, que a menudo encontraba su inspiración en otras actividades. También era una forma de diversión en el sentido de

un disfrute participativo; era una forma de instrucción moral; también era, estrictamente, una cuestión de vida y muerte, y de supervivencia colectiva. Este teatro no se representaba en edificios especiales contruidos con ese propósito. Podía desarrollarse en cualquier parte: en cualquier lugar donde hubiera un «espacio vacío», por usar la frase de Peter Brook. El «espacio vacío», entre la gente, era parte de esa tradición.³

IV

Fue el colonialismo británico lo que destruyó esa tradición. Los misioneros, con su celo proselitista, veían muchas de estas tradiciones como manifestaciones del diablo. Había que combatir las antes de que la Biblia pudiera realmente arraigar en los corazones de los nativos. Las administraciones coloniales también colaboraron. Cualquier reunión de los nativos necesitaba de un permiso especial: el colonialismo tenía miedo de su propia cita bíblica, que donde dos o más se reúnen, Dios escucha sus voces. ¿Por qué iban a permitir que el Dios de los

cielos, o el que habitaba dentro de los nativos, escuchara los clamores de la gente? Muchas de estas ceremonias, como la *Ituika*, se prohibieron en 1925. Pero la prohibición alcanzó proporciones extraordinarias entre 1952 y 1962, en el período de la emergencia del Mau Mau, cuando una reunión de más de cinco personas requería una licencia especial por considerarse un acontecimiento público. Tanto los misioneros como los administradores coloniales usaron el sistema educativo para destruir el concepto del «espacio vacío» entre la gente, y trataron de capturarlo y confinarlo en salones urbanos, escuelas, iglesias, o en teatros reales con su escenario de prosenio, siempre bajo la supervisión del gobierno. Entre 1952 y 1962, el «espacio vacío» fue incluso confinado tras alambres de espinos en las prisiones y en los campos de concentración, donde los presos y los detenidos políticos eran forzados a producir obritas degradantes de propaganda procolonial y anti-Mau Mau.

Los centros sociales fomentaron la producción de meros *sketchs*, obras cortas de un solo acto, en cuyos argumentos a menudo figuraba la historia de un campesino ignorante que llega a la gran ciudad y queda completamente desconcertado por las

complejidades de la vida moderna, o de un labrador idiota que se dirige a los cables telefónicos pidiéndoles que envíen dinero a sus parientes y que deja un puñado de billetes al pie del poste telefónico, y, por supuesto, de cómo el largo brazo de la ley captura a los criminales y restaura la paz en la ciudad. En las escuelas y en las iglesias se producía teatro religioso, con la historia del hijo pródigo y la de la Natividad entre las más populares. Pero en la escuela también se producían obras en inglés: en la Alliance High School a la que yo asistí, Shakespeare, como el *Speech Day*, era uno de los acontecimientos del año. Entre 1955 y 1958 vi *Como gustéis*, *Enrique IV* (primera parte), *El rey Lear* y *El sueño de una noche de verano*, aproximadamente por ese orden. En los años cincuenta, a través del Instituto Británico y de un funcionario nombrado por el gobierno para toda la colonia como responsable del teatro y la música, el teatro escolar se organizó en forma de un festival dramático anual. Los muchos teatros de estilo europeo erigidos en las grandes ciudades (Mombasa, Nairobi, Nakuru, Kisumu, Kitale, Eldoret) entre los años 1948 y 1952, estaban especializados en comedias al estilo del West End londinense y en musicales edulcorados, con alguna obra de

Shakespeare o de George Bernard Shaw de vez en cuando. Los dos teatros más conocidos eran el Teatro Donovan Maule en Nairobi, auténticamente profesional, y el Teatro Nacional de Kenia, un proyecto del gobierno colonial con pretensiones de convertirse en un centro cultural multirracial. La independencia, en 1963, no cambió el *statu quo* del teatro; el «espacio vacío» siguió confinado a lugares como estos. Musicales del West End como *Annie Get Your Gun*, *Boeing Boeing*, *Jesucristo Superstar*, *Desperate Hours* o *Alicia en el país de las maravillas* seguían siendo los de mayor éxito, y la comunidad de expatriados dominaba la profesión, el teatro semiprofesional y el de aficionados. También había una tradición de teatro en lenguas asiáticas, pero solo dentro de los espacios sociales y las escuelas de la comunidad asiático-africana.

El régimen colonial también promovió la producción de teatro radiofónico, con el africano haciendo el papel de payaso. Si el africano podía reírse de su propia estupidez y simpleza, quizá fuera capaz de olvidarse de todo el asunto del Mau Mau, la libertad y cosas semejantes. El teatro del payaso descerebrado se organizaba en torno a Kipanga y a algunos otros cómicos africanos.

Con la independencia, cada vez más licenciados se incorporaban a las escuelas y las universidades, y hubo una revolución gradual, aunque todavía estaba confinada a los clubes sociales y a las instalaciones de la universidad, y todavía dentro de los límites de la lengua inglesa. La revuelta de esta pequeña burguesía africana tenía sus raíces en los años cincuenta con la Alliance High School, Thika, Mang'u, Kamugo y otros centros educativos de prestigio que producían espectáculos anti-Shakespeare y G. B. Shaw, y escribían sus propias obras en kiswahili. En la Alliance High School se produjo *Nakupenda Lakini*, de Henry Kuria, que fue también el organizador del festival musical de Kiamba, en 1954: *Maisha ni Nini*, de Kimani Nyoike, en 1955; *Nimelogwa nisiwe na mpenzi* de Gerishon Ngugi, en 1956, y *Atakiwa na Polisi* de B. M. Kuturu, en 1957, que fueron todas finalmente representadas en el Club Social Menengai en Nakuru, el corazón de la región más poblada por europeos.

Pero las revoluciones de los años sesenta y setenta tuvieron un aire más nacionalista. Los dramaturgos (como Francis Imbuga, Kenneth Watene, Kibwana o Micere Mugo) y directores keniatas (como Seth Adagala, Tirus Gathwe, Waigwa Wachiira y David

Mulwa) emergieron junto con un círculo de actores gracias a la radio y a la televisión keniatas, al Teatro Nacional de Kenia y a la universidad. Destacados dramaturgos y directores de otros países africanos, como John Ruganda o Joe de Graft, reforzaron desde la universidad a sus contrapartes keniatas. Las compañías de teatro de aficionados brotaron como hongos, aunque algunas duraron muy poco tiempo; pero unas pocas, como la Compañía de Teatro Universitario o los Tamaduni de Mumbi wa Maina, sobrevivieron durante más tiempo. Los actores de la compañía Tamaduni fueron los más consistentes en términos de la regularidad de sus producciones, su búsqueda continua de temas relevantes y su enorme profesionalidad.

La revolución adoptó muchas formas diferentes: una de ellas fue el hecho mismo de que la pequeña burguesía africana se decidiera a escribir, dirigir y representar obras de teatro. También se manifestó a través de un contenido cada vez más nacionalista, patriótico, anticolonial y antiimperialista en las obras. El mejor ejemplo de esta tendencia, quizá, puede encontrarse en la obra de Micere Mugo y Ngugi wa Thiong'o *The Trial of Dedan Kimathi*, que fue interpretada por el grupo dramático Kenya Festac

77. También adoptó la forma de una crítica más afilada del orden interno, como en la obra de Francis Imbuga *Betrayal in the City*, que representó el mismo grupo en Nairobi y en Lagos.

Pero la revolución más significativa fue la que tuvo lugar a propósito del control del Teatro Nacional de Kenia, que se había formado en los años cincuenta y que había estado totalmente dominado por directores y por compañías de aficionados británicos. Durante mucho tiempo fue la reserva de la comunidad de expatriados británicos, incluso después de que Kenia tuviera su propia bandera e himno nacional en 1963. Estaba dirigido por un comité de expatriados únicamente británicos, y el Instituto Británico mantuvo un representante incluso después de la independencia. Contra este dominio hubo un clamor popular, que surgió desde la pequeña burguesía keniana que procedía del ámbito universitario, y que estuvo apoyado por unos cuantos periodistas patrióticos que reclamaban la kenianización de la dirección y la gestión. Una declaración de la plantilla del Departamento de Literatura en 1970 denunció que el Centro Cultural Keniano era una estación de servicio para los intereses extranjeros, una declaración que también era una reflexión cultural

sobre la insatisfacción creciente a propósito de la dominación económica y política de los intereses imperialistas sobre el conjunto del país. Se reclamó que hubiera más días y semanas dedicadas al teatro africano. Los acalorados debates culminaron en un brote de violencia racial en 1976, cuando a una señora expatriada le partió la nariz un actor africano al que ella había llamado «bastardo negro». La policía acudió al lugar del suceso, pero en una ronda de reconocimiento ella demostró que era incapaz de distinguir una cara africana de otra. Seth Adagala, el director del grupo de teatro Kenya Festac 77, y yo mismo, fuimos convocados al cuartel general del Departamento de Investigación Criminal después de que los líderes de los grupos de aficionados europeos se quejaron de que estábamos impidiendo que sus producciones triunfaran, una queja que era manifiestamente falsa. Pero la lucha también se manifestó en un debate sobre toda la cuestión, el concepto y la constitución de un Teatro Nacional. ¿Era sencillamente un edificio? ¿Era cosa de su localización geográfica? ¿Era algo que tenía que ver con el tipo de obras de teatro que se representaban allí? ¿O era simplemente un tema relacionado con el

color de la piel del director y de la plantilla administrativa?

Algunas compañías optaron por elegir otros escenarios. En el Teatro Universitario, que era básicamente un Aula Magna con un escenario, ancho pero sin fondo, y que estaba a la misma altura que la primera fila del auditorio, se estrenaron unas cuantas producciones experimentales, particularmente en la segunda mitad de los años setenta. El Teatro Educativo II, como se llamaba oficialmente, se convirtió en una alternativa al Teatro Nacional y Centro Cultural Keniata, que era propiedad del gobierno, pero que estaba dirigido por extranjeros. Tamaduni y otros grupos ponían en escena una obra innovadora detrás de otra bajo la dirección de la incansable Mumbi wa Maina y de otros directores.

La gestión del Festival de Teatro Escolar, que había estado en manos de la plantilla de expatriados del Ministerio de Educación, pasó a estar bajo la dirección del primer administrador keniano de Teatro y Literatura Africanos, el señor Wasambo Were. A lo largo de los años, el festival, que ahora incluía una sección separada pero paralela para las facultades de Magisterio, había ido adoptando un contenido crecientemente nacionalista, a medida que más y más

licenciados de la Universidad de Nairobi se sumaban a las plantillas de las diversas escuelas, aportando una nueva actitud hacia el teatro. Bajo los auspicios del nuevo director, el festival adoptó un giro radical con respecto al pasado. Para empezar, abandonó su sede tradicional en el Teatro Nacional de Kenia y pasó a celebrarse en Kakamega, un lugar relativamente remoto en un área rural. Después pasó a rotar por las distintas provincias, y las compañías finalistas hacían giras por todo el país. La lengua de representación de las obras cambió, y el inglés fue marginado en favor del kiswahili.

El Departamento de Literatura de la Universidad de Nairobi montó su propia compañía de teatro itinerante. Los estudiantes recorrían centros comunitarios y escuelas, tanto en las ciudades como en las áreas rurales, y eran clamorosamente recibidos por miles de personas. Otras minicompañías itinerantes se formaron en otras escuelas y facultades. Desde mediados de los años setenta, se puso el énfasis en la creación de un teatro popular.

Al volver ahora la mirada hacia los primeros años setenta, está claro que el teatro keniano estaba tratando de romper con la tradición imperialista y colonial, cuyos símbolos eran el Teatro Nacional de

Kenia, dominado por europeos (aunque con el apoyo del gobierno de la nación), el Teatro Donovan Maule en Nairobi y otros centros similares en las ciudades más importantes.

Su mayor hándicap era que la base de estos grupos escolares y universitarios estaba todavía constituida por la pequeña burguesía, de la que surgían la mayoría de los actores, directores y obras. Y, sobre todo, estaba limitado por la misma tradición imperialista con la que trataba de romper. El inglés todavía resultaba aceptable como vehículo principal de la revuelta y la afirmación nacional. Las obras originales, incluso las más radicales, estaban a menudo escritas desde la perspectiva de la pequeña burguesía. Y el teatro todavía estaba confinado dentro de cuatro paredes. Cuando intentaba romper con los límites de los edificios cerrados y las cortinas de los teatros formales para representarse en centros comunitarios rurales o urbanos, el supuesto era aún que había que llevarle el teatro al pueblo y darle a probar los tesoros de este. El pueblo no tenía una tradición teatral. El supuesto de que al pueblo había que darle teatro estaba, naturalmente, en la misma línea sostenida por la ficción gubernamental de que al

pueblo había que darle desarrollo, particularmente si se portaba bien.

Pero había sido el imperialismo quien había frenado el desarrollo libre de las tradiciones teatrales nacionales, arraigadas en las prácticas rituales y ceremoniales del campesinado. El auténtico lenguaje del teatro africano solo podía encontrarse entre el pueblo, particularmente el campesinado, en sus vidas, en su historia y en sus luchas.

V

Kamiriithu, por tanto, no fue una aberración, sino un intento por reconectar con las raíces truncadas de la civilización africana y sus tradiciones teatrales. En su misma ubicación, en un pueblo con las clases sociales detalladas más arriba, Kamiriithu fue la respuesta a cuál debía ser la auténtica sustancia de un teatro nacional. El teatro no es un edificio. La gente hace teatro y su vida es la materia misma de este. De hecho, Kamiriithu se reconectó con la tradición nacional del espacio vacío, de la lengua, del contenido y la forma.

La necesidad forzó el tema.

Por ejemplo, había de hecho un espacio vacío en Kamiriithu. La hectárea y media reservada para el centro juvenil consistía, en 1977, en un barracón de adobe medio derruido, con cuatro salas que dedicábamos a la alfabetización de adultos. El resto era un prado. Nada más. Fueron los campesinos y los obreros del pueblo los que construyeron el escenario: una pequeña plataforma elevada, apoyada en una pared de bambú semicircular, detrás de la cual había una cabañita con tres habitaciones que servía de almacén y de vestuario. El escenario y el auditorio (unos asientos fijos de madera en forma de escalera) eran casi una extensión el uno del otro. No había techo. Era un teatro al aire libre con inmensos espacios vacíos rodeando el escenario y el auditorio. No había nada que impidiera la circulación y el movimiento de los actores y del público entre el escenario y el auditorio, ni alrededor de estos últimos. Detrás del auditorio había algunos eucaliptos enormes. Los pájaros podían ver desde allí las representaciones, o desde la valla de bambú. Y durante una representación, algunos actores decidieron, sin haberlo ensayado antes, trepar a los árboles y unirse a los cantos desde allí arriba.

Estaban actuando no solo para los que estaban sentados frente a ellos, sino para cualquiera que pudiera verlos y escucharlos desde allí: los diez mil habitantes del pueblo fueron su audiencia.

La necesidad forzó una solución de sentido común a la cuestión de la lengua. A Ngugi wa Miiri y a mí nos habían pedido que escribiéramos el guión inicial de una obra que luego se titularía *Ngaahika Ndeenda*. La pregunta era: ¿qué lengua íbamos a usar?

Desde 1960, cuando todavía era un estudiante y empezaba a emborronar cuartillas, siempre había escrito mis novelas y mis cuentos en inglés. Y también mis obras de teatro. *The Black Hermit*, un homenaje a la independencia de Uganda, fue representada por la Asociación de Estudiantes de Teatro de Makerere en el Teatro Nacional de Uganda en 1962. *This Time Tomorrow*, escrita en 1966, tenía como tema la expulsión de los trabajadores del centro de Nairobi para que la ciudad quedara «limpia» para los turistas. En 1976 había colaborado con Micere Mugo en la escritura de *The Trial of Dedan Kimathi*. En el prefacio a la obra editada habíamos redactado el equivalente a un manifiesto, invitando a un cambio radical de actitud por parte de los escritores africanos, para que se unieran a la lucha popular

contra el imperialismo y los enemigos de la clase trabajadora. Defendíamos un teatro africano revolucionario que hiciera frente al siguiente reto: cómo representar con autenticidad «a las masas desde la única perspectiva histórica correcta: de forma positiva, heroicamente, y como los verdaderos protagonistas de la historia». Habíamos llegado a definir el buen teatro como aquel que está del lado del pueblo, «aquel que, sin enmascarar los errores y las debilidades, le da valor al pueblo y le invita a tomar resoluciones más radicales en su lucha por la liberación total». Pero nunca se nos ocurrió preguntarnos cómo este teatro iba a animar a la gente a tomar resoluciones más radicales en una lengua extranjera. De hecho, en las tres obras, *The Black Hermit*, *This Time Tomorrow* y *The Trial of Dedan Kimathi*, había contradicciones muy obvias, aunque eran más aparentes sobre el escenario que en la obra. En las primeras líneas de *The Black Hermit*, la madre campesina negra utiliza un lenguaje poético que recuerda al de T. S. Eliot. Los ancianos de un pueblo remoto llegan a la ciudad a buscar a su hijo, el eremita negro, hablando un inglés impecable. También lo habla Kimathi en *The Trial of Dedan Kimathi*, incluso cuando se dirige a sus guerrilleros o

a los campesinos y los trabajadores durante el juicio. Ciertamente se sobrentiende que los personajes están hablando en una lengua africana. Pero esto es solo una ilusión, puesto que los personajes están concebidos en inglés y hablan directamente en esta lengua. Pero hay más contradicciones: estos personajes hablan en inglés, pero cuando cantan utilizan de forma natural y espontánea sus propias lenguas africanas. ¡Luego saben, de hecho, hablar en lenguas africanas! La ilusión de que cuando hablan inglés están realmente hablando una lengua africana se rompe. El supuesto «realismo» del teatro choca frontalmente con la realidad histórica que está intentando reflejar. Son solo los personajes pequeñoburgueses (los que han ido a la escuela y a la universidad) los que habitualmente mezclan con toda libertad el inglés con las lenguas africanas en una misma frase.⁴

La utilización del inglés como medio de expresión literaria, particularmente en el teatro y en la novela, siempre me ha hecho sentirme incómodo. En una entrevista que me hicieron como estudiante en Leeds en 1967, y en mi libro *Homecoming* (1969), le doy vueltas a este tema. Pero seguí esquivando la cuestión durante algún tiempo. La posibilidad de usar una

lengua africana siguió siendo una mera posibilidad, hasta que llegué a Kamiriithu.

Fue Kamiriithu lo que me forzó a volver al gikuyu y, en consecuencia, me llevó hasta lo que yo llamo «una ruptura epistemológica» con mi pasado, particularmente en el área del teatro. La cuestión de la audiencia definió el problema de la elección de lengua, y esta última resolvió el problema de la audiencia. Pero nuestro uso del gikuyu tuvo otras consecuencias en relación con otros aspectos del teatro: el contenido, por ejemplo; los actores, las audiciones y los ensayos, la representación y la recepción; el teatro como lenguaje.

Ngaahika Ndeenda habla sobre la proletarización del campesinado en una sociedad neocolonial. Concretamente habla de cómo la familia Kiguunda, una familia de labradores pobres, que se ven obligados a trabajar como temporeros para complementar lo que producen en su media hectárea de tierra, se ve finalmente privada incluso de media hectárea por un consorcio multinacional de empresarios y banqueros japoneses, europeos y americanos, con la ayuda de los terratenientes y empresarios «compradores» nativos.

La cuestión de la tierra es esencial para entender la

historia de Kenia, así como su política contemporánea, del mismo modo que es un aspecto central de la historia de todo el siglo XX en cualquier lugar del mundo en el que los pueblos han perdido sus tierras como consecuencia de la conquista, de los tratados injustos o del genocidio de una parte de la población. La organización militante Mau Mau, que lideró la lucha por la independencia de Kenia, se llamaba oficialmente Ejército de la Tierra y la Libertad de Kenia. La obra *Ngaahika Ndeenda* se inspiró en buena medida en la historia de la lucha por la tierra y la libertad; particularmente en el año 1952, cuando comenzó la lucha armada liderada por Kimathi y el régimen colonial británico suspendió todas las libertades civiles con la imposición de un estado de emergencia, y en 1963, cuando el KANU liderado por Jomo Kenyatta negoció con éxito el derecho a ondear una bandera nacional, a cantar un himno nacional y a convocar al pueblo a votar cada cinco años una asamblea nacional. La obra trataba de mostrar cómo esa independencia, por la que miles de keniatas habían muerto, había sido secuestrada. En otras palabras, hablaba de la transformación de Kenia de una colonia dominada por los intereses británicos a una neocolonia con las puertas abiertas a los

intereses imperialistas más amplios, desde Japón hasta América. Pero la obra también reflejaba las condiciones sociales contemporáneas de los trabajadores de las empresas o las plantaciones multinacionales.

Una gran mayoría de los trabajadores y los campesinos de Kamiriithu habían participado en la lucha por la tierra y la libertad, bien en el ala pasiva o en el ala activa de la guerrilla. Muchos habían estado escondidos en los bosques y en las montañas, muchos habían pasado por las prisiones y los campos de detención coloniales. Algunos habían colaborado con el enemigo británico. Muchos habían visto cómo quemaban sus casas; cómo sus hijas eran violadas por los británicos; cómo les habían expropiado sus tierras; cómo habían asesinado a sus familias. De hecho, el propio pueblo de Kamiriithu era producto de esa lucha heroica contra la colonización y de su ulterior monumental traición con el neocolonialismo. La obra celebraba esa historia y mostraba la unidad y la continuidad de esa lucha. En este caso la elección de lengua era crucial. Ya no había barreras entre el contenido de la historia y su medio de expresión lingüística. Debido a que la obra estaba escrita en una lengua que el pueblo podía entender, la gente

podía participar en todas las discusiones que tuvimos a propósito del guión. Y debatieron sobre el contenido, sobre el lenguaje e incluso sobre la forma. El proceso, particularmente para Ngugi wa Mirii, Kimani Gecau y yo mismo, fue un aprendizaje continuo. Sobre nuestra historia. Sobre lo que ocurre en las fábricas. Sobre lo que ocurre en las granjas y en las plantaciones. Sobre nuestra lengua, porque los campesinos eran sus principales guardianes por haberla usado durante años. Y un reaprendizaje de los elementos formales del teatro africano.

¿Cuáles eran esos elementos formales?

De entrada, el baile y el canto. Estos, como hemos visto, son centrales en todos los rituales que celebran la lluvia, el nacimiento, el segundo nacimiento, la circuncisión, el matrimonio, los funerales o cualquiera de las ceremonias ordinarias. Incluso el habla cotidiana entre los campesinos está salpicada de canciones. Pueden ser un par de líneas, un verso o una canción entera. Lo importante es que el baile y el canto no son elementos decorativos; son parte integral de una conversación, de una sesión de bebida, de un ritual, de una ceremonia. En *Ngaahika Ndeenda* también intentamos incorporar danza y canto como parte de la estructura y del movimiento de los

actores. La canción surge de lo que la ha precedido y conduce a lo que sigue. El canto y la danza se convierten en una continuación de la conversación y de la acción. Permitidme ilustrarlo citando una secuencia larga cuya acción y movimiento temporal depende de una serie de canciones y danzas.

La obra comienza con Kiguunda y su mujer, Wangeci, haciendo preparativos para recibir a Kioi y a su esposa Jezebel. Kiguunda y Wangeci son una familia campesina. Kioi y Jezebel son una familia de terratenientes adinerados, con muchos contactos en la Iglesia, la banca y la industria. Kiguunda trabaja para Kioi. Pero es la primera vez que los Kioi visitan a los Kiguunda, y naturalmente Kiguunda y Wangeci están dándole vueltas a sus motivos. ¿Por qué querría el patrón hacerles una visita? Entonces a Wangeci se le ocurre pensar que, quizá, los Kioi vengán para discutir la posibilidad de un matrimonio entre Gathoni, la hija de los Kiguunda, y John Muhuuni, el hijo de los Kioi. Muhuuni ha estado saliendo con Gathoni. La idea es tan descabellada que Kiguunda solo puede exclamar:

KIGUUNDA:

¡Mujeres!

¡Siempre estáis pensando en bodas!

WANGECI:

¿Por qué no?

Estos tiempos son distintos de los nuestros.

En estos tiempos se canta que el amor no tiene miedo.

En todo caso, ¿no te das cuenta

de que tu hija es hermosa?

Es igualita a mí de joven. ¡Una belleza perfecta!

KIGUUNDA: *(Dejando de desempolvarse las sandalias.)*

¿Tú? ¿Una belleza perfecta?

WANGECI:

Sí, yo.

KIGUUNDA:

¿Acaso no sabes que me casé contigo

solo porque me dabas pena?

WANGECI:

¿Tú, que me cortejabas en cualquier parte y a todas horas?

Por la mañana.

Por la tarde.

Cuando volvía a casa desde el río,

cuando volvía a casa desde el mercado

o cuando volvía a casa después del trabajo en la plantación del blanco.

¿Acaso no te acuerdas de cómo me hacías la corte,

diciéndome que en toda tu vida no habías visto una belleza como la mía?

KIGUUNDA: *(Remontándose al pasado.)*

Eso fue mucho antes del estado de emergencia.

Tus talones brillaban,
tu cara relucía como la luna clara en la noche,
tus ojos titilaban como las estrellas del cielo.
Parecía que tus dientes estuvieran lavados siempre
con leche.

Tu voz sonaba como un instrumento precioso.
Tus pechos eran firmes y erectos como la punta de la
espina más afilada.

Cuando caminabas, era como si estuvieran silbando
alegres melodías.

WANGECI: *(También fascinada por el recuerdo de su
lejana juventud.)*

En aquellos tiempos
solíamos bailar en el bosque de Kineenii.

KIGUUNDA:

Un baile costaba solo veinticinco céntimos.

WANGECI:

En aquellos tiempos no había una sola chica entre
Ndeiya y Githiiga
que no se muriese por bailar contigo.

KIGUUNDA:

Tú también meneabas tu falda
hasta que al guitarrista se le rompían las cuerdas de la
guitarra.
Y las guitarras tocaban canciones
que hacían callar a todo el bosque.
Hasta los árboles se paraban a escuchar...

(Suenan guitarras y otros instrumentos, como si

Kiguunda y Wangeci pudieran escucharlas en su memoria. Kiguunda y Wangeci empiezan a bailar. Se les unen los guitarristas y otros instrumentistas, y unos cuantos bailarines. Todos bailan, Kiguunda y Wangeci entre ellos.)

Nyaangwicu, vamos a jalear la falda.

Nyaangwicu, vamos a jalear la falda.

Hermana, jaléala y que entregue sus frutos preciosos.

Hermana, jaléala y que entregue sus frutos preciosos.

El Nyaangwicu se baila sobre una pierna.

El Nyaangwicu se baila sobre una pierna.

La otra es solo para darle al cuerpo placer.

La otra es solo para darle al cuerpo placer.

Wangeci la guapa.

Wangeci la guapa.

Con un cuerpo fino y recto como un eucalipto.

Con un cuerpo fino y recto como un eucalipto.

Wangeci la doncellita.

Wangeci la doncellita.

Cuando la veo no puedo andar.

Cuando la veo no puedo andar.

Wangeci, vamos al huerto.

Wangeci, vamos al huerto.

El huerto que pertenece a Kiguunda wa Gathoni.

El huerto que pertenece a Kiguunda wa Gathoni.

Wangeci, nuestra madre, ahora nos negamos.

Wangeci, nuestra madre, ahora nos negamos.

A ser esclavos en nuestra propia casa.

A ser esclavos en nuestra propia casa.

(Cuando esto termina, Wangeci dice: «Oh, mi favorito era el Mwomboko». Y Kiguunda responde: «Oh, en aquellos días rasgábamos la pata izquierda o la pata derecha del pantalón desde la rodilla hasta abajo. Bailábamos el Mwomboko con el ombligo». En ese momento entran los guitarristas y los acordeonistas. Entran los bailarines de Mwomboko. Kiguunda y Wangeci les dirigen en el baile Mwomboko. Suenan con fuerza las guitarras, los timbales y los acordeones, y son coreados por los pies de los bailarines.)

El baile Mwomboko no es difícil,

son solo dos pasos y un giro.

Te mezo con tanta gracia que,

aunque tu madre esté en el campo,

aunque tu padre esté en una fiesta de la cerveza,

me cuentas dónde esconde tu padre sus tesoros.

Cuidame

y yo te cuidaré.

Los problemas se resuelven con bromas.

*Limuru es mi hogar,
aquí he venido a cortejar
a Wangeci, a mi mujercita.*

*Sé cómo eres
y no le pongas más volantes
a tu airoso porte.*

*Cuidame
y yo te cuidaré.*

*Los problemas se resuelven con bromas.
Este es tu pueblo,
famoso por sus plátanos maduros.*

*Te voy a cantar hasta que llores,
y si no llegas a llorar,
vas a estar tan llena de emociones
que te quitarás la vida.*

*Cuidame
y yo te cuidaré.*

*Los problemas se resuelven con bromas.
Destilé un licor para ti
¡y luego te me volviste en contra!*

*Los tullidos a menudo se vuelven contra sus
benefactores.*

*Nuestra hija Gathoni
tuvo la suerte inesperada de encontrar wacu en el
campo
y se sentó a pegarse un atracón.*

*Cuidame
y yo te cuidaré.*

Los problemas se resuelven con bromas.

*¿Has tomado una de más
o es que estás borracha?
No diré una palabra,
oh, Wangeci, mi fruta sabrosa,
hasta que hayan pasado siete años.*

(Las voces de las personas y los sonidos de las guitarras, los acordeones y otros instrumentos se interrumpen bruscamente. Los bailarines salen de escena. Kiguunda y Wangeci permanecen congelados en un paso de baile. Kiguunda sacude la cabeza como si todavía estuviera absorbido por los recuerdos del pasado. Se separan lentamente.)

KIGUUNDA:

*¡Ay! Todavía no habían pasado siete años
cuando empezamos
a cantar nuevas canciones con nuevas voces,
canciones y voces que exigían
la libertad para Kenia, nuestra madre patria.*

(En el escenario entra una procesión entonando cantos de libertad.)

Libertad.

Libertad.

Libertad para Kenia, nuestra tierra materna.

Una tierra de alegrías sin fin.

*Una tierra rica en campos verdes y en bosques.
Kenia es un país para los africanos.*

*No nos importa la cárcel,
no nos importa el exilio.
Porque nunca nos detendremos,
agitaremos y reclamaremos
para que nos devuelvan nuestras tierras.
Porque Kenia es un país para los africanos.*

*(Cuando los cantantes abandonan la escena, Wangeci
vuelve a sumergirse en el recuerdo de las cosas
pasadas.)*

WANGECI:

Yo misma he recordado siempre
a las mujeres de Olengurueni,
a las que expulsaron de las tierras de Nakuru
para exiliarlas en Yatta, la tierra de las rocas negras.
Pasaron por Limuru
enjauladas con alambre de espino en los remolques de
los camiones.
Pero todavía cantaban canciones
con letras que te atravesaban el corazón como lanzas.
Las canciones eran tristes, cierto,
pero las mujeres no tenían ningún miedo,
porque tenían fe y estaban seguras de que,
algún día, esta tierra nos sería devuelta.

(Una procesión de mujeres cantantes entra en el escenario.)

Reza con fe.

Búscale con fe.

Porque él es el mismo Ngai en nuestro interior.

*Una mujer murió
después de que la torturasen
porque se negó a venderse.*

Reza con fe.

Búscale con fe.

Porque él es el mismo Ngai en nuestro interior.

*He encontrado mucho amor
entre las mujeres y los niños.
Una alubia cayó al suelo
y la repartieron entre todos.*

Reza con fe.

Búscale con fe.

Porque él es el mismo Ngai en nuestro interior.

(Las cantantes abandonan la escena.)

KIGUUNDA:

Fue entonces
cuando se declaró en Kenia el estado de emergencia.
Nuestros patriotas,
hombres y mujeres
de Limuru y de todo el país,

fueron detenidos.

Las leyes de la emergencia se hicieron muy opresivas.

Quemaron nuestras casas.

Nos encarcelaron,

nos encerraron en campos de detención,

nos golpearon hasta que algunos quedaron tullidos.

A otros los castraron.

Violaron a nuestras mujeres con botellas.

¡Violaron delante de nuestros ojos a nuestras mujeres

y a nuestras hijas!

(Emocionado con estos recuerdos, Kiguunda se detiene durante unos segundos.)

Pero gracias al Mau Mau

liderado por Kimathi y Matheenge

y a la unión organizada de las masas

derrotamos a los blancos

y por fin llegó la libertad...

Pudimos ondear nuestra bandera nacional.

(Una procesión jubilosa de hombres, mujeres y niños entra en el escenario bailando y cantando para celebrar la libertad.)

Es una bandera tricolor.

Enarbola bien alto la bandera.

El verde es por nuestra tierra.

Enarbola bien alto la bandera.

El rojo es por nuestra sangre.

Enarbola bien alto la bandera.

*El negro es por África.
Enarbola bien alto la bandera.*

(Comienzan una nueva canción y un nuevo baile.)

SOLISTA:

*Grandes son nuestros patriotas...
¿De dónde vinieron los blancos?*

CORO:

*¿De dónde vinieron los blancos?
¿De dónde vinieron los blancos?
Vinieron por Murang'a
y pasaron la noche en casa de Waiyaki.
Si quieres asegurarte de que los blancos no eran
buenos
pregúntate:
¿dónde está hoy la tumba de Waiyaki?
Así que tenemos que proteger a nuestros patriotas
para que no corran el mismo destino que Waiyaki.*

SOLISTA:

*Los patriotas de Kimathi son bravos.
¿De dónde vinieron los blancos?*

(Continúan cantando mientras abandonan la escena.)

KIGUUNDA:

*¡Cómo pasa el tiempo!
¿Cuántos años han pasado
desde que logramos la independencia?*

Más de diez.

¡Unos cuantos años!

¡Y mírame ahora!

(Kiguunda se mira a sí mismo, señala su título de propiedad y se acerca a él.)

Solamente media hectárea de tierra en una llanura desolada.

Les dieron a los soldados las tierras de nuestra familia.

Hoy soy solo un temporero

en las granjas de Aham Kioi wa Kanoru.

Mis pantalones están hechos jirones.

Mírate,

¡mira lo que los años de libertad con pobreza han hecho contigo!

La pobreza ha terminado con tu antiguo esplendor.

La pobreza ha cavado surcos en tu cara,

tus talones están agrietados,

tus pechos se han caído.

No tienen dónde agarrarse.

Ahora pareces un cesto viejo

que ha perdido su forma.

WANGECI:

¡Déjame en paz!

¿Acaso no sabes

que una flor pierde sus colores por la fruta que da?

(Cambiando el tono de voz.)

Deja de pensar tanto en el pasado,

de perder el sueño con cosas que estarían mejor olvidadas.

Piensa en hoy y en mañana.

Piensa en nuestro hogar.

¡La pobreza no echa raíces para siempre!

La pobreza es la espada que afila los azadones...

(Se detiene, como si le hubiera asaltado un nuevo pensamiento.)

Dime:

¿Para qué nos quieren hoy

Kioi y su familia?⁵

Como habréis visto, la secuencia comienza con el porqué de la visita de Kioi, recorre toda la historia de la lucha armada de los años cincuenta incluyendo la obtención de una bandera nacional, y vuelve al porqué de la inminente visita de Kioi. De hecho, en *Ngaahika Ndeenda* el pasado y el futuro se recrean a través de la danza, de la música y, en ocasiones, del mimo.

El mimo es, desde luego, el otro elemento fundamental de la forma. El mejor ejemplo es la boda por la iglesia a la que aspira Kiguunda. Esa secuencia comienza con Kiguunda y Wangeci, que están admirando sus galas nupciales después de que un banco les haya persuadido de que hipotequen sus tierras para renovar sus votos matrimoniales en una ceremonia religiosa, puesto que los Kioi piensan que

su matrimonio africano es pecaminoso y no es válido. Se prueban la ropa, y con bailes, música y mimo llevan a cabo todo el proceso, que culmina con ellos dos cortando una imaginaria tarta de cinco pisos.

Esta secuencia de mimo también es una buena ilustración de una ceremonia, pero en este caso despojada de su grandeza y su dignidad. La ceremonia cristiana les ha sido impuesta y carece de los símbolos apropiados que arraigan en la tradición. Se convierte en una caricatura de las ceremonias nacionales tradicionales. Esto contrasta con la secuencia de *Ngurario*, en la que a través de la ópera *Gitiro* se recrea la dignidad de una ceremonia nacional.

A la hora de plasmar las canciones, las danzas y las ceremonias, los campesinos, que por supuesto eran quienes las conocían a fondo, fueron muy precisos con la exactitud de los detalles. Se lo tomaron muy en serio.

También fueron muy exigentes con el lenguaje, que por supuesto es otro aspecto fundamental de la forma. Les preocupaba de manera particular que cada uno de los personajes, teniendo en cuenta su edad y su ocupación, hablara de la forma adecuada. «Un anciano no hablaría así», nos decían. «Si queréis que

tenga la dignidad que merece, tiene que usar este o el otro proverbio.» Discutimos en profundidad los niveles lingüísticos, y el uso de la lengua, y los matices de cada palabra y de cada frase.

Pero lo que le da a cualquier forma su tersura, su formato y su carácter específico es el contenido. Esto es incluso más cierto en el caso del teatro, que está más cercano a la dialéctica de la vida que la prosa o la poesía. La vida es movimiento que surge de las contradicciones inherentes y de la unidad de los opuestos. El hombre y la mujer se encuentran en una danza de opuestos que se unen, y dan lugar a una nueva vida humana, distinta de quienes la engendraron, pero que incorpora características de ambos, de tal forma que puede reconocerse con un vistazo que tal persona es hija de fulanita y menganita. El desarrollo de esa vida depende de que algunas células mueran y otras sobrevivan. La vida social surge de la oposición entre el ser humano y la naturaleza. Pero el hombre es parte de la naturaleza. Karl Marx dijo: «Se opone a la naturaleza como una de sus propias fuerzas, poniendo en movimiento los brazos, las piernas, la cabeza y las manos, todas las fuerzas naturales de su cuerpo, con el fin de apropiarse para sus propios fines de los productos de

la naturaleza. Pero al actuar así sobre la naturaleza externa y transformarla, el hombre transforma al mismo tiempo su propia naturaleza».⁶ El teatro encierra en sí mismo este principio de la lucha de los opuestos que genera movimiento. En él se da un movimiento desde una armonía aparente, una especie de reposo, a través de un conflicto que lleva a una resolución trágica o cómica de este. Terminamos en una armonía de nivel diferente, que por supuesto es el inicio de otro movimiento. El balance entre ideas y fuerzas sociales opuestas, entre todas las fuerzas en conflicto, es fundamental a la hora de darle forma al drama y al teatro.

Los participantes fueron especialmente exigentes a propósito de la representación de la historia, de su historia. Y estuvieron especialmente atentos a la hora de señalar y debatir cualquier posicionamiento o representación incorrecta de las partes (incluso de las fuerzas enemigas) que participaron en la derrota del imperialismo. Contrastaban sus recuerdos unos con otros acerca de sus experiencias reales, ya fuera en la fabricación de fusiles en el bosque, en el robo de armas al ejército británico, en el transporte de balas a través de las filas enemigas, o en las diferentes estrategias de supervivencia. Tierra y Libertad.

Independencia económica y política. Esos eran los objetivos de su lucha, y no querían que *Ngaahika Ndeenda* los distorsionara. La persona que fabricaba fusiles de imitación para la obra en Kamiriithu era, de hecho, la misma que los había fabricado para las guerrillas Mau Mau en los años cincuenta. Los trabajadores querían a toda costa que se expusieran los detalles de la explotación y de la dureza de las condiciones de vida en las fábricas de las multinacionales. Recuerdo, por ejemplo, que un grupo que trabajaba en un departamento en particular de la fábrica de zapatos Bata de la localidad se sentó para calcular el proceso y la medida de su explotación con el fin de explicárnosla a todos los que nunca habíamos trabajado en una fábrica. En un solo día, ellos fabricaban zapatos por valor del sueldo mensual de toda la plantilla de tres mil trabajadores. Así que un día al mes trabajaban para sí mismos. ¿Para quién lo hacían los otros veintinueve días? Calcularon cuánto de lo que producían se dedicaba al desgaste de la maquinaria y a la reposición del capital inicial, y dado que la compañía llevaba allí desde 1938, asumían que la inversión inicial se había recuperado hacía ya mucho tiempo. ¿A quién iba el resto? A los propietarios en Canadá. ¿Y qué decir de las

habilidades empresariales (el ingenio) de los que regulaban todo el sistema, sentados en sus oficinas en Nairobi, o muy lejos, en Canadá? ¿Y del inversor cuyo dinero hacía que todo el sistema funcionara? Ah, bien. Ellos nunca habían visto a los administradores ni a los accionistas coger en su vida un martillo para hacer un zapato. Si ellos habían sido capaces de establecer fábricas de armas en las durísimas condiciones de los bosques y las montañas sin gestores y sin el apoyo económico de ningún inversor extranjero, ¿acaso no podían manejar una fábrica de zapatos? Así que tenían muy claro que el trabajo, su trabajo, era lo que creaba riqueza. Pero ¿qué obtenían a cambio de ese trabajo cada quincena o cada mes? ¡Lo justo para comer! Y lo que es más, la gente moría en esas fábricas. ¿Lo sabíais? La gente muere, ha muerto gente. «Vamos a hacer cuentas... Este, y el otro...» Recuerdo a una persona que para probarlo se quitó la camisa. Todo su cuerpo estaba quemado. «Gases —dijo—. ¿Y qué recibí como compensación? ¡El despido! Me echaron a la calle. Y no me dieron ni un reloj por mi fidelidad en el servicio.»

Los detalles de la lucha entre los trabajadores y el capital que se describen en el largo monólogo dramático de uno de los personajes obreros,

Gicaamba, se forjaron mediante el debate. En el monólogo de Gicaamba, que le explica a Kiguunda que los trabajadores no están mejor que los campesinos, que ambos sufren igualmente bajo el sistema del capitalismo imperialista, es fundamental la pregunta que se ha planteado a lo largo de todo el siglo XX a propósito de la lucha entre los obreros y el capital:

Tener fábricas, e incluso grandes industrias,
es bueno, muy bueno.

Es una forma de desarrollar el país.

La cuestión es ¿quién es el dueño de las industrias?

¿Los hijos de quién ganan con esas industrias?⁷

El contenido de la obra planteaba numerosas preguntas sobre la naturaleza de la sociedad keniana, y esto generó discusiones todavía más acaloradas sobre la forma y el contenido a lo largo del período de producción de la obra. En algunos casos, estos debates incluían no solo a los que participaban directamente, sino al cada vez más amplio círculo de la audiencia.

Las audiciones y los ensayos tenían lugar al aire libre. Debo decir que al principio estuvimos

condicionados en esto por el espacio vacío, pero también formaba parte de la cada vez más arraigada convicción de que la participación democrática, incluso en la solución de los problemas artísticos, por muy caótica y lenta que resultara a veces, estaba produciendo resultados de alta calidad artística, y estaba forjando un espíritu comunitario en un colectivo de trabajadores artísticos. Doctores de la Universidad de Nairobi; doctores de la universidad de la fábrica y la plantación, y doctores de lo que Gorki llama «la universidad de la calle»: el valor de cada persona se juzgaba por la escala de su contribución a los esfuerzos del grupo. Las audiciones y los ensayos al aire libre, con todo el mundo como testigo de cada uno de los elementos que componen un todo, tuvieron el efecto de desmitificar el proceso teatral.

En el teatro al que yo estaba acostumbrado en la escuela, en la universidad y en los círculos de aficionados, los actores ensayaban más o menos en secreto, y después soltaban su perfección elaborada ante una audiencia inocente, que, por supuesto, se sorprendía y mostraba su admiración: oh, qué perfección, qué talento, qué dones tan inspirados... ¡Por supuesto, yo nunca pude hacer tal cosa!

Semejante teatro forma parte del sistema general de educación burguesa que utiliza la educación como un mecanismo para debilitar al pueblo, para hacer sentir a la gente que no son capaces de hacer esto o aquello («¡Oh, debe hacer falta tanto talento!»). En otras palabras, la educación se convierte en un medio de mistificar el conocimiento y, por tanto, la realidad. La educación, lejos de darle a la gente confianza en sus capacidades y en sus habilidades para superar obstáculos, o para convertirse en dueños de las leyes que gobiernan la naturaleza externa en tanto que seres humanos, tiende a hacerles sentir sus limitaciones, sus debilidades y sus incapacidades ante la realidad; y su incapacidad para hacer nada por cambiar las condiciones que gobiernan sus vidas. Cada vez están más alienados con relación a sí mismos y a su entorno natural y social. La educación como proceso de alienación produce una galería de superestrellas activas, y una masa indiferenciada de admiradores agradecidos. Los dioses olímpicos de la mitología griega, o los refulgentes caballeros de la Edad Media, renacen en el siglo XX como superestrellas de la política, de la ciencia, de los deportes, de la escena, como fastuosos agentes y héroes, ante la mirada complaciente, agradecida y reverencial de las

masas pasivas. Kamiriithu fue lo opuesto a esto. La praxis de Kamiriithu formaba parte de la educación como desmitificación del conocimiento y, por tanto, de la realidad. La gente pudo ver cómo los actores evolucionaban desde que apenas eran capaces de mover las piernas o de recitar sus papeles hasta el momento en el que podían hablar y moverse por el escenario como si hubieran nacido interpretando esos papeles en la escena. De hecho, algunas personas se incorporaron al montaje y al grupo de actores después de que hubieran intervenido para llamar la atención sobre cómo debería representarse tal o cual personaje. La audiencia les animaba para que siguieran haciendo ellos ese papel. Por tanto, demostrábamos que la perfección es un proceso, un proceso social e histórico, pero igualmente admirable. De hecho, se identificaban con esa perfección todavía más porque era producto de sí mismos y de su contribución colectiva. Fue un empoderamiento de ellos mismos como comunidad.

La investigación para el guión de *Ngaahika Ndeenda*, la escritura del primer borrador, las lecturas y las discusiones sobre la forma, las audiciones y los ensayos, y la construcción de un teatro al aire libre nos llevó en torno a nueve meses,

desde enero a septiembre de 1977. Las lecturas dramáticas, las discusiones y los ensayos se programaron para adaptarse a los ritmos de vida de la gente. Así que se hacían algunos sábados por la tarde y todos los domingos por la tarde. De hecho, se eligió este último día para que el teatro de Kamiriithu no interfiriera con la asistencia a la iglesia por las mañanas.

Los resultados de todo este esfuerzo para desarrollar un auténtico lenguaje teatral africano fueron obvios cuando la obra se estrenó ante una audiencia de pago el 2 de octubre de 1977. De nuevo las representaciones se programaron para las tardes de los domingos. Por la noche hubiera hecho demasiado frío para la gente. *Ngaahika Ndeenda* se convirtió inmediatamente en un éxito de público, y venía gente desde muy lejos, incluso alquilando autobuses o taxis, para ver la obra. El teatro se convirtió en lo que siempre había sido: parte de una fiesta colectiva. Algunas personas se sabían el texto casi tan bien como los intérpretes, y lo que les entusiasmaba era ver las variaciones de los actores en diferentes ocasiones o ante distintas audiencias. Se identificaban con los personajes. Había gente que se llamaba a sí misma por el nombre de su personaje

favorito: Kiguunda, Gicaamba, Wangeci, Gathoni... Pero también usaban los nombres de Kioi, Nditika, Ikuua o Ndugire para referirse a aquellos de dentro o de fuera del pueblo que mostraban tendencias antipopulares. El lenguaje de *Ngaahika Ndeenda* se convirtió en parte del vocabulario cotidiano de la gente y de su marco de referencia. Hubo algunos momentos realmente conmovedores. Recuerdo un domingo que se puso de pronto a llover, y la gente corrió a refugiarse debajo de los árboles o de los tejadillos. Cuando cesó la tormenta y los actores retomaron la obra, el auditorio estaba igual de lleno que al principio. La representación se interrumpió tres veces aquella tarde, pero la gente se negaba a irse. La identificación de la gente con Kamiriithu era total.

Más tarde fueron desalojados, pero no por la lluvia ni por ningún desastre natural, sino por las medidas represoras y autoritarias de un régimen que despreciaba al pueblo. El 16 de noviembre de 1977, el gobierno de Kenia prohibió las representaciones de *Ngaahika Ndeenda* por el simple procedimiento de retirar la licencia para celebrar reuniones públicas en el centro. Yo mismo fui arrestado el 31 de diciembre de 1977, y pasé todo 1978 en una prisión

de máxima seguridad, detenido sin tan siquiera el dudoso beneficio de un juicio. Estaban tratando de contener la emergencia de un auténtico lenguaje africano en el teatro de Kenia.

Pero eso no fue el fin de la búsqueda de semejante lenguaje para Kamiriithu, tanto en cuestiones formales como de contenido.

En noviembre de 1981 se reagruparon para emprender otro esfuerzo, la producción de *Maitu Njugira*. Las audiciones se fijaron para el 7, el 14 y el 15 de noviembre de 1981, casi como si Kamiriithu estuviera retomando su búsqueda desde los mismos día y mes en que lo habían interrumpido. Ya he contado la historia de esta segunda producción en mi libro *Barrel of a Pen. Resistance to Repression in Neo-Colonial Kenya*. Aquí me limitaré a señalar que todos los elementos teatrales que desarrollamos en 1977 volvieron a ser utilizados y expandidos. *Maitu Njugira* retrataba la lucha heroica de los trabajadores keniatas contra la fase temprana de acumulación imperialista y capitalista «primitiva» mediante la confiscación de tierras, los trabajos forzados en la misma tierra expropiada y los altísimos impuestos para financiar su transformación en plantaciones gestionadas por colonos.

La danza, el mimo y las canciones predominaban sobre el texto a la hora de contar esta historia de represión y resistencia. Las imágenes visuales y auditivas llevaban el peso de la narración y del análisis. También se introdujeron diapositivas para ofrecer imágenes visuales auténticas de aquel período, la década de 1920 y de 1930. Y en cada estadio de su desarrollo se fueron implicando más y más personas de las diferentes nacionalidades keniatas. *Maitu Njugira*, un drama musical, tenía más de ochenta canciones de más de ocho de las nacionalidades keniatas que retrataban las alegrías y las penas, las ganancias y las pérdidas, la unidad y las divisiones, los avances y los retrocesos, en las luchas de los diversos pueblos de Kenia.

Kamiriithu tenía que estrenar el drama musical en el Teatro Nacional de Kenia el 19 de febrero de 1982, después de más de diez semanas de trabajo agotador por parte de lo que se había convertido en una importante alianza de trabajadores, campesinos y profesores progresistas de todas las nacionalidades. La representación en el Teatro Nacional de Kenia tenía como intención poner de manifiesto que un genuino lenguaje teatral africano, independientemente de qué lengua africana específica tuviera como medio

de expresión, sería capaz de comunicarse con todas las nacionalidades. ¿Dónde podía demostrarse mejor esto que sobre el escenario del llamado Teatro Nacional de Kenia? La obra estaba programada para mantenerse en escena más que ninguna otra producción anterior, a pesar de que no era la temporada de teatro, sino el principio del año, justo después de Navidad.

Los campesinos y los obreros estaban a punto de llevar el teatro a la mismísima capital. Pero no pudo ser. Esta vez las autoridades ni siquiera se molestaron en denegar la licencia. Dieron instrucciones a la gerencia para que se cerraran con candados las puertas del teatro, y enviaron a la policía para asegurar la paz y la seguridad públicas. Nuestros intentos de seguir adelante con ensayos al aire libre en la universidad (en el famoso Teatro II) fueron frustrados de nuevo, después de que unas diez mil personas hubieran asistido a unos diez ensayos abiertos. Las autoridades universitarias recibieron órdenes de clausurar el Teatro II. Esto fue el jueves 25 de febrero de 1982. El jueves 11 de marzo de 1982, el gobierno ilegalizó el Centro Educativo y Cultural Comunitario de Kamiriithu, y prohibió las actividades teatrales en toda el área. Un gobierno

keniata supuestamente «independiente» seguía las huellas de sus predecesores: prohibía toda actividad de los campesinos y de los trabajadores en su intento por crear una auténtica tradición teatral nacional. Pero esta vez el régimen neocolonial fue demasiado lejos. El 12 de marzo de 1982, tres camiones cargados de policías armados fueron enviados al Centro Educativo y Cultural Comunitario de Kamiriithu y desmantelaron por completo el teatro al aire libre. Con esta acción, consiguieron inmortalizar los experimentos de Kamiriithu, y la búsqueda de un lenguaje teatral africano basado en la experiencia vital de los campesinos y los trabajadores.

Un teatro colectivo, o lo que Boal ha llamado un «teatro de los oprimidos», surgió de una suma de factores: un contenido con el que la gente ordinaria se pudiera identificar, transmitido mediante una forma que les resultaba reconocible y con la que se identificaban; su participación en la producción desde la etapa previa de investigación, esto es, la recogida de materia prima como los detalles de las condiciones de trabajo en las granjas y en las empresas; la recopilación de bailes y cantos antiguos, como el *Muthirigu*, el *Mucung'wa*, o el *Mwomboko*, y de formas operísticas como el *Gitiiro*, etc.; su

participación en el contenido y en la forma a través de discusiones y debates; mediante las audiciones y los ensayos públicos, y, por supuesto, a través de las representaciones. La verdadera lengua del teatro africano hay que buscarla en la lucha de los oprimidos, porque es de ella de donde puede surgir una nueva África. Los campesinos y los obreros de África están labrándose un futuro a partir de los esfuerzos y de las convulsiones de hoy. El verdadero lenguaje teatral africano debe ser un reflejo de esta realidad, puesto que nace de esos mismos esfuerzos y convulsiones. Semejante teatro encontrará su eco en los corazones y en las vidas de los participantes, e incluso en los que viven fuera del entorno inmediato de su ser físico y su realización.

Un participante de setenta años, Njoki wa Njikira, fue entrevistado en el periódico *The Daily Nation* el viernes 22 de enero de 1982:

«Cuando empezó el grupo de teatro de Kamiriithu —dijo Njoki—, los viejos nos dimos cuenta de que podíamos ser útiles para enseñarles a los jóvenes cosas que ellos ignoraban. Me pareció que estaba haciendo algo importante para la nación al enseñarles a los jóvenes las canciones que utilizamos en *Ngaahika Ndeenda*, y por eso también me impliqué en *Maitu*

Njugira...» Para Njoki la experiencia de *Ngaahika Ndeenda* puso de manifiesto cómo la historia puede traerse al primer plano en el teatro para que «los niños puedan conocer su pasado y saber cómo era, para contribuir así a la construcción de una sociedad saludable. La nueva obra, *Maitu Njugira*, es igualmente importante, porque pocos keniatas hoy en día saben lo que significó ser colonizados en los años treinta, que es de lo que trata la obra». ⁸

Todo el resto de los entrevistados en el mismo artículo, y otros a los que entrevistaron en *The Standard* el viernes 29 de enero de 1982, expresaron los mismos sentimientos. Wanjiru wa Ngigi, una joven secretaria con dos hijos, lo resumió así:

En el tiempo que han durado los ensayos, he descubierto muchísimas cosas sobre mi propia historia que antes ignoraba. Puedo decir con toda seguridad que ahora sé, y que todavía estoy aprendiendo, mucho más sobre mi propia cultura. Saber más sobre el pasado me ha hecho ser más sensible con respecto a las circunstancias del presente, y con respecto a mi futuro y al de mis hijos. ⁹

En su breve período de existencia física,

Kamiriithu tuvo una notable influencia sobre el movimiento teatral keniata que he descrito antes en este capítulo. Hubo un acercamiento al pueblo y una confianza gradual, pero creciente, en las lenguas nacionales y en su utilización en el teatro. También empezaron a emerger festivales culturales populares, como el Festival Cultural Vihiga en el oeste de Kenia. No eran una copia de Kamiriithu, pero estaban inspirados por la misma necesidad irrenunciable de que la cultura keniata renaciese, y eso solo se conseguiría mediante la exploración de sus raíces más hondas en las vidas y en las lenguas del pueblo. La destrucción de Kamiriithu fue, por tanto, mucho más que la destrucción de un teatro al aire libre. En su búsqueda de un lenguaje teatral genuinamente africano, Kamiriithu le había dado una forma palpable a una visión del futuro de Kenia: una Kenia para los keniatas, con confianza en sí misma para un pueblo con confianza en sí mismo, una visión que encarnaba un *ethos* comunal de independencia y democracia. Esta visión se oponía diametralmente al servilismo a Estados Unidos y a los intereses imperialistas occidentales que representaban los regímenes neocoloniales tanto de Kenyatta como de

Moi, y que ahora se refleja en el eslogan del nyayoismo, que significa: «Sigue mis huellas».

La historia de Kamiriithu tuvo una consecuencia interesante. En febrero de 1984 el presidente Moi hizo una «visita sorpresa» a Kamiriithu, y se le cayeron las lágrimas por la pobreza que vio en el centro del pueblo: ¿cómo podían vivir los seres humanos en semejantes condiciones? Guiado por un «impulso», un acto «espontáneo» de generosidad «personal», el presidente hizo sobre la marcha un donativo para la construcción de un instituto politécnico en el solar que había ocupado el teatro al aire libre. No hizo ni la más mínima mención al Centro Educativo y Cultural Comunitario de Kamiriithu. Pero la gente no se dejó engañar. Ellos querían que se construyera un politécnico. Y hubieran acogido de buen grado uno construido por el gobierno, porque al fin y al cabo era su propio dinero. Pero el régimen tenía unas expectativas diferentes. Su destrucción arbitraria del Teatro de Kamiriithu en 1982 le había demostrado al pueblo sus tintes antipopulares y neocoloniales, y había hecho que el gobierno se distanciara todavía más de la gente. Su represión intensificada de los keniatas en 1982, mediante encarcelamientos sin juicio previo o

cargos amañados, particularmente en el caso de los profesores y estudiantes de la universidad, no mejoró su imagen, y contribuyó a la creciente desafección del pueblo. El régimen tenía la esperanza de que la gente pudiera olvidarse de que había una visión alternativa que, aunque no había llegado a realizarse, había estado encarnada en la experiencia de Kamiriithu. No podían permitir que este lugar se convirtiera en un altar a las políticas revolucionarias. Había que enseñarle al pueblo las ventajas del servilismo y la gratitud a una galería de estrellas.

Pero ¿puede acaso morir una idea? ¿Se puede destruir un altar a la revolución consagrado en el propio espíritu revolucionario del pueblo?

Yo estaba en Europa en 1982 cuando me llegó la noticia: el doctor Kimani Gecau, director del Departamento de Literatura y director de la obra *Ngaahika Ndeenda* en 1977, y codirector, junto con Waigwa Wachiira, de *Maitu Njugira* en 1981-1982, se había exiliado en Zimbabue. Ngugi wa Mirii, un trabajador dedicado e incansable a la causa del pueblo, y coordinador del Centro Educativo y Cultural Comunitario de Kamiriithu, también tuvo que huir, solo unas horas antes de que le detuvieran y, seguramente, le encarcelaran sin juicio previo.

Ambos habían contribuido activamente al establecimiento de centros culturales en las zonas rurales, y en 1983 habían producido *The Trial of Dedan Kimathi* en lengua shona. Durante los meses de junio y julio de 1982, cuando yo estaba a punto de volver a Kenia, empecé a recibir mensajes urgentes desde diferentes ámbitos: había órdenes de detención y encarcelamiento sin juicio previo contra mi persona tan pronto como pusiera el pie en el aeropuerto Jomo Kenyatta de Nairobi. ¿No sería más prudente que retrasara mi regreso? Eso fue lo que hice, y he estado contando la historia de Kamiriithu en cualquier sitio y momento en el que he tenido la ocasión de hacerlo. Porque, a nivel personal, me cambió la vida.

Me llevó a la cárcel, sí; me valió la prohibición de enseñar en la Universidad de Nairobi, sí, y ahora me ha conducido al exilio. Pero, como escritor, también me ha hecho enfrentarme con toda la cuestión de la lengua del teatro africano, lo que a su vez me llevó a confrontar el asunto de la lengua de la ficción africana.

LA LENGUA DE LA FICCIÓN AFRICANA

I

Uno de mis libros, *Detained*, tiene como subtítulo *A Writer's Prison Diary*. ¿Por qué un diario de prisión de un escritor? Porque el tema central era el proceso de escritura de una novela bajo condiciones de privación de libertad. *Caitaani Mutharabaini* fue publicada por Heinemann en 1980 y fue la primera novela de su clase, tanto por su temática como por su longitud, escrita en gikuyu.

En mi discusión sobre la lengua de la ficción africana volveré una y otra vez sobre la experiencia de la escritura de *Caitaani Mutharabaini*, y espero ser capaz de exponer en el proceso cuestiones más amplias sobre la problemática de la existencia, los

orígenes, el desarrollo y la evolución de la novela africana.

Cuando me arrestaron en mi casa el 31 diciembre de 1977, además de ser un participante activo en el teatro del Centro Educativo y Cultural Comunitario de Kamiriithu, yo era profesor asociado y director del Departamento de Literatura de la Universidad de Nairobi. Me acuerdo de mi última clase, con mis estudiantes de tercer curso. «El año que viene —les dije al despedirme— quiero que intentemos analizar en el aula la ficción de Chinua Achebe, desde *Todo se desmorona* hasta *Girls at War*. Me interesa particularmente seguir la evolución de la clase de los mensajeros, desde sus inicios como tales en la época colonial, es decir, pequeños funcionarios, soldados, policías, catequistas, capataces en la construcción de carreteras, etc., tal y como se les representa en *Todo se desmorona* y *La flecha del dios*, hasta su posición como clase media educada en el extranjero en *Me alegraría de otra muerte*; en su ascenso a la clase gobernante y el ejercicio del poder en *Un hombre del pueblo*, y en su participación activa a la hora de arrastrar al país a una guerra civil entre clases sociales en *Girls at War*. Y antes de reunirnos para discutir todos estos problemas, os pido que leáis dos

libros sin los que creo que es imposible entender el trasfondo de la literatura africana, y en particular de las novelas escritas por africanos. Son *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon, especialmente el capítulo titulado “Desventuras de la conciencia nacional”, e *Imperialismo, fase superior del capitalismo*, de V. I. Lenin.»

Cinco días más tarde, y exactamente seis semanas después de la prohibición de *Ngaahika Ndeenda*, yo estaba en la celda 16 de la prisión de máxima seguridad de Kamiti como preso político, con el número K-6,77 como única seña de identidad. La celda 16 se convertiría para mí en lo que Virginia Woolf llamó *Un cuarto propio*, y que según ella era una necesidad vital para un escritor. A mí me lo brindó gratis el gobierno keniaata.

II

Así que, confinado entre las paredes de ese cuarto propio, pensé mucho sobre mi trabajo en el Departamento de Literatura (¿habrían leído mis alumnos las obras de Frantz Fanon y de Lenin sobre

el colonialismo y el imperialismo?), y también sobre mi colaboración con el Centro Educativo y Cultural Comunitario de Kamiriithu (¿seguirían con el programa de alfabetización de adultos?), y por supuesto sobre mi situación como escritor enjaulado. El encarcelamiento de un escritor por parte de un régimen neocolonial no es únicamente porque tenga intención de castigarlo personalmente, sino también porque quiere mantenerlo alejado de la gente, romper cualquier contacto entre él y el pueblo. En mi caso, el régimen quería alejarme de la universidad y del pueblo, y, a ser posible, doblegarme. Yo necesitaba mantener la cordura, y la mejor forma de hacerlo era usar las condiciones mismas de la prisión para romper el aislamiento y restablecer ese contacto a pesar de las siniestras paredes y de las puertas con cadenas. Mi determinación incluso aumentó cuando un funcionario de prisiones especialmente cruel me advirtió de que no intentara escribir poemas; obviamente, confundía novelas con poemas.

Pero ¿por qué una novela? ¿Y por qué en lengua gikuyu?

III

Hace no tanto tiempo se declaró que la novela, como Dios, estaba muerta, al menos en sus fórmulas clásicas de los siglos XIX y XX. Incluso hubo un movimiento literario en busca de un *nouveau roman*, y no estoy seguro de que no se diera en paralelo con la búsqueda de un nuevo Dios, aunque me pregunto, en todo caso, si la búsqueda dio frutos. Lo que está claro es que algo que responde al nombre de «novela» ha estado dando significativas muestras de vitalidad en lugares de África y Latinoamérica. La muerte de la novela, por tanto, no era exactamente mi problema.

Sin embargo, la novela, al menos en la forma en que nos llegó a África, es un género de orígenes burgueses. Surgió con el ascenso de la burguesía europea hasta una posición de dominio histórico a través del comercio y de la industria, con el desarrollo de la nueva tecnología de la imprenta y, por tanto, de la publicación comercial, y sobre todo con el nuevo clima de pensamiento que proponía que la experiencia humana era un arma adecuada para entender el mundo. Por fin el universo de Ptolomeo se veía gradualmente sustituido por el de Copérnico y

Galileo; el mundo de la alquimia por el de la química; el de la magia y la voluntad divina por el de la experimentación con la naturaleza y el saber sobre el ser humano. Los Edmundo del nuevo mundo desafiaban por doquier a los reyes Lear del viejo orden. Un mundo regido por la naturaleza y su reflejo espiritual en el mundo divino, ambos sospechosamente dotados con las mismas cualidades que las jerarquías feudales de nobles y plebeyos, estaba reemplazándose por uno dominado por el hombre burgués y su reflejo espiritual en un Dios de beneficios y pérdidas. Hoy la música es: que el proletariado lleve las riendas; entonces la música era: que la burguesía lleve las riendas.

La Europa que llegó a África a finales del siglo XIX estaba liderada por el burgués victorioso, transformado de capitán de la industria en un sistema de mercado libre a comandante en jefe de inmensos recursos financieros que regulaban enormes industrias y monopolios comerciales en busca de nuevos mercados que conquistar y dominar.

El mundo africano precolonial, por otra parte, con diferentes niveles de desarrollo social entre sus variadas regiones y pueblos, se caracterizaba en su conjunto por el bajo nivel de progreso de las fuerzas

productivas. Por eso estaba dominado por una naturaleza incomprensible e impredecible, o más bien por una que solo era cognoscible en cierta medida a través del ritual, la magia y la adivinación. A esta naturaleza, fundamentalmente incomprensible y frecuentemente hostil, solo era posible hacerle frente mediante una respuesta colectiva y un orden social cohesionado; podía ser cruel en algunas de sus prácticas, pero era también humano en sus relaciones personales y su conciencia de la responsabilidad recíproca entre sus miembros. Este mundo se reflejaba en la literatura que producía, con su mezcla de personajes del reino animal, híbridos entre bestias y humanos, y seres humanos, todos mezclados entre sí e interactuando en una coexistencia plagada de desconfianza mutua, hostilidad y marrullería, pero también de momentos de cooperación. Las luchas sociales se reflejaban en otro tipo de literatura, los poemas épicos narrativos que celebraban las hazañas heroicas de los reyes y de los hombres excepcionales que habían servido a la comunidad en tiempos de guerra o de desastres naturales. Las luchas internas y externas de estas sociedades y, por tanto, el desarrollo de sus fuerzas productivas y el progresivo dominio sobre la naturaleza, fueron bruscamente

frenados por el esclavismo europeo, que a menudo distorsionó sociedades agrícolas estables y forzó migraciones y movimientos de población masivos.¹ Pero su desarrollo natural fue secuestrado y distorsionado de forma aún más obvia y más dramática por el imperialismo. Es cierto que este —a través de su herencia de una ciencia y una tecnología que avanzaban rápidamente, y de su adquisición de enormes fuerzas de producción gracias a la reorganización del trabajo de millones de seres humanos bajo los dictados del capital mercantil e industrial— trajo a África posibilidades para conocer y dominar el mundo natural. Pero al mismo tiempo, les negó a las razas y los pueblos conquistados los medios para hacerlo. Al contrario: sus tierras fueron confiscadas, y sus gentes a menudo masacradas por una civilización que ya había barrido poblaciones y civilizaciones enteras en América, en Nueva Zelanda y en Australia. Así, los medios y las bases para una organización progresiva de sus propias vidas les fueron arrebatados. Los sistemas que durante siglos habían elaborado los pueblos para bregar con la naturaleza y entenderse entre sí fueron a menudo destruidos, abandonando a los seres humanos a merced de un orden social más cruel e

incomprensible en su caos, su falta de lógica y sus contradicciones que la propia naturaleza.

Por ejemplo, la reorganización del trabajo agrícola e industrial bajo el capitalismo suponía unas posibilidades de productividad y riqueza a una escala desconocida bajo los sistemas feudales y comunales. Pero el sistema colonial, a través de represoras ideologías racistas, se aseguró la apropiación privada de esa riqueza en manos de unos pocos, sobre todo blancos. El imperialismo introdujo, por tanto, la pobreza masiva y las hambrunas en una escala anteriormente desconocida. El capitalismo y el desarrollo de la ciencia y la tecnología introdujeron la posibilidad de dominar la naturaleza: el capitalismo, con su uso incontrolado y su explotación de los recursos de la naturaleza, tuvo como consecuencia el dominio de esta sobre el hombre por culpa de las desertificaciones y sequías. El capitalismo introdujo una nueva ciencia para conquistar la enfermedad: con sus prescripciones de cuidados médicos selectivos, por lo menos en las colonias, trajo consigo una población castigada por nuevas enfermedades, y que ahora ya no tenía la ayuda de los curanderos y los psiquiatras cuyas prácticas habían sido condenadas como diabólicas.

Hubo más contradicciones. El imperialismo y los misioneros de su ideología introdujeron la escritura en muchas lenguas africanas. Era necesario que el mensaje bíblico de servilismo, y las órdenes administrativas que reclamaban trabajo forzoso e impuestos, y las órdenes militares y policiales de matar a los rebeldes, llegaran hasta los mensajeros nativos tan directamente como fuera posible. Los imperialismos rivales y la práctica colonial de «divide y vencerás» introdujeron representaciones contradictorias de los sistemas fonéticos dentro de una misma lengua, por no mencionar el caso de lenguas africanas semejantes dentro de las mismas fronteras coloniales. Por ejemplo, el gikuyu tenía dos sistemas ortográficos diferentes, desarrollados uno por los misioneros protestantes y otro por los católicos. Antes de que esto se rectificara, dos niños gikuyu podrían muy bien haberse encontrado en la posición de no ser capaces de entender las redacciones o las cartas el uno del otro. El imperialismo, igualmente, introdujo la alfabetización, pero a menudo la enseñanza de la escritura y la lectura estuvo limitada a oficinistas, soldados, policías o pequeños funcionarios, es decir, la emergente clase misionera sobre la que yo quería

hablarles a mis estudiantes. De modo que incluso en las vísperas de las independencias, las masas africanas seguían sin saber leer ni escribir.

Las naciones imperialistas también introdujeron la imprenta, y por tanto la posibilidad de publicar para audiencias mayores. Por ejemplo, en los territorios colonizados por los británicos, particularmente en el África Oriental y Central, se establecieron imprentas oficiales con la encomiable e ilustrada política de editar libros en inglés y en lenguas africanas. Las publicaciones se censuraban directamente a través de licencias gubernamentales o indirectamente, mediante las prácticas editoriales de los que gestionaban las imprentas misioneras o gubernamentales. Las publicaciones en lenguas africanas estaban dedicadas a transmitir el mensaje de la Biblia. Incluso los cuentos de animales derivados de la oratura, que estas imprentas publicaban como cuadernillos, a menudo se seleccionaban cuidadosamente para que transmitieran los mensajes e implicaciones morales que revelaban el inequívoco dedo del Dios de los blancos manejando los asuntos humanos.

Las pretensiones imperialistas de liberar a África de las supersticiones, de la ignorancia y del terror a la naturaleza a menudo tuvieron como resultado un

aumento de la ignorancia de los africanos, multiplicando sus supersticiones y acrecentando su miedo al nuevo amo que blandía el látigo y el fusil. Un africano, y particularmente uno que hubiera pasado por la escuela colonial, se remitiría seguramente antes a la Biblia, con sus explicaciones fantásticas sobre el origen del universo, sus revelaciones divinas sobre la «segunda venida» y sus aterradoras imágenes del infierno y de la condenación eterna para quienes pecaran contra el orden imperialista, que a las novelas, con sus cuidadosos análisis de las motivaciones de la acción y los personajes, y su presuposición general de que el mundo en el que vivimos puede entenderse, o al menos analizarse, mediante la observación de los patrones de comportamiento de los individuos, o de los modelos cambiantes de las relaciones humanas entre grupos e individuos.

En el contexto del analfabetismo masivo, de los sistemas fonéticos conflictivos incluso para una misma lengua, de las nuevas supersticiones de la Biblia y la Iglesia, ¿cómo es posible hablar coherentemente de la novela africana? ¿Cómo puedo pensar que la novela sea mi forma de reconexión con el pueblo que he dejado atrás? La audiencia a la que

me dirijo (el pueblo) está constituida por las dos clases sociales representadas en Kamiriithu. ¿Cómo podría apropiarme de una forma tan específicamente burguesa en sus orígenes, autoría y consumo, para reconectar con una población abrumada por los problemas que he mencionado más arriba?

Las bases sociales, o incluso nacionales, de los orígenes de un descubrimiento o de una invención importante no determinan necesariamente los usos a los que puedan dedicarlo sus herederos. La historia está llena de ejemplos de lo opuesto. La pólvora se inventó en China. Fue usada de forma eficaz por la burguesía europea en su extensión y expansión por todos los rincones del globo. La ciencia matemática la inventaron los árabes, pero todas las naciones de la tierra se la han apropiado. La historia de la ciencia y de la tecnología en su conjunto es el resultado de la contribución de muchas naciones y razas en África, Asia, América y Australasia. Lo mismo es cierto a propósito de la historia de las artes: la música, la danza, la escultura, la pintura y la literatura. La música y el arte africanos, por ejemplo, se los han apropiado la Europa y la América del siglo XX. Lo que es cierto a propósito de los orígenes nacionales o raciales de un descubrimiento lo es incluso más

radicalmente sobre los orígenes de clase de los descubrimientos. Las invenciones más cruciales y los avances técnicos que cambiaron el rostro de los siglos XIX y XX, como la hiladora Spinning Jenny, el telar mecánico o el motor de vapor, fueron todos ellos producto de las clases trabajadoras. Todas las invenciones cruciales previas, como la noria de riego, el molino de viento o el molino de agua, fueron inventos del campesinado. De nuevo, esto es incluso más cierto en el caso de las artes. Los avances más importantes en la música, la danza o la literatura han sido préstamos tomados del campesinado. Incluso deportes como el fútbol o el atletismo nacieron entre la gente corriente, mientras que algunos normalmente asociados con las clases altas son meros refinamientos de otros deportes populares. Donde más claro se ve esto es en la cuestión de las lenguas. Son los campesinos y las clases trabajadoras quienes están constantemente cambiando la lengua con su pronunciación, con la forja de nuevos dialectos, palabras, frases y expresiones. En manos del campesinado y el proletariado, la lengua está cambiando constantemente, nunca está en un punto muerto. La historia social de la humanidad antes del advenimiento del socialismo victorioso ha sido una

continua apropiación del genio y las aportaciones del trabajo de millones de personas por parte de las clases ociosas. ¿Hay alguna razón para que el proletariado y el campesinado africanos no se apropien de la novela?

En todo caso, la novela misma fue un desarrollo de tradiciones previas, como los relatos orales o los poemas épicos narrativos como la *Iliada* y la *Odisea* de Homero o las de Liyongo en la literatura swahili. Estas eran ciertamente las formas artísticas del campesinado. La novela africana como narración extensa en forma escrita tiene antecedentes en la literatura oral del continente. El elemento esencial en el cuento oral, igual que en la novela, sigue siendo el argumento, el elemento de qué va a pasar a continuación. El arte está en los diferentes recursos que se utilizan para mantener el suspense de la historia.

Quizá la cuestión crucial no son los orígenes raciales, nacionales o de clase de la novela, sino su desarrollo y los usos para los que se utiliza.

La novela africana y su desarrollo, desde su embrión a mediados del siglo XX, se han visto afectados negativamente por dos factores.

La imprenta, las editoriales y el contexto educativo del nacimiento de la novela estuvieron controlados por los misioneros y por la Administración colonial. Los primeros practicantes de la novela en África, particularmente en Sudáfrica, eran productos de las instituciones educativas misionales, y seguramente estaban más familiarizados con *El progreso del peregrino* de Bunyan, o con la Biblia del rey Jacobo o la Versión Autorizada que con Tolstói, Balzac o Dickens. Incluso cuando las novelas de estos autores se introdujeron en las bibliotecas de las escuelas, fueron seleccionadas cuidadosamente para que las mentes tiernas de los escolares no sufrieran influencias peligrosas, indeseables o inaceptables desde un punto de vista moral y político. Me acuerdo de un día, cuando yo estaba en la Alliance High School, en el que el director misionero nos estaba aleccionando en la asamblea matutina sobre la dignidad y la belleza de la obra *Llanto por la tierra amada*, de Alan Paton, en la que el personaje principal es un africano cristiano y servil a la manera del Tío Tom; y después acusó a este mismo autor de

haber ido demasiado lejos en su novela *El falaropo*, porque introduce escenas de sexo entre blancos y negras en Sudáfrica. Las primeras novelas africanas, producidas en semejantes circunstancias, tomaban sus temas y preocupaciones morales de la Biblia. Pero eran también el producto de una política muy deliberada por parte de los gobiernos coloniales y de las imprentas misioneras. En Rodesia, el Secretariado Literario no publicaba ninguna novela que no fuera de tema religioso o que tratara cuestiones sociológicas sin implicaciones políticas. Versiones de cuentos y fábulas antiguas, sí. Reconstrucciones de rituales y prácticas mágicas precoloniales, sí. Historias de personajes que avanzan desde el pasado precolonial hasta la luz del presente cristiano, sí. Pero cualquier discusión o cualquier síntoma de insatisfacción con el colonialismo, ¡no!

El segundo factor adverso fue el aumento del número de universidades y facultades en África desde el principio de los años cincuenta. (Un movimiento paralelo fue la educación del mismo tipo de estudiantes en las universidades extranjeras.) La Universidad de Makerere en Uganda, la de Ibadán en Nigeria y la de Ghana eran todas centros

universitarios que dependían de la Universidad de Londres. Tenían departamentos de Inglés perfectamente actualizados: por primera vez había un grupo creciente de estudiantes africanos que ya no estaban únicamente expuestos a la Biblia del rey Jacobo o a *El progreso del peregrino* de Bunyan. Habían estudiado la novela inglesa desde Richardson hasta James Joyce. También estaban familiarizados con la novela americana, francesa y rusa, o al menos habían oído hablar de ella. También leían a novelistas europeos como Joseph Conrad y Joyce Cary, o a Alan Paton, algunas de cuyas novelas tenían África como tema principal. Muchos de estos Departamentos de Inglés crearon también revistas literarias o estudiantiles como *Horn* en Ibadán y *Penpoint* en Makerere. Pero estos estudiantes se volvieron al inglés como vehículo de su acercamiento a África en el terreno de la ficción. Las mentes brillantes de un Chinua Achebe, de un Wole Soyinka o de un Kofi Awoonor no se dedicaron a revitalizar la ficción africana, sino a crear una nueva tradición, la de la novela afroeuropea. Esta novela (en inglés, francés o portugués) se vio animada por las editoriales internacionales, que vieron en ella un área de inversión novedosa. La novela afroeuropea es

inseparable hoy en día de la African Writers Series de Heinemann, con más de un centenar de obras en su catálogo. Pero editoriales como Longman y sus variantes locales, como la East African Publishing House, también tienen catálogos impresionantes.

De modo que la novela africana se empobreció con los medios de su posible liberación: la exposición de sus eventuales practicantes a la tradición secular del realismo crítico y socialista de la novela europea, y la entrada en escena de las editoriales comerciales que estaban fuera del control del gobierno colonial y de los misioneros.

Yo mismo estoy completamente implicado en ese proceso, o soy más bien uno de sus productos. Fui a la Universidad de Makerere en 1959 y estudié Filología Inglesa. Mi primer cuento, «Mugumo», se publicó por primera vez en la revista del departamento, *Penpoint*, bajo el título «The Fig Tree». En 1959 había terminado el manuscrito de mi primera novela, que más tarde se convirtió en *The River Between*. En 1963 *Weep Not, Child*, mi segunda novela manuscrita, fue aceptada por William Heinemann, Londres, y fue después el séptimo título en la African Writers Series. En 1977, el año de mi

detención y arresto político, se había publicado mi cuarta novela en inglés, *Petals of Blood*.

Era natural, por tanto, que mientras estaba sentado en la celda 16 de la prisión de máxima seguridad de Kamiti en 1978, estuviera pensando en la novela como una forma de desafiar el intento de encarcelar mi mente y mi imaginación. En las circunstancias de la cárcel, la novela presentaba otras ventajas. El teatro y el cine, los medios ideales para cruzar la barrera del analfabetismo, implican a más de una persona, y por supuesto una localización estable, por no hablar de la inversión financiera en el caso del cine. La novela, o por lo menos su escritura, solo necesita lápiz y papel. En todo caso, primero tenía que resolver la cuestión de la lengua, que era claramente inseparable de la de la tradición con la que yo quería reconectarme: la de la novela afroeuropea, a la que pertenecían *Un grano de trigo* y *Petals of Blood*, o la de la novela africana, de la que no tenía ninguna experiencia previa. No había posibilidad de ser neutral. Tenía que elegir.

Pero en cierto sentido, la experiencia de Kamiriithu, así como el hecho mismo de mi detención, habían tomado la decisión por mí. Iba a intentar escribir una novela en la misma lengua que

había sido la excusa para mi encarcelamiento. Iba a reconectarme no con la novela afroeuropea de mi práctica anterior, sino con la novela africana de mi nuevo compromiso.

V

El camino hacia esa decisión había sido largo. Como ya he contado, yo crecí hablando gikuyu. Mi primer encuentro con los cuentos y con la narrativa oral fue a través del gikuyu. Leí con avidez la Biblia, sobre todo las historias del Antiguo Testamento. También leí la mayoría de los libritos que había por entonces editados en gikuyu, y publicados sobre todo por las editoriales del gobierno y de los misioneros; por ejemplo, *Moohero Ma Tene*, *Mwendo Ni Ira na Iriiri*, *Kariuki na Muthoni* o *Miikairire ya Aagikuyu* no eran novelitas o historias de ficción como tales, sino descripciones ligeramente ficcionalizadas de tradiciones y costumbres antiguas, fases en la vida de un niño muugikuyu o directamente narraciones bíblicas. Estaban llenas de lecciones morales derivadas de la Biblia o de las tradiciones antiguas.

El más creativo de los escritores que publicaban entonces en gikuyu era Gakaara wa Wanjau, que había creado su propio Gakaara Book Service para editar y distribuir libros. Tenía un catálogo impresionante de novelas breves, ensayos políticos, canciones y poemas, y material de agitación puro y duro, todos ellos animando al pueblo a radicalizarse en sus demandas de tierra, libertad y la redención de su cultura. Por desgracia, todos estos libros fueron prohibidos, y él mismo fue arrestado y encarcelado durante diez años, entre 1952 y 1962. Pero sus libros, como *Riua Ritaanathua*, *O Kirima Ngaagua*, *Mageria Nomo Mahota*, *Ngwenda Uunjurage* y *Marebeta Ikumi ma wendo* siguieron siendo títulos hechizantes en mi mente. Después me volqué en lo que estaba disponible en kiswahili. Para variar, no era mucho. Pero leí y releí *Hekaya Za Abunuwasi*, que eran las historias de un pícaro, Abunuwasi.

La lengua inglesa me abrió las puertas a un amplio abanico de ficción, y esto fue lo que al final me llevó al Departamento de Inglés de Makerere en 1959, y en consecuencia a la clase de escritura que culminó en *Petals of Blood*, que se publicó en julio de 1977. Pero cada vez me sentía más incómodo con la lengua inglesa. Después de escribir *Un grano de trigo* pasé

por una crisis. Sabía sobre quién estaba escribiendo, pero ¿para quién lo hacía? Los campesinos cuyas luchas inspiraban la novela nunca la leerían. En una entrevista en 1967 con *Union News*, un periódico estudiantil de la Universidad de Leeds, yo había dicho: «He llegado a un punto crítico. No estoy seguro de que valga la pena seguir escribiendo en inglés». El reto de Obi Wali de 1963 seguía persiguiéndome en Leeds y mucho tiempo después. En junio de 1969, cuando estaba en la Universidad de Makerere como profesor de escritura creativa en el Departamento de Inglés, escribí un ensayo titulado «Towards a National Culture» (Hacia una cultura nacional) como parte del material de trabajo para el Congreso de la Unesco sobre Política Cultural en África que se celebró en Dakar, Senegal. El ensayo apareció más tarde dentro de mi libro *Homecoming*, y en él yo me mostraba especialmente preocupado con la cuestión de la lengua:

Igualmente importante para nuestro renacimiento cultural es la enseñanza y el estudio de las lenguas africanas. Ya hemos visto lo que hace cualquier sistema colonial: imponer su lengua a las razas sometidas, y después degradar las lenguas vernáculas de los pueblos. Con esto consiguen que la adquisición de su lengua se

convierta en un símbolo de estatus. Cualquiera que la aprenda empieza a despreciar a la masa campesina y sus lenguas bárbaras. Adquiriendo los procesos de pensamiento y los valores de su lengua adoptiva, el sujeto termina por alienarse de los valores que encarna su lengua materna y de la lengua de las masas. Después de todo, la lengua es portadora de los valores forjados por un pueblo a lo largo de un período de tiempo. Me parece que, en un país en el que el noventa por ciento de la población habla lenguas africanas, es una prueba de ignorancia no enseñarlas en las escuelas y en las universidades. Necesitamos crear una lengua nacional, pero no a expensas de las regionales. En un contexto político y económico socialista, el desarrollo de las lenguas étnicas no sería enemigo de la unidad ni de la conciencia nacional. Solo es en un escenario capitalista competitivo en el que los intereses en conflicto explotan las diferencias lingüísticas étnicas y regionales en detrimento de la causa común del campesinado y el proletariado. Cada vez está más claro que el estudio de nuestras propias lenguas es relevante para la creación de nuestra propia identidad [...] Cuanto más estudiemos las lenguas africanas, más africanos querrán escribir en sus lenguas maternas y por tanto abrir nuevas vías a nuestra imaginación creativa.²

En 1977, la experiencia de Kamitiithu me condujo a dar una conferencia pública en la Universidad

Kenyatta en la que animaba a los escritores keniatas a recuperar sus raíces en las lenguas y en las culturas de sus nacionalidades.

Y el asunto seguía incomodándome. Había sido capaz de lidiar con la cuestión lingüística en el teatro. ¿Qué pasaba con la novela? ¿Sería capaz de superar los obstáculos? La prisión de máxima seguridad de Kamiti resolvió finalmente el problema por mí. En un reto a las autoridades que me habían encarcelado, a través de *The Detainees Review Tribunal* y con fecha 23 de junio de 1978, concluí:

Los escritores keniatas no tienen más alternativa que volver a sus raíces, regresar a las fuentes de su ser en los ritmos de la vida, del habla y de las lenguas de las masas de Kenia, si quieren estar a la altura del gran reto de recrear en sus poemas, obras de teatro y novelas la grandeza épica de nuestra historia.

En vez de ser silenciados y reclusos en prisiones de máxima seguridad y en campos de detención, se les tendría que dar toda clase de estímulos para escribir una literatura que sea el orgullo de Kenia y la envidia del mundo.³

Pero para entonces yo ya iba por la mitad de mi primera novela en lengua gikuyu, o más bien debería

decir que estaba inmerso en los problemas que me planteaba la escritura de *Caitaaini Mutharabaini*, en la cárcel, en la celda 16.

VI

El papel y el lápiz fueron el primer problema. Uno podía hacerse con un lápiz si decía que estaba escribiendo una apelación o una confesión a las autoridades. Se podían incluso conseguir dos o tres hojas de papel. Pero ¿todo un montón para una novela? Recurrí al papel higiénico. Cada vez que he contado esto, la gente se ha reído o me ha mirado con ojos interrogantes. Pero no había ningún misterio en el hecho de escribir en papel higiénico. El de Kamiti era especialmente basto, puesto que la idea era castigar con él a los presos. Pero lo que era malo para el cuerpo era bueno para el lápiz.

No obstante, había otros problemas que no tenían nada que ver con el hecho de que mi «cuarto propio» fuera la celda 16. Por ejemplo, las palabras. Las frases. Los párrafos. En los *Cuatro cuartetos*, T. S.

Eliot hizo una observación muy precisa sobre la cualidad resbaladiza de las palabras:

*Las palabras se esfuerzan,
se agrietan y a veces se rompen, bajo la carga,
bajo la tensión, resbalan, se deslizan, perecen,
se deterioran de imprecisión, no se quedan en su
sitio,
no se quedan quietas.*⁴

Esto me resultó especialmente cierto mientras escribía *Caitaani Mutharabaini*. La lengua gikuyu no tenía una tradición narrativa significativa en el ámbito de la ficción. Gakaara wa Wanjau había intentado crear los orígenes de esa tradición. Pero sus libros fueron prohibidos en los años cincuenta. Después de la independencia, fundó un periódico en gikuyu, llamado *Gikuyu Na Mumbi*, que incluía una serie de relatos sobre las aventuras de *Kiwai wa Nduua*. Pero no tenía la misma calidad que sus libros de los años cincuenta, que en su mayoría estaban descatalogados. También me tenía que enfrentar a cuestiones básicas como los tiempos verbales, o incluso a la transformación de las palabras al ser visualizadas sobre el papel. Las palabras y los tiempos verbales

resultaban todavía más resbaladizos en gikuyu a causa de su insatisfactoria ortografía. El gikuyu fue fijado por escrito por hablantes no nativos, fundamentalmente por misioneros europeos, que no siempre eran capaces de identificar la longitud de las distintas vocales. La distinción entre vocales cortas y largas es muy importante en la poesía y en la prosa gikuyu. Pero la ortografía dominante a veces dejaba en manos del lector la responsabilidad de adivinar si una vocal era corta o larga. Esto iba a resultar agotador en el caso de una narrativa larga en prosa. La ausencia de medios para diferenciar entre vocales largas y cortas implicaba un conocimiento previo por parte del lector de todas las palabras que aparecían en el texto. Intenté solucionar el problema usando vocales dobles donde quería indicar una vocal larga. Pero me llevó unas cuantas páginas acostumbrarme a este sistema. E incluso así no me resultaba satisfactorio, porque lo que hubiera necesitado era una letra nueva o algún tipo de marca ortográfica para las vocales largas. El gikuyu es también una lengua tonal, pero la ortografía establecida no indicaba variaciones de ese estilo.

Así que, por todas estas razones, a veces escribía un párrafo por la tarde con la seguridad de cómo

había que leerlo, para darme cuenta después de que podía leerse de una forma totalmente distinta y que alteraba por completo el significado. Solo era capaz de resolver el problema controlando severamente el contexto de cada palabra en las frases, y de estas en los párrafos, y de estos dentro de la situación total en la que ocurre cada escena en el tiempo y en el espacio. Sí, las palabras se deslizaban y se resbalaban delante de mis ojos. No se quedaban quietas. Y a menudo esto me provocaba una enorme frustración.

Pero el mayor problema en aquel momento, y el que todavía creo que sigue siéndolo el desarrollo y el crecimiento de la novela africana, es el de encontrar un «lenguaje ficcional» adecuado, esto es, en el que la ficción misma sea entendida como un registro lingüístico con el que comunicarse eficazmente con la audiencia a la que uno aspira a alcanzar. En mi caso, era la gente a la que había dejado atrás.

Hay dos problemas interrelacionados en la cuestión del «lenguaje ficcional» vis a vis con la audiencia que un escritor elige: su relación con la forma, con el propio género y con su material, esto es, con la realidad ante sus ojos. ¿Cómo manejar la forma? ¿Cómo manejar el material disponible?

El primer asunto tiene que ver con cómo se desarrolló la novela como forma. Defoe es diferente de George Eliot, y ciertamente distinto de Balzac, Zola, Tolstói y Dostoievski. Y ¿qué decir de Joseph Conrad, James Joyce o Faulkner, con su manejo del punto de vista, el tiempo narrativo, los personajes y el argumento? La misma novela afroeuropea ha producido toda una variedad de aproximaciones: desde el desarrollo lineal del argumento que utiliza Achebe en *Todo se desmorona* hasta *Los intérpretes* de Wole Soyinka, que prácticamente prescinde del argumento. ¿Podía escribir una novela para una audiencia que nunca había leído una del mismo modo que lo haría para una audiencia que había leído o conocía a James Joyce, Joseph Conrad, Wole Soyinka o Ayi Kwei Armah?

En la novela afroeuropea de mi práctica anterior había pasado por diferentes fases de desarrollo «técnico». *The River Between* y *Weep Not, Child* tienen argumentos lineales. Una acción conduce a otra siguiendo las secuencias y divisiones normales del tiempo: segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, años. Cada acontecimiento conduce a otro en un marco temporal continuo. Es la aproximación biográfica, donde el personaje/narrador sigue al

héroe en el tiempo y en el espacio desde su entrada en escena hasta su salida, digamos desde el nacimiento a la muerte. El punto de vista es fundamentalmente el del personaje principal. La única voz narrativa es la del narrador/autor omnisciente. Pero para cuando se publicó *Weep Not, Child*, en 1964, ya no me satisfacía esta aproximación. En las obras de Joseph Conrad, que yo había estudiado particularmente en uno de mis ensayos, había visto cómo el autor utilizaba una variedad de voces narrativas en diferentes momentos y lugares dentro de una misma novela, y eso tenía un efecto fascinante. En Conrad, un mismo acontecimiento puede ser contemplado por la misma persona en diferentes momentos y lugares; y cada una de estas múltiples voces arroja nueva luz sobre el acontecimiento añadiendo nueva información, más evidencias, o relacionándolo con otros acontecimientos que lo habían precedido o que iban a seguir al evento en cuestión. *Nostromo* era mi favorita. Todavía creo que es una gran novela, aunque, en conjunto, encuentro que la visión de Conrad es limitada. Su ambivalencia hacia el imperialismo (y fue este el que le dio los escenarios y los argumentos de sus obras) no le permitió ir más

allá de los actos de desagravio propios del humanismo liberal. Pero los puntos de vista variables en el tiempo y en el espacio; la multiplicidad de voces narrativas; la narración-dentro-de-una-narración; la información que se aporta a posteriori y que contribuye a revisar un juicio previo, de modo que el lector solo es capaz al final de la obra de elaborar un juicio informado, una vez que ha montado todas las piezas después de acumular evidencias, informaciones y puntos de vista... todas esas técnicas me impresionaron.

George Lamming también me había impresionado con su manejo magistral de diferentes técnicas narrativas dentro de una misma novela, particularmente en *In the Castle of My Skin*. El narrador omnisciente, el teatro, el diario, los reportajes, la autobiografía, la narración en tercera persona o la intervención autorial directa para tomar partido por un personaje: todos estos recursos se utilizan en grados variables en sus primeras novelas, como *In the Castle of My Skin*, *The Emigrants*, *Of Age and Innocence* y *Season of Adventure*. La consistencia antiimperialista de Lamming, su compromiso con las luchas del «Tercer Mundo», su arraigo en el campesinado y el proletariado, y las

cuestiones sociopolíticas que plantea en sus obras hacían que su mundo estuviera muy cercano a mí y a mi experiencia de la vida en Kenia.

Mi ulterior familiaridad con Gógol, Dostoievski, Tolstói, Gorki, Shólojov, Balzac y Faulkner me habían abierto nuevas posibilidades para la novela en términos de sus preocupaciones temáticas y su multiplicidad de técnicas.

Pero la forma en que la gente ordinaria se contaba acontecimientos entre sí también me había demostrado que las digresiones, las intervenciones, las narrativas dentro de otras narrativas y las ilustraciones teatrales, sin perder el hilo de la narración principal, eran convenciones aceptables. El relato-dentro-de-un-relato era parte de las normas conversacionales del campesinado. El desarrollo lineal/biográfico de una historia estaba más lejos de la práctica social real que la narrativa de Conrad y de Lamming.

La narrativa de *Un grano de trigo*, con sus relatos dentro de otros relatos en una sucesión de *flashbacks*, fue un producto de esa reflexión. Las múltiples voces narrativas, además de ayudarme a manejar con flexibilidad el tiempo y el espacio, me fueron útiles para construir una novela con más de un personaje

central. En *Un grano de trigo* todos los personajes principales tienen prácticamente la misma importancia, y la gente —la gente del pueblo— en su movimiento y en su historia, son los verdaderos protagonistas. La acción de la novela en el presente tiene lugar en los cuatro días previos a la independencia de Kenia en 1963. Pero por el medio hay un movimiento constante en el tiempo y en el espacio desde el presente hasta principios del siglo XX y a otros períodos intermedios. *Petals of Blood* había llevado un paso más lejos las técnicas del *flashback*, las múltiples voces narrativas, el movimiento en el tiempo y en el espacio y las biografías y las historias paralelas. La técnica me permitió moverme libremente en el tiempo y en el espacio a lo largo de siglos y de todos los hitos fundamentales en la historia de Kenia, desde los primeros tiempos y de vuelta a los doce días en los que transcurre la narración en el presente.

Pero todo esto presuponía una audiencia familiarizada con la lectura de novelas, y particularmente de la novela moderna escrita en lenguas europeas. ¿Serían estas técnicas capaces de llegar a la misma audiencia que había visto *Ngaahika Ndeenda* en el teatro de Kamiriithu? Pero ¿cómo iba

a volver al argumento lineal? En otras palabras, ahora era mucho más consciente del problema del público. O quizá fuera una cuestión lingüística. ¿Determinaría mi uso del gikuyu un tipo diferente de novela?

En cualquier caso, quería elaborar argumentos más simples, una línea narrativa más clara y más sencilla y desarrollar un elemento narrativo más potente (el elemento de ¿qué va a pasar ahora?) sin por ello despreciar ni ser condescendiente con el público lector campesino o proletario al que aspiraba a llegar.

Intenté resolver el problema de tres formas distintas. Busqué una estructura simple, la de un viaje. *Caitani Mutharabaini* consiste en dos viajes sobre un mismo terreno. Wariinga viaja en un *matatu*, un taxi compartido, desde Nairobi, la capital de Kenia, hasta Ilmorog, un pueblo imaginario. Después Wariinga hace un segundo viaje en coche desde Nairobi a Ilmorog y a Nakuru. Un espacio de dos años separa ambos viajes. Hay unos cuantos *flashbacks*. Pero están controlados por la progresión espaciotemporal en los dos niveles de viajes paralelos, que a su vez sugieren otros. El viaje, el medio de transporte y los lugares reales mencionados

en Nairobi y en Nakuru eran conocidos para la mayoría de los keniatas de a pie. También tomé numerosos préstamos de la narrativa oral, particularmente el tono conversacional, la fábula, los proverbios, las canciones y toda la tradición poética de autoalabanza y de alabanza de otros. También incorporé un elemento bíblico, la parábola, porque la mayor parte de las personas alfabetizadas habían leído la Biblia. A la gente todo esto iba a resultarle familiar, y mi esperanza era que acabara ayudando a la novela a arraigar en una tradición conocida.

La lengua, el argumento, el realismo social y los detalles geográficos, las características de la narrativa oral: todos estos eran elementos formales, y yo era consciente de que la forma por sí misma, independientemente de lo familiar o interesante que resultara, nunca sería capaz de mantener la atención de mis nuevos lectores durante mucho rato. Tienen cosas más importantes que hacer que dedicarse a apreciar los pequeños arreglos en las características familiares de la oratura o en los paisajes rurales o urbanos. Era necesario un contenido con el que la gente se pudiera identificar o que les obligara a tomar partido. El contenido, en último término, es el árbitro de la forma. Un maridaje adecuado de forma y

contenido iba a determinar la recepción que se le diera a la novela. Así que lo más importante era decidir un tema, un contenido, que tuviera el peso, la complejidad y el tono de sus luchas cotidianas.

Y eso me llevó al siguiente problema: mi relación con mi material, esto es, la realidad histórica de una neocolonia.

La forma en que un escritor maneja la realidad está en función de su filosofía básica sobre la naturaleza y la sociedad, y de sus métodos de investigación acerca de estas: por ejemplo, si percibe y contempla un fenómeno dado en interconexión o en dislocación, en movimiento o en reposo, en su mutabilidad o en su inmutabilidad, en su ser o en su devenir, igualmente, depende de si contempla cambios cualitativos en su movimiento entre un estadio y otro. La forma en que un escritor trata lo material también depende de su base material en la sociedad, esto es, su posición y perspectiva de clase. Me apresuro a aclarar que esto no produce una literatura de menor o mayor calidad, o, mejor dicho, una perspectiva consciente y consistente no necesariamente engendra una literatura mejor o peor, porque en última instancia eso depende de esa cualidad indefinible de la imaginación, el arte del escritor, que es capaz de percibir aquello que es

universal, esto es, aplicable a la escala más amplia posible de tiempos y espacios, en su más mínimo detalle como experiencia vivida. Pero afecta a su aproximación a la realidad, o quizá debería decir a su eficacia a la hora de reflejar correctamente la realidad.

Pero ¿qué ocurre cuando la realidad es más extraña que la ficción? ¿Cómo captura y mantiene el interés del lector un novelista cuando la realidad que el lector tiene que confrontar en su vida real es más extraña y más surrealista que la ficción? Y sin embargo esto es lo que tiene que afrontar un novelista en una neocolonia vis a vis con una audiencia afectada de la forma más negativa posible por la realidad misma de la neocolonia.

Permitidme que os ofrezca unos cuantos ejemplos tomados de nuestra historia reciente.

VII

Julio de 1984: el presidente del Consejo Federal de la Alemania Occidental, Franz Josef Strauss, hace una visita oficial a la República Independiente de Togo,

en África Occidental, por invitación del presidente Eyadema. ¿Con qué motivo? ¿Para denunciar la Conferencia de Berlín de 1884? ¿Para aprender de ella lecciones que puedan guiar las relaciones entre Europa y África hacia una nueva base de igualdad absoluta en términos de economía, política y cultura? Oh, no. El motivo de la visita es celebrar el centenario del desigual tratado impuesto al rey Mlapa III de Togo para transformar su reino en una colonia del Reich alemán. El presidente Eyadema incluso erigió una estatua del águila imperial germánica (¿o es estadounidense?) para conmemorar no la resistencia a la colonización sino las glorias de esta última. Se reconstruye de paso la residencia del gobernador general. Y todo esto lo pagan los campesinos y los obreros togolese. De modo que 1884, que millones de personas en África recuerdan como el año de la vergüenza, el principio de un siglo de humillación constante de África por parte de Occidente, resulta ser un motivo de orgullosa celebración para un presidente africano. Un columnista de un periódico de Alemania Occidental (véase el *Nordbayerischer Kurier* del 6 de julio de 1984) da absolutamente en el clavo: «Es posible suponer que, en Togo, Strauss y sus anfitriones

estarán en perfecta sintonía. Y así debe ser. Nosotros, los alemanes, no tenemos necesidad de sentirnos culpables, porque nuestra historia colonial fue demasiado breve como para haber dejado más huellas que la nostalgia». ⁵ Ciertamente. La duración de los intentos más recientes de Alemania por colonizar otras naciones europeas fue todavía más breve. ¿Acaso eso deja todavía mayores huellas de nostalgia en «nosotros, los alemanes», los del comentario de Markus Cleven? La culpa no es del periodista germano. Después de todo, no hubo en la costa barcos de guerra alemanes para forzar este acto de servilismo colectivo liderado por la presidencia togolesa. Solamente marcos («ayuda humanitaria») para conseguir más marcos («beneficios») de la población togolesa. Y el presidente Eyadema espera su parte y su comisión.

Hay otros sinsentidos. Mobutu, de Zaire, en un acto de suprema autenticidad africana, le ha cedido a una empresa aeronáutica alemana un territorio que es como varias veces Nueva Zelanda. Un grupo de líderes africanos recientemente le suplicó a Francia que enviase tropas a Chad para proteger los legítimos intereses galos, amenazados por el «imperialismo» libio. Moi, de Kenia, le ha dado bases militares a

Estados Unidos sin debate parlamentario previo. Los keniatas nos enteramos del pacto «secreto» más tarde, cuando el asunto se debatió en el Congreso estadounidense. Podrían citarse muchos más episodios increíbles: las masacres despiadadas de niños, los genocidios igualmente despiadados de parte de la población, y los asesinatos de los líderes nativos, todo ello a beneficio del imperialismo. Porque esta es la clave: los Mobutu, los Moi y los Eyadema del mundo neocolonial no se están rindiendo ante el imperialismo mientras les apuntan con un rifle estadounidense. Ellos mismos comparten esa perspectiva: de hecho, están suplicando la recolonización de sus propios países, ejerciendo personalmente como gobernadores neocoloniales y viviendo en sus modernas fortalezas. Son felices actuando como tratantes de los neoesclavos que son su propia gente; felices actuando como capataces de la hemorragia económica de sus países, liderada por Estados Unidos.

¿Cómo consigue un escritor, un novelista, sacudir la conciencia de sus lectores diciéndoles que esta gente son neoesclavos cuando ellos mismos, los neoesclavos, lo están proclamando a voz en grito desde los tejados? ¿Cómo se consigue sacudir a los

lectores haciéndoles ver que todos ellos son asesinos de masas, depredadores, ladrones y atracadores cuando ellos mismos, los perpetradores de estos crímenes contra el pueblo, ni siquiera intentan ocultar estos hechos? Cuando en algunos casos están, de hecho, celebrando con orgullo sus masacres de niños, sus robos y sus asaltos a las arcas nacionales... ¿Cómo es posible satirizar sus proclamas y sus declaraciones públicas cuando sus propias palabras superan a cualquier exageración ficcionalizada?⁶

Mientras yo contemplaba la realidad neocolonial de Kenia tenía que enfrentarme al problema de representarla en forma de ficción. Pero un escritor, cualquier escritor, tiene únicamente un recurso: él mismo, y las imágenes que le cruzan por la mente, los reflejos mentales de la realidad de su entorno. La química de la imaginación transforma la cantidad de esas diferentes imágenes, reflexiones, pensamientos, fotografías, sonidos, sentimientos, visiones, sabores, todas las impresiones sensoriales, en una coalición de imágenes cualitativamente diferentes, pero unificadas, de la realidad.

Buscando las imágenes que capturasen la realidad de la neocolonia que era Kenia bajo los gobiernos de

Kenyatta y de Moi, una vez más me encontré con la tradición oral.

VIII

Durante mucho tiempo me había intrigado la tradición fáustica en literatura. El tema reaparece en distintas obras de la literatura europea: el *Doctor Fausto* de Marlowe, el *Fausto* de Goethe, el *Doctor Faustus* de Thomas Mann y *El maestro y Margarita* de Bulgákov. Pero siempre tuve la sospecha de que la historia del hombre bueno que rinde su alma al mal a cambio de ganancias terrenales inmediatas, de intelecto o de poder, era un tema universal que arraigaba en la sabiduría popular. Algunos de sus elementos se encuentran en muchas tradiciones nacionales. Owuor Anyumba, un colega del Departamento de Literatura que había hecho un trabajo monumental sobre la literatura oral de las diferentes nacionalidades keniatas, me había contado ejemplos procedentes de diferentes historias sobre hechiceros. En 1976, viajando hacia el oeste de Kenia con Kavetsa Adagala, otro colega del

departamento, vi por primera vez las rocas con forma humana de Idakho. Tuve la extraña sensación de haber dado con algo que estaba buscando, y cuando volví a Limuru escribí más de cien páginas de una novela. ¿El título provisional? *Caitaani Mutharabaini*. Mi trabajo en Kamiriithu en 1977 me hizo perder por completo el interés en la novela. En la cárcel traté de acordarme de la historia, pero no podía recordar ni uno solo de los incidentes que había escrito. Pero esas rocas de Idakho no se me quitaban de la cabeza. ¿Qué leyendas habrían creado los campesinos a propósito de esas rocas con forma humana? Las imágenes de Idakho se fundían en mi mente con las de los ogros devorahombres de la oratura gikuyu. Se suponía que los Marimu tenían dos bocas, una en la cara y otra en la nuca. La de la nuca estaba cubierta por una melena larga. Eran crueles, muy avariciosos, y vivían a costa del trabajo de los seres humanos. ¿Qué pasaba con los Marimu de hoy en día? ¿Podían los Marimu servirme como personajes para crear la imagen que yo estaba buscando?

En mis lecturas del poeta surcoreano Kim Chi Ha había visto, particularmente en *Five Bandits* y *Groundless Rumours*, con cuánta efectividad

utilizaba él las fórmulas y la imaginería de la literatura oral para confrontar las realidades coloniales de Corea del Sur. La sátira es sin duda una de las armas más eficaces en las tradiciones orales.

Y de repente un día lo vi claro. ¿Por qué no contar la historia de los hombres que habían vendido su alma y la de la nación al diablo extranjero del imperialismo? ¿Por qué no contar la historia de los ladrones que se enorgullecían de robar a las masas?

Así es como llegué a escribir la novela *Caitaani Mutharabaini* en gikuyu. Este libro cuenta la historia de Wariinga y de otros seis personajes que viajan en un taxi *matatu* desde Nairobi a Ilmorog. Los pasajeros descubren que todos tienen algo en común. Todos tienen invitaciones para una fiesta de ladrones y atracadores organizada por el demonio. El objetivo de la fiesta es elegir mediante una competición a los siete ladrones y atracadores más inteligentes, esto es, los que han llevado el arte de robar a las masas hasta el nivel máximo. Los competidores tienen que contar ante los demás sus logros y hazañas. Por ejemplo, hay un ladrón que se ha enriquecido tanto con el contrabando que ya ni siquiera es capaz de disfrutar de su riqueza. ¿Y por qué? Porque a pesar de tener esa inmensa cantidad de dinero, solo tiene una vida y

un corazón como el resto de los seres humanos, incluidas sus víctimas. Pero los avances en los trasplantes de corazón le han dado una idea. Tiene una gran visión sobre una inmensa fábrica que produzca diferentes partes sueltas del cuerpo humano, penes incluidos, de modo que la gente muy rica pueda comprar la inmortalidad y dejar la muerte como una prerrogativa de los pobres. Pero comete un error al contarle esta visión a su esposa. Ella se muestra encantada con la idea de que las mujeres de los ricos, a diferencia de las mujeres de los pobres, puedan distinguirse por tener dos bocas, dos vientres, dos o más corazones, y dos vulvas:

Cuando la escuché mencionar dos órganos femeninos y decir que ella podría tener dos en vez de uno, me quedé horrorizado. Le dije francamente que no me importaría que tuviera dos bocas o dos vientres, o dos o más órganos cualquiera. Pero tener dos... ¡No, no! *Le dije que se olvidara de esas tonterías.* Entonces empezó a gritar y dijo que en ese caso no me permitiría a mí tener dos pitos. Le pregunté cabreado: «¿Por qué quieres tener dos? Dímelo: ¿para qué quieres dos?». Y ella me replicó: «¿Por qué quieres tú dos? ¿Para qué vas a necesitar dos? Si tú tienes dos, entonces yo también tengo que tener dos. *Es una cuestión de igualdad entre los sexos*».

Llegados a este punto, yo estaba cabreado de verdad. Le dije que se largara con su *igualdad* a Europa o a América. Aquí somos africanos, y *debemos poner en práctica la cultura africana*. Le di una buena bofetada. Ella se echó a llorar. Le di otra bofetada. Pero justo cuando estaba a punto de darle la tercera, se rindió. Me dijo que yo podía tener tres o diez. Ella se conformaría con uno solo.

Amigos, ¡piensen en esta visión! Todos los ricos podrían tener dos bocas, dos barrigas, dos pitos, dos corazones... ¡Y por tanto dos vidas! ¡Nuestro dinero nos serviría para comprar la inmortalidad! ¡La muerte quedaría para los pobres! ¡Ja, ja, ja!

Traedme la corona, porque ha encontrado a su auténtico dueño.

IX

La recepción de cualquier obra de arte es parte integral de ella misma; o, mejor dicho, la recepción (¡o el consumo!) de la obra completa el proceso creativo que esta implica. Así que ahora quiero contaros brevemente cómo fue recibida la novela *Caitaani Mutharabaini*. Se leía en familia. Las familias se reunían por la tarde y alguno de los

miembros alfabetizados leía para los demás. Los trabajadores también se reunían en grupos, particularmente a la hora del almuerzo, y uno de ellos les leía a los otros. Se leía en los autobuses, se leía en los taxis, se leía en alto en los bares...

Un aspecto gracioso de este asunto fue el nacimiento de los «lectores profesionales», pero en los bares. Estos eran gente que leía el libro para otros parroquianos, que escuchaban atentamente mientras bebían. Cuando el lector llegaba a un episodio interesante y descubría que su vaso estaba vacío, dejaba el libro sobre la barra. «¡Dale otra botella de cerveza!», le decían los oyentes al dueño del bar. Así que nuestro lector continuaba leyendo hasta que su vaso se volvía a vaciar. Otra vez dejaba el libro boca abajo, y el teatro se repetía, noche tras noche, hasta el final de la novela.

El proceso que estoy describiendo es realmente una apropiación de la novela por parte de la tradición oral. *Caitaani Mutharabaini* fue acogida en la tradición centenaria de los cuentacuentos en torno al fuego, y en la de recepción colectiva de la obra artística que aumenta el placer estético e invita a la interpretación, al comentario y a la discusión. Lo que queda de esta tradición (lo que antes era la norma,

esto es, la recepción colectiva del arte) puede encontrarse todavía en el teatro y, hasta cierto punto, en el cine.

La distribución de la novela (y de la obra *Ngaahika Ndeenda*, que fue publicada al mismo tiempo) fue un reto para los editores. Pronto les quedó claro que toda la estructura de librerías, bibliotecas y otros centros de información estaba organizada para servir a los sectores angloparlantes urbanos. El proletariado urbano y las áreas rurales no tenían acceso, en realidad, a semejantes lujos. Se supone que son analfabetos (normalmente lo son) y pobres (la mayoría de ellos). ¿Cómo se superan las barreras de aislamiento impuestas por el analfabetismo y la pobreza? ¿Acaso estas no limitan la recepción de, digamos, una novela? Todo esto es probablemente cierto: la pobreza y el analfabetismo limitan seriamente el acceso al conocimiento y a la información. Este es un problema estructural que se remonta a las bases políticas y económicas de la accesibilidad del conocimiento, de la información, de la literatura. Pero después de un tiempo, se construyen instituciones en torno a este desarrollo desnivelado y desigual. La falta de librerías y bibliotecas en las zonas rurales, en las que vive la

mayoría de la población, es una buena ilustración de este punto. Son pobres y analfabetos; por tanto no pueden comprar ni leer libros; por tanto, no hay ninguna necesidad de librerías o de bibliotecas. Pero como no hay librerías ni bibliotecas a mano, a la gente se le niegan los medios para acceder al conocimiento y a la información que podrían ayudarles a organizarse y a romper el círculo del analfabetismo. A las escuelas rurales se les niega lo que es fácilmente asequible para los centros urbanos de las áreas privilegiadas. El hábito de coger prestado un libro de una biblioteca o de comprarlo para leerlo por placer o por instrucción fuera del ámbito escolar apenas está desarrollado. ¿Cómo vender novelas en estas áreas?

No había ninguna solución real para el problema. Los editores utilizaban a menudo su furgoneta como librería ambulante. Experimentaron con varias fórmulas, como dejar en depósito algunos ejemplares en tiendas locales o en puestos del mercado. Pero algunos lectores entusiastas compraban el libro en lotes de cinco, de diez o de veinte ejemplares y los llevaban para venderlos por su cuenta a las zonas rurales y a las plantaciones. Hubo algunas sorpresas. Uno de estos vendedores, Ngigi wa Wachiira, al

volver a una plantación donde un mes atrás había vendido dos o tres copias, fue recibido con regalos. ¡Así que había por ahí libros tan buenos! ¿Seguiría, por favor, llevándoles más títulos así? Siempre podían unir sus recursos para comprar dos o tres libros, y de este modo Ngigi wa Wachiira se convirtió en un héroe para ellos por haberles llevado *Caitaani Mutharabaini*.

A pesar de las dificultades, la novela se vendió razonablemente bien, ciertamente a satisfacción del «arriesgado» editor. Los editores habían impreso inicialmente cinco mil copias, con la esperanza de venderlas en un plazo de tres a cinco años. En otras palabras, se hubieran conformado con unas ventas anuales de en torno a mil ejemplares. Pero antes de un mes desde la publicación, tuvieron que reimprimir otras cinco mil copias, y a lo largo de ese año otras cinco mil. La novela salió en abril de 1980. En diciembre de 1980 se habían hecho tres reimpresiones y publicado quince mil copias. Con ninguna novela en inglés les había ido tan bien en Kenia en el mismo período de tiempo. Los editores me cuentan que ahora mismo la novela vende en torno a mil copias anuales, lo cual está a la altura de sus best sellers en inglés o en kiswahili en Kenia.

La novela está traducida al inglés, al sueco, al noruego y al alemán.⁷ Hay posibilidades de que se hagan ediciones en ruso y en japonés. Pero ha sido más importante la traducción al kiswahili, con el título *Shetani Msalabini*, una comunicación directa entre las lenguas gikuyu y swahili.

Para mí esta clase de comunicación entre lenguas africanas forjará los cimientos reales de una novela genuinamente africana. Una novela escrita originalmente en ibo podría traducirse al yoruba y viceversa. Una novela escrita en dholuo o en masái podría traducirse a dos o tres o más lenguas keniatas o a otras lenguas africanas fuera de Kenia. Entonces habría un diálogo real entre las literaturas, las lenguas y las culturas de las diferentes nacionalidades dentro del mismo país, forjando los cimientos de una cultura y de una literatura nacionales, una auténtica sensibilidad nacional. En el conjunto de África, forjaría los cimientos de una sensibilidad genuinamente africana en las artes escritas. Esto también tendría el efecto añadido de estimular el arte de la traducción, que se estudiaría en los colegios y las universidades (¡otra carrera profesional para los licenciados!) y esto necesariamente implicaría un estudio más serio, más comprometido y más riguroso

de las lenguas africanas. Cada paso alimentaría el siguiente, en un sentido dialéctico, para crear un movimiento progresista en la novela y en la literatura africana.

X

El futuro de la literatura africana depende, por tanto, de un escritor voluntarioso, dispuesto a invertir tiempo y talento en las lenguas africanas; de un traductor voluntarioso, dispuesto a invertir tiempo y talento en el arte de traducir de una lengua africana a otra; de un editor voluntarioso, dispuesto a invertir tiempo y dinero, o de un Estado progresista que vaya más allá de las políticas lingüísticas neocoloniales actuales y se decida a lidiar de un modo democrático con la cuestión nacional y, por último, y esto es lo más importante, de unos lectores voluntariosos y crecientes. Pero de todos estos factores, es el escritor el que está en una mejor posición para romper el círculo vicioso y crear una literatura en lenguas africanas. El escritor de ficción puede y debe ser el que abra el camino. Ha ocurrido antes en la historia,

en países como Rusia o Finlandia. Entonces los otros factores seguirán. Cuando llegue ese día, cuando el escritor africano se vuelva de forma natural hacia las lenguas africanas, la novela africana alcanzará su mayoría de edad, incorporando todos los rasgos formales y temáticos desarrollados en diferentes partes de África por los diferentes pueblos y culturas africanos, y también los rasgos más progresistas de la novela o de la ficción desarrollada en Asia, en Latinoamérica, Europa, América y el mundo entero.

Por tanto, es demasiado pronto para llegar a ninguna conclusión acerca del carácter de la lengua de la ficción africana, y particularmente de la novela africana. También estoy hablando de la ficción como lenguaje. Pero estoy convencido de que encontrará su forma y su carácter a través de la reconexión con la realidad de la lucha de los pueblos de África contra el imperialismo y su arraigo en las ricas tradiciones orales del campesinado. Al hacer esto, tendrá un papel decisivo en la búsqueda general de la relevancia en África.

LA BÚSQUEDA DE LA RELEVANCIA

I

Hasta ahora he hablado de la lengua en la literatura creativa en general, y en el teatro y en la ficción en particular. Tendría que haber seguido con la cuestión de «El lenguaje de la poesía africana», pero los mismos argumentos son aplicables, incluso de forma más contundente, a la lírica. La existencia y el desarrollo constante de la poesía en lenguas africanas, clara e inequívocamente en el caso de la oratura (literatura oral), hace que sea manifiestamente absurdo hablar de poesía africana en inglés, en francés o en portugués. Poesía afroeuropea, sí; pero no debe confundirse con la africana, que es la compuesta por africanos en lenguas africanas. Por

ejemplo, la poesía escrita en swahili se remonta a hace muchos siglos. Mientras que cualquier pastor de lengua somalí se sabe de memoria las composiciones poéticas políticas del gran luchador antiimperialista somalí Hassan, ningún campesino africano, en ningún lugar del continente, conoce ni un solo verso escrito en lengua extranjera, ni siquiera por los mejores poetas africanos. Por lo que se refiere al otro lenguaje de la poesía, esto es, cuando la consideramos como una lengua en sí misma, con sus propias estructuras de enunciación, metros, rimas, asonantes e internas, versos e imágenes, requiere diferentes recursos, incluyendo un conocimiento profundo de las lenguas africanas específicas en las que se expresa, algo que de momento no puedo presumir de poseer.

En vez de eso, intentaré resumir lo que hemos estado discutiendo hasta ahora, prestando especial atención a los elementos que subyacen a las políticas lingüísticas de la literatura africana; esto es, la búsqueda de una perspectiva liberadora desde la que contemplarnos a nosotros mismos con claridad en relación con nosotros mismos y otros seres en el universo. Llamaré a esto «la búsqueda de la relevancia», y quiero considerar la cuestión en la

medida en que se relaciona no solo con la escritura literaria, sino también con la enseñanza de esa literatura y con las aproximaciones críticas que se adoptan en las escuelas y en las universidades. En otras palabras, dado que la literatura existe en África y en el mundo, ¿en qué orden debería enseñárseles a los niños y cómo? Esto implica dos procesos: la elección del material y la actitud hacia este y su interpretación. Estos dos procesos, a su vez, afectarán y serán afectados por las bases nacionales y de clase de la elección y la actitud hacia el material elegido. Finalmente, las bases nacionales y de clase de nuestra elección y perspectiva, afectarán y se verán afectadas por las bases filosóficas desde las que contemplamos la realidad, un asunto sobre el que nunca podrá existir una legislación. Como podéis ver, ya estamos enredados en una especie de círculo vicioso, en el que todo se ve afectado y afecta a todo lo demás. Pero dejadme que os explique la cuestión de las bases.

Cómo vemos una cosa, incluso con los ojos, depende de en qué posición estemos con respecto a ella. Por ejemplo, ahora estamos todos en esta sala de conferencias. Pero lo que vemos del espacio, y cómo lo vemos, depende de dónde estemos sentados

mientras escuchamos esta charla. Por ejemplo, todos vosotros podéis ver la pared a mi espalda, y yo puedo ver la pared a vuestras espaldas. Algunos de vosotros estáis sentados en lugares que os permiten ver más partes de esta estancia que otros. Lo que está claro es que cuando salgamos de esta sala y la describamos, terminaríamos por encontrarnos con tantas descripciones de ella como personas hay aquí esta noche. ¿Conocéis la historia de los siete hombres ciegos que tienen que describir un elefante? Antes de tocarlo, ellos tienen otras tantas especulaciones conflictivas a propósito de la hechura física del elefante. Ahora se les da la ocasión de tocarlo y de palparlo. Pero cada uno toca una parte diferente del animal: la pata, la oreja, el colmillo, la cola, el costado, la trompa y el vientre, de modo que los siete vuelven a casa incluso más divididos sobre la naturaleza física, la forma y el tamaño del elefante. Obviamente, estaban en posiciones distintas o tenían diferentes bases físicas en su exploración del elefante. Ahora bien, las bases no tienen por qué ser físicas, también pueden ser filosóficas, de clase o nacionales.

En este libro ya he señalado que cómo nos vemos a nosotros mismos, e incluso a nuestro entorno,

depende mucho de en qué posición nos situemos en relación con el imperialismo y con sus fases colonial y neocolonial; que si queremos hacer algo con nuestro ser individual o colectivo en el presente, tenemos que mirar fría y conscientemente a lo que el imperialismo ha estado haciéndonos a nosotros y a nuestra forma de vernos a nosotros mismos en el universo. Ciertamente, la búsqueda de la relevancia y de una perspectiva correcta solo puede entenderse y resolverse de modo significativo dentro del contexto de la lucha general contra el imperialismo.

No siempre es fácil ver esto en la literatura. Pero precisamente por eso, quiero usar el ejemplo del debate sobre qué se enseña, y en qué orden, con qué actitudes o aproximaciones críticas, para ilustrar el contexto antiimperialista de la búsqueda de la relevancia en África hoy en día. Quiero comenzar con una breve descripción de lo que se conoce como «el gran debate literario de Nairobi» a propósito de la enseñanza de la literatura en las universidades y en las escuelas.

El debate empezó de una forma bastante inocua cuando el 20 de septiembre de 1968 el director del Departamento de Literatura, el doctor James Stewart, presentó una serie de propuestas al decanato de la facultad de Humanidades para el desarrollo del departamento. Las propuestas eran pertinentes en muchos sentidos. Pero iban precedidas de dos frases cruciales:

El Departamento de Inglés tiene una larga historia en esta universidad y ha construido a lo largo de los años un currículo potente que, mediante el estudio de la continuidad histórica de una misma cultura durante el período de emergencia de la modernidad en Occidente, es un digno compañero para los estudios de filosofía, historia y teología. Sin embargo, el plan de estudios está obligado a ser menos británico, más abierto a otras literaturas en lengua inglesa (americana, caribeña, africana, de la Commonwealth) y también a la literatura del continente, desde una perspectiva comparatista.¹

Un mes más tarde, el 24 de octubre de 1968, tres profesores e investigadores africanos de la universidad respondieron a las propuestas del doctor Stewart pidiendo la abolición del Departamento de Inglés tal y como estaba constituido por entonces.

Empezaron por cuestionar la presuposición de que la tradición inglesa y la emergencia del Occidente moderno fueran realmente relevantes para la conciencia y la herencia cultural de Kenia y de África. Rechazaban la idea implícita de que África fuera una extensión de Occidente. Y después seguía el punto fundamental:

Esta es, pues, nuestra pregunta más importante: si realmente existe la necesidad de «estudiar la continuidad histórica de una cultura», ¿por qué no puede ser la africana? ¿Por qué no puede la literatura africana estar en el centro, de modo que podamos considerar el resto de las culturas en relación con ella?²

Se desató un pandemónium. Durante el resto de 1968 y parte de 1969 el debate fue in crescendo, hasta que llegó a involucrar a toda la facultad y a toda la universidad. De modo que en tan solo cuatro líneas está la clave de lo que se ha convertido en el debate más crucial sobre las políticas literarias y culturales en Kenia hasta el día de hoy. Lo que es interesante es que los detalles del debate eran los mismos: todo el mundo estaba de acuerdo en incluir en los programas las literaturas africanas, europeas y de otros ámbitos.

Pero ¿cuál debía estar en el centro? ¿Y cuál sería la periferia, por así decirlo? Por tanto, la cuestión de las bases de mi punto de partida, todo el asunto de la perspectiva y la relevancia, alteraba el peso y la relación de las diferentes partes y los detalles del debate.

Para poder entender la importancia de esta discusión y por qué desató semejante temporal tenemos que situarla en el contexto histórico de la emergencia de la filología inglesa en África, del tipo de literatura que un estudiante africano probablemente estudiaría y del papel de la cultura en el dominio imperialista de África.

III

Los estudios de inglés en las escuelas y en las instituciones de enseñanza superior se sistematizaron después de la Segunda Guerra Mundial con el establecimiento de las secciones exteriores de la Universidad de Londres en Uganda, Nigeria, Ghana, Sierra Leona, Kenia y Tanzania, que, con pocas variaciones, ofrecían el mismo programa que se

impartía en Londres. El currículo del Departamento de Inglés, por ejemplo, incluía el estudio de la historia de la literatura inglesa desde Spencer, Shakespeare y Milton hasta James Joyce, T. S. Eliot, I. A. Richards y el inevitable F. R. Leavis. La búsqueda de Matthew Arnold de la suavidad y la luz de una clase media inglesa helenizada; la cultura elitista de una tradición feudal anglocatólica de T. S. Eliot, sospechosamente cercana a la «cultura refinada» y a las doctrinas racistas de los que han nacido para dominar; la selección leavisista de la gran tradición de la literatura inglesa y su insistencia en el significado moral de la literatura: estos tres grandes dominaban nuestros ensayos a diario. ¿Cuántos seminarios dedicamos a detectar esta significación moral en cada párrafo, en cada palabra, hasta en los puntos y en las comas de Shakespeare? Por alguna razón, las dos mentes críticas más lúcidas, que podían haber hecho más significativo mi estudio de la literatura inglesa incluso en un escenario colonial, Arnold Kettle y Raymond Williams, no se estudiaban apenas, o solo de forma muy superficial, en el período entre 1959 y 1964. Pero aquí no se trata de qué escritor o crítico fuera más adecuado para nuestra situación, y ni siquiera de sus diferencias en

la forma de ver el mundo. Lo que es más importante es que todos eran parte de la tradición británica, excepto en las asignaturas de teatro, donde nombres como los de Esquilo, Sófocles y Aristóteles, o Ibsen, Chéjov, Strindberg y Synge resultaban llamativos y extraños en su misma divergencia con respecto del inglés. La centralidad y la universalidad de la tradición británica quedaron resumidas en el título de una conferencia inaugural impartida por el profesor Warner de Makerere, «Shakespeare en África», en la que el hombre casi rozó el éxtasis al mencionar el hecho de que algunos de sus estudiantes habían reconocido a ciertos personajes de las novelas de Jane Austen en sus pueblos africanos. De modo que la literatura inglesa también era aplicable en África: la defensa de los estudios ingleses en un contexto africano era ahora definitiva. En las escuelas, los programas de lengua y literatura inglesas se diseñaban para preparar a unos pocos elegidos para una licenciatura en inglés en la universidad. Así que los planes de estudio tenían el mismo formato. Shakespeare, Milton, Wordsworth, Shelley, Keats y Kipling eran nombres familiares para mí mucho antes de que pudiera ni siquiera soñar con ir a Makerere.

En mi libro *Writers in Politics*, especialmente en

el ensayo «Literature and Society», he intentado resumir la clase de literatura que los niños africanos podían encontrar en las aulas y en las bibliotecas escolares y universitarias, y los he situado en tres amplias categorías.

En primer lugar, estaba la gran tradición humanista y democrática de la literatura europea: Esquilo, Sófocles, Shakespeare, Balzac, Dickens, Dostoievski, Tolstói, Gorki y Brecht, por citar solo unos cuantos nombres. Pero su literatura, incluso en sus cimas más humanas y universales, reflejaba necesariamente la experiencia europea de la historia. Sus escenarios y el mundo que evocan resultarían más familiares para un niño que hubiera crecido en esos mismos paisajes que para uno que lo hubiera hecho fuera de ellos, a pesar de que este último intentara reconocer a los personajes de Jane Austen en las ancianas chismosas de su pueblo africano. Una tradición crítica que a menudo presentaba a estos escritores, Shakespeare incluido, como si fueran genios espontáneos cuya única cualidad consistente era la compasión, reforzaba las presuposiciones acerca de su universalidad. Estos autores, que eran capaces de hacer las observaciones más agudas y más penetrantes sobre la cultura burguesa europea, se

enseñaban normalmente como si sus únicas preocupaciones fueran los temas universales del amor, el miedo, el nacimiento o la muerte. A veces se presentaba su genio como otro más de los regalos que Inglaterra le había hecho al mundo, junto con la Biblia y la aguja. William Shakespeare y Jesucristo habían traído la luz a las tinieblas de África. Había un maestro en mi escuela que solía decir que Shakespeare y Jesús hablaban un inglés muy sencillo, hasta que alguien le hizo reparar en que este último hablaba hebreo. La gran tradición de la literatura inglesa era la gran tradición literaria.

Después estaba la literatura de los europeos liberales que a menudo tenían a África como escenario de sus exploraciones imaginarias. El mejor ejemplo es *Llanto por la tierra amada*, de Alan Paton. En esta obra, un africano que esquivo a toda costa la violencia, a pesar de la violencia racista a su alrededor, es el héroe perfecto. El reverendo Stephen Kumalo se nos presenta de tal forma que concita todas nuestras simpatías. Es la encarnación del hombre bíblico que le ofrece a su enemigo la otra mejilla, después de que ese mismo le haya golpeado en la mejilla derecha. Kumalo es una versión literaria anticipada, en un escenario africano, de aquellos

estadounidenses que en los años setenta pensaban que podían detener la guerra de Vietnam ofreciendo flores y pompas de jabón a los policías que blandían porras y fusiles. Joyce Cary en *Mister Johnson* había ido un paso más allá en su liberalismo. En esta novela, el protagonista principal es un africano idiota. Mister Johnson es el arquetipo del africano bailón, amante de la diversión, lleno de vitalidad emocional y con el entrañable calor humano de un niño. En la novela le condenan a muerte. ¿Y cuál es su mayor deseo? Que el oficial de distrito europeo sea quien le pegue el tiro de gracia. Y este le concede su deseo. ¿Acaso no hacemos lo mismo por nuestros caballos o nuestros gatos? La cuestión es que en la novela se supone que el lector debe admirar tanto al oficial de distrito como a mister Johnson: ambos han establecido un contacto humano, como el del jinete y el caballo, o el del amo y el criado. El libro de Karen Blixen *Memorias de África* cae dentro del mismo molde liberal: para ella los africanos son una especie humana particular, y están dotados de una gran espiritualidad y una aprehensión mística de la realidad, o con un instinto y una vitalidad como la de los animales, que «nosotros en Europa» hemos perdido.

La tercera categoría era la de la literatura abiertamente racista de escritores como Rider Haggard, Elspeth Huxley, Robert Ruark o Nicholas Monsarrat. En esa literatura solo había dos clases de africanos: el bueno y el malo. El bueno era el que cooperaba con el colonizador europeo, particularmente el africano que lo ayudaba en la ocupación y en la subyugación de su propio pueblo y país. Estos personajes se representaban como poseedores de cualidades de fuerza, inteligencia y belleza. Pero eran la fuerza, la inteligencia y la belleza de un traidor. El personaje africano malo era el que ofrecía resistencia a la conquista y la ocupación extranjera de su país. Este personaje era presentado como débil, feo, cobarde y manipulador. Las simpatías del lector se manejan de tal forma que le hacen identificarse con los africanos que colaboran con el colonialismo y distanciarse de los que ofrecen resistencia política o militar a este. Es posible distinguir este mismo esquema operando hoy en día en la representación de los diferentes regímenes africanos en los medios de comunicación occidentales. A los gobiernos que, como en el caso de Kenia o de Costa de Marfil, han hipotecado literalmente el futuro de sus naciones al imperialismo

euroamericano, se les representa como pragmáticos, realistas, estables y democráticos; a menudo se dice que han conseguido para sus países un crecimiento económico sin precedentes. Pero a los regímenes como el de Nkrumah en Ghana o el de Nasser en Egipto, que han aspirado a una cierta autosuficiencia nacional, se les presenta como simplistas, poco realistas, doctrinarios y autoritarios, y a menudo se les acusa de haber llevado a sus países al caos económico. La literatura imaginativa había creado el vocabulario y los símbolos racistas mucho antes de que la televisión y los medios de comunicación de masas hubieran llegado a dominar la escena.

Los niños africanos que llegaban a la literatura a través de las escuelas y las universidades coloniales estaban, por tanto, experimentando el mundo tal y como aparecía reflejado en la experiencia histórica de Europa. Todas sus perspectivas sobre el mundo, incluso sobre su entorno inmediato, eran eurocéntricas. Europa estaba en el centro del universo. La tierra se movía en torno al eje de la intelectualidad académica europea. Las imágenes que los niños encontraban en la literatura se reforzaban con el estudio de la geografía y la historia, y de la ciencia y la tecnología, donde Europa era otra vez el

centro. Esto a su vez casaba a la perfección con los imperativos culturales del imperialismo británico. En este libro, de hecho, he tratado de demostrar cómo el control económico de los pueblos africanos se llevó a cabo a través de la política y de la cultura. El dominio político y económico de un pueblo nunca es completo sin el control cultural, y en este punto la práctica literaria académica, independientemente de cualquier interpretación individual o de cómo se maneje esa práctica, cuajaba a la perfección con el propósito y la lógica del conjunto del sistema. Después de todo, las universidades y facultades que se establecieron en las colonias después de la guerra tenían como objeto formar una élite nativa que más tarde colaboraría con el mantenimiento del imperio. El sirviente del imperio templado y ecuánime del celebrado poema de Kipling «Si...»; el caballero que podía mantener la cabeza bien alta frente a las emergentes turbulencias de la resistencia; el caballero que era capaz de enfrentarse al triunfo o al desastre y tratar a estos dos impostores de la misma forma; el caballero que no tenía la menor duda a propósito de las bondades del colonialismo a pesar de los coros de dudas a su alrededor; a este caballero

se le daban ahora ropajes africanos en las escuelas y universidades de posguerra de un imperio decadente.

Las estructuras de los estudios literarios que se desarrollaron en las escuelas y universidades coloniales siguieron funcionando del mismo modo muchos años después de las independencias, sin que les afectaran los aires de cambio cultural. Lo más irónico de esta situación es que estos departamentos actuaban en países donde la tradición oral, que es la base de todos los géneros de la literatura escrita, ya sea la poesía, la novela o el teatro, estaba vivita y coleando, llena de fuerza y energía, y sin embargo los académicos seguían sin registrar el vendaval de creatividad que surgía a su alrededor. El estudio de la continuidad histórica de una cultura singular a lo largo del período de emergencia del Occidente moderno era todavía el principio que organizaba la enseñanza de la literatura en las escuelas y universidades.

Visto en este contexto, el rechazo a ese principio en 1968 fue por tanto mucho más que el rechazo a un principio del debate literario académico. Fue un cuestionamiento de las presuposiciones que subyacían a todo el sistema que habíamos heredado y que se había mantenido intacto en su funcionamiento

sin que se plantearan las cuestiones básicas acerca de la perspectiva nacional y de la relevancia. Y la pregunta es: ¿desde qué bases miramos el mundo?

IV

Tres profesores, Owuor Anyumba, Taban Lo Liyong y yo mismo, fuimos particularmente enfáticos en nuestro rechazo y en nuestra afirmación. Nuestra declaración decía:

Rechazamos la primacía de la literatura y de la cultura inglesas. Nuestro propósito, en pocas palabras, debería ser el situarnos a nosotros mismos, a Kenia, al África Oriental y finalmente a África en el centro. Todo el resto de cuestiones deben ser consideradas desde la perspectiva de su relevancia con respecto a nuestra situación y en su contribución a nuestra visión de nosotros mismos [...]. Al sugerir esto no estamos rechazando otras corrientes, en particular las occidentales. Solo aspiramos a establecer la hoja de ruta de las direcciones y perspectivas que el estudio de la cultura y de la literatura inevitablemente asumirá en las universidades africanas.³

Propusimos un principio organizativo nuevo que implicaría el estudio de la literatura de Kenia y del África Oriental, la literatura africana, la literatura del «Tercer Mundo» y la literatura del resto del mundo. Y concluíamos:

Queremos establecer la centralidad de África en el departamento. Esto, como ya hemos argumentado, puede justificarse con distintos argumentos, del cual el más importante es que la educación es un medio para conocernos a nosotros mismos. Así pues, tras haber examinado nuestra propia realidad, irradiamos hacia el exterior y descubrimos los pueblos y los mundos de nuestro alrededor. Con África en el centro de la realidad, no como un apéndice o un satélite de otros países o de otras literaturas, hay que mirar las cosas desde una perspectiva africana.⁴

Pero nuestra demanda más audaz fue que la literatura oral (la oratura), desde la perspectiva nacional, se situara en el centro del currículo académico:

La tradición oral es rica y polifacética [...] este arte no ha muerto; es una tradición viva [...] la familiaridad con la literatura oral podría sugerir nuevas técnicas y

estructuras, y podría alimentar actitudes mentales caracterizadas por la voluntad de experimentar con formas nuevas [...]. El estudio de la tradición oral complementaría (no reemplazaría) los cursos sobre literatura africana moderna. Descubriendo y proclamando lealtad a los valores indígenas, la nueva literatura se situaría, por una parte, en la corriente histórica a la que legítimamente pertenece y sería, por tanto, mejor apreciada, y, por otra parte, sería más capaz de abrazar y asimilar otras filosofías sin perder sus raíces.⁵

La oratura hunde sus raíces en las vidas del campesinado. Ellos son quienes la componen, con sus canciones y su arte, y forma la base de la cultura nacional de resistencia durante los tiempos coloniales y neocoloniales. Por tanto, nosotros tres estábamos reivindicando la centralidad del legado de los campesinos y los trabajadores en el estudio de la literatura y de la cultura.

El nuevo principio organizativo fue aceptado después de un largo debate que involucró a toda la universidad y que, en algún momento, también incluyó al conjunto de los departamentos de Literatura de las universidades de África Central y Oriental. Oratura africana; literatura escrita por africanos del

continente, del Caribe y por afroamericanos; literaturas del «Tercer Mundo», de los pueblos de Asia y Latinoamérica; literaturas del resto del mundo, incluyendo Europa y Estados Unidos, aproximadamente en ese orden de relevancia, relación y perspectiva, formarían la base de un nuevo plan de estudios literarios con el inglés como lengua de mediación. El currículo real que surgió de los debates de 1968-1969 fue necesariamente un compromiso. Por ejemplo, había que enseñar la poesía del África Oriental en su contexto europeo. Hasta 1973, cuando ya la mayoría de la plantilla del departamento era africana, no hubo un currículo diseñado para reflejar las nuevas perspectivas sin pedir excusas.

El crecimiento del Departamento de Literatura en la Universidad de Nairobi, un departamento que ha engendrado estudiantes que pueden, partiendo de su entorno, unir libremente la experiencia rural y la urbana de la literatura de Kenia y del resto de África con la de García Márquez, Richard Wright, George Lamming, Balzac, Dickens, Shakespeare y Brecht está a una distancia infinita de aquellos días en los años cincuenta y sesenta cuando intentaban reconocer a los personajes de Jane Austen en sus pueblos.

Pero esto no fue el fin del debate literario de Nairobi.⁶ En septiembre de 1974 se celebró en Nairobi un crucial Congreso sobre la Enseñanza de la Literatura Africana en las Escuelas de Kenia. El congreso fue organizado conjuntamente por el Departamento de Literatura, la Universidad de Nairobi y la Sección de Inspección del Inglés del Ministerio de Educación. Asistieron doscientos profesores de secundaria de inglés y de literatura; la plantilla de los departamentos de Literatura y de las facultades de Educación de la Universidad de Nairobi y de la Universidad Kenyatta; delegados de los departamentos de Literatura de las Universidades de Dar es Salaam, Makerere y Malawi; representantes de la Sección de Inspección del Inglés del Ministerio de Educación y del Instituto Keniata de Educación; observadores de los ministerios de Educación de Tanzania y de Uganda; representantes de la Comunidad del África Oriental, del Comité Examinador del África Oriental y del Secretariado Literario del África Oriental; delegados del sindicato Unión Nacional de Profesores Keniatas (KNUT) y cuatro editoriales: la Fundación Jomo Kenyatta, el

Secretariado Literario del África Oriental, East African Publishing House y Oxford University Press. Y para darle un carácter todavía más internacional, hubo delegados de la Universidad de las Antillas en Mona, Jamaica; de la Universidad de Ife, en Nigeria; y de la Universidad de Auckland, Nueva Zelanda. Esta impresionante reunión fue el resultado de enormes esfuerzos por parte del comité organizador, presidido por Eddah Gachukia y S. A. Akivaga.

El congreso sin duda estuvo motivado por la misma búsqueda de la relevancia que antes había llevado a la reconstitución del Departamento de Literatura. En las recomendaciones de un comité de trabajo elegido durante el congreso se argumenta que:

Antes de la independencia, la educación en Kenia era un instrumento de la política colonial, diseñado para educar a los pueblos de Kenia en la aceptación de su rol como colonizados. El sistema educativo en los tiempos de la independencia era, por tanto, un legado del colonialismo, de modo que los programas de enseñanza de literatura estaban centrados en el estudio de la tradición literaria británica, enseñada por profesores británicos. Semejante situación implicaba que los niños keniatas estaban alienados de su propia experiencia y de su propia identidad en un país africano independiente.⁷

En las conclusiones de la conferencia se presentó una resolución relacionada con las cuestiones de la lengua y la literatura, que decía:

Los programas de enseñanza actuales de lengua y de literatura son inadecuados e irrelevantes para las necesidades del país. Están organizados de tal forma que un niño keniano se conoce a sí mismo a través de Londres y de Nueva York. Por tanto, ambos deben ser descartados absolutamente en todos los niveles de enseñanza, pero especialmente en las escuelas.⁸

El congreso, cuyo cometido era examinar el papel de la literatura en la sociedad y la naturaleza de la literatura que se enseñaba en los institutos de secundaria, así como su relevancia para las necesidades de Kenia en aquel momento, recomendó que se enseñara de forma prioritaria la literatura oral como base para el estudio de la literatura contemporánea. El argumento central era que una política educativa sólida era la que capacitaba a los alumnos para estudiar la cultura y el entorno de su sociedad en primer lugar, para después relacionarla con la cultura y el contexto de otras sociedades: «La literatura africana, la literatura de la diáspora

africana, y otras literaturas que partan de experiencias similares deben constituir el núcleo duro de los programas de enseñanza». ⁹ Un comité de trabajo que se estableció durante el congreso, con Dougal Blackburn como presidente y R. Gacheche como secretario, elaboró una serie de recomendaciones muy detalladas sobre las directrices de los planes de estudio según los principios recogidos en las conclusiones del congreso. El documento, de setenta y tres páginas, llevaba por título: *Teaching of Literature in Kenya Secondary Schools. Recommendations of the Working Committee* (La enseñanza de la literatura en las escuelas de secundaria de Kenia. Recomendaciones del comité de trabajo), y claramente fue el resultado de muchos meses de compromiso y de trabajo duro.

Con diez años de perspectiva, lo que más llama la atención no es la crítica a los programas educativos entonces en vigor, ni las detalladas propuestas para el cambio, aunque ambos aspectos son impresionantes y todavía resultan relevantes para las discusiones presentes sobre esas cuestiones, sino la conciencia que guiaba las críticas y las propuestas.

En el documento, la conciencia panafricanista es un valor dominante. Los autores ven África como una

unidad y rechazan su división entre el África subsahariana (el África negra, el África real) y el norte de África (árabe, extranjera; el África, mediterránea). Los autores aspiran a que el niño keniano conozca la literatura del norte, del sur, del oeste y del este de África:

La centenaria civilización árabe ha ejercido una inmensa influencia en la literatura contemporánea del norte de África, y también en muchas otras áreas del continente. Hasta ahora su influencia ha sido negada por nuestros educadores y las literaturas del norte de África y del Magreb han sido totalmente ignoradas.¹⁰

Los autores aspiran a seguir la conexión africana hasta todos los rincones del mundo, por así decirlo, y quieren que los niños kenianos estén expuestos a esos vínculos históricos de la biología, la cultura y la lucha, particularmente por lo que se refiere a la literatura afroamericana y caribeña:

A menudo se plantea la cuestión de por qué estudiar literatura afroamericana y del Caribe. ¿Cuál es la conexión entre el africano, el afroamericano y el caribeño?

(a) Tenemos las mismas raíces biogeográficas: los

pueblos de las Antillas y los afroamericanos son africanos que hace unos pocos siglos fueron brutalmente desarraigados del continente africano.

- (b) Hemos compartido en el pasado la misma opresión y la misma humillación bajo el sistema esclavista y el colonialismo; también compartimos un pasado glorioso de lucha, y combatimos a la misma fuerza.
- (c) Igualmente importante, tenemos las mismas aspiraciones de liberación general de todos los pueblos negros del mundo.

Su literatura, como la nuestra, encarna todos los aspectos mencionados de nuestros esfuerzos en pos de una identidad cultural.

Aparte de esto, los pueblos africanos de la diáspora han contribuido de forma muy significativa al desarrollo político y cultural de África. C. L. R. James, George Padmore, W. E. Du Bois, Marcus Garvey y muchos otros fueron parte integral de la lucha por las independencias en África. Los movimientos literarios de las Antillas y de Afroamérica han interactuado creativamente con los de África. Aimé Césaire, Frantz Fanon, Claude McKay, Langston Hughes, Léon Damas, René Dépestre, Paul Robeson: todos estos gigantes de la cultura y de las artes han contribuido positivamente al desarrollo de la literatura africana.

Muchos de estos comentarios son igualmente aplicables a la literatura del «Tercer Mundo», y en particular a la de Asia y la de Latinoamérica.¹¹

África, la conexión africana, el «Tercer Mundo»: de hecho, los autores del documento eran muy conscientes del escenario y del contexto internacionalista de la experiencia nacional. Igual que el Departamento de Literatura de la universidad, que era perfectamente consciente del valor de la literatura mundial, ellos también declinaban sustituir el chovinismo británico por el chovinismo nacional en los programas de enseñanza de la época. Un niño keniano tendría que estar expuesto a la literatura mundial y a la tradición democrática de la literatura universal.

De acuerdo con el principio de que la enseñanza de los estudiantes debe comenzar por su entorno inmediato para luego abrirse al mundo, la enseñanza de las literaturas no africanas en las escuelas debería aspirar a introducir al alumno keniano al contexto global de la experiencia negra. Este estudio debería, por tanto, incluir la literatura europea y norteamericana, y sus influencias pasadas y presentes sobre las sociedades y las literaturas de los pueblos negros, así como las literaturas de otras partes del «Tercer Mundo», como Latinoamérica o Asia. Los criterios de selección deberían buscar un equilibrio entre la excelencia literaria, la relevancia social y el interés narrativo. El propósito último es inculcar en los estudiantes un aprecio crítico por la literatura, que les

anime a seguir leyendo en el futuro y que garantice que esas lecturas sean provechosas [...]. Dada la naturaleza de la sociedad keniana, recomendamos que se preste atención a la literatura que expresa las experiencias de sociedades en proceso de cambio, y que se contemple la experiencia de todas las clases sociales.¹²

Sus recomendaciones sobre la enseñanza de la literatura mundial van de la mano de la cuestión de la lengua; y entre los autores que aconsejan enseñar se encuentran Tolstói, Gógol, Gorki y Dostoievski (rusos); Zola, Balzac y Flaubert (franceses); Faulkner, Arthur Miller, Upton Sinclair y Hemingway (americanos); Dickens, Shakespeare, Conrad, Yeats, Synge (británicos o irlandeses), y Mann y Brecht (alemanes). Ven la necesidad o la inevitabilidad de continuar utilizando la lengua inglesa, pero reclaman fervientemente que el swahili sea obligatorio en todas las escuelas, pero de forma particular para los estudiantes de inglés, de literatura y de teatro.

En las escuelas debe introducirse de forma obligatoria un programa consistente de literatura en lengua swahili.

Todas las lenguas tienen sus propias bases sociales y culturales, y estas son instrumentales en la formación de los procesos mentales y los juicios de valor. En tanto

que sea aceptable que utilicemos el inglés, y que lo sigamos utilizando aún durante muchos años, la fuerza y la profundidad de nuestros cimientos culturales dependerán, en definitiva, de nuestra habilidad a la hora de invocar el espíritu de la cultura africana en una lengua que esté más próxima a él. El swahili tiene un papel fundamental y cada vez más importante en Kenia, y hay que darle un mayor énfasis del que hasta ahora se le ha otorgado.

A este respecto, una de las medidas que se deberían tomar de inmediato es el reclutamiento y la formación de profesores de lengua swahili.¹³

En resumen, el documento está completamente impregnado de la conciencia de que la literatura es un arma poderosa a la hora de desarrollar el *ethos* cultural de un pueblo. Ven la literatura como parte de todo el mecanismo ideológico que integra a un pueblo en los valores de una raza, clase o nación dominante. El imperialismo, particularmente en su fase colonial, ofrece el mejor ejemplo de cómo la literatura, en tanto que elemento de una cultura, fue utilizada para el dominio de África. El documento señala:

África como continente ha sido víctima de las fuerzas de la explotación colonial, de la opresión y de la

degradación humana. En el ámbito de la cultura, se le enseñó a mirar a Europa como su maestra y como el centro de la civilización del hombre, y a sí misma como una alumna desaventajada. En semejante tesitura, la cultura occidental se convirtió en el centro del proceso de aprendizaje de África, y este continente fue relegado a las sombras. África asimiló acríticamente valores que le eran ajenos y que no tenían ninguna relevancia inmediata para sus gentes. De este modo se degradó la riqueza del legado cultural africano, y su gente fue catalogada como primitiva y salvaje. Los valores del colonizador se situaron en el centro de la escena, y durante este proceso surgió un África nueva, que renegaba de su imagen original, y que ponía de manifiesto una considerable falta de confianza en su propio potencial creativo.¹⁴

Los autores se muestran, por tanto, escandalizados de que los programas de enseñanza que fueron diseñados para servir al colonialismo se mantengan aún en vigor bastantes años después de la independencia.

Hemos detectado, con sorpresa y preocupación, que incluso diez años después de la independencia en la práctica totalidad de las escuelas de nuestra república nuestros estudiantes siguen todavía sometidos a valores

culturales ajenos, que son absolutamente irrelevantes con respecto a nuestras presentes necesidades. Prácticamente todos los libros que se utilizan en nuestras escuelas han sido escritos por autores extranjeros; de los cincuenta y siete textos teatrales que se estudiaron en nuestros institutos de secundaria entre 1968 y 1972, solamente uno era africano. Resulta obvio que se está haciendo muy poco para exponer a los estudiantes africanos a su entorno físico y cultural.¹⁵

Por tanto, los autores son conscientes de que un verdadero programa de literatura, independientemente de la amplitud de su perspectiva y de los autores y textos que lo compongan, resulta limitado a menos que la literatura se entienda y se enseñe como un componente ideológico del proceso continuado de liberación nacional. En una de sus conclusiones escriben:

Las discusiones del comité de trabajo y la preparación de este documento final han estado guiadas por tres grandes principios que emergieron del congreso:

- (a) La cultura de un pueblo es un componente esencial a la hora de definir y de revelar su visión del mundo. A través de ella, se condicionan los procesos mentales, como se vio con la educación

formal que los gobiernos coloniales impusieron en África.

- (b) Una política educativa consistente es la que permite a los estudiantes el estudio de su propia cultura y entorno en primer lugar, y después en relación con la cultura y el entorno de otras sociedades.
- (c) Para que la enseñanza que hoy en día se imparte sea positiva y tenga un potencial creativo para el futuro de Kenia debe entenderse como parte integral del proceso de liberación nacional en el que seguimos inmersos.¹⁶

El temporal que desató el congreso y las recomendaciones surgidas de él fue casi una repetición del debate universitario de 1968-1969. Pero ahora el debate alcanzó dimensiones nacionales. Algunos periódicos abrieron sus páginas a los debates sobre la literatura, y en el proceso desvelaron un amplio abanico de perspectivas sobre la cuestión, desde la extrema hostilidad al compromiso apasionado. Aunque resulte increíble, en los primeros años setenta los académicos y los profesores podían sostener este tipo de debates y afirmar la primacía de los pueblos de Kenia y su experiencia en la historia de la resistencia sin miedo a que les catalogaran como marxistas, comunistas o

radicales y les confinaron en prisiones o en campos de detención. Incluso así, las propuestas y los planes de estudio pilotos, diseñados para reflejar la nueva perspectiva de Kenia, de África, el «Tercer Mundo» y el resto del mundo, no fueron inmediatamente aceptados por el Ministerio de Educación. Se convirtieron en objeto de un debate continuado y de una lucha encarnizada en los corredores del poder educativo. Todas las propuestas fueron discutidas y reforzadas en subsiguientes congresos y todavía en 1981 eran motivo de controversia. En 1982, un plan de estudios como el del Departamento de Literatura fue catalogado como marxista por ciertos elementos políticos. Pero el keniacentrismo o el afrocentrismo no son sinónimos del marxismo.

No estoy seguro de si hoy en día esas propuestas han sido o no aceptadas. Creo que algunos puntos, como la enseñanza de la literatura oral, se han incluido en los currículos escolares. Pero tengo la impresión de que la controversia sigue viva. Porque la búsqueda de la relevancia, y el conjunto del debate sobre la literatura, no era solo una cuestión sobre la admisibilidad de este o aquel autor, de este o aquel texto, aunque a menudo se expresó en esos términos. Se trataba realmente de pensar sobre la dirección que

la enseñanza de la literatura, así como de la historia, la política y todas las demás artes y ciencias sociales, debía seguir en la Kenia contemporánea. El debate, en otras palabras, versaba sobre la herencia de la educación colonial y el tipo de conciencia que necesariamente inculcaba en las mentes africanas. ¿Qué direcciones debería seguir un sistema educativo en un África que deseaba romper con el neocolonialismo? ¿Cuál debería ser la filosofía que las sustentara? ¿Cómo quieren los «nuevos africanos» verse a sí mismos y su universo? ¿Y desde qué bases? ¿Eurocéntricas o afrocéntricas? ¿Cuáles son, por tanto, los materiales a los que debe exponerse a los estudiantes africanos, en qué orden y desde qué perspectiva? ¿Quién debe interpretar para ellos esos materiales, africanos o no africanos? Y en el caso de que la respuesta sea «africanos», ¿qué clase de africanos? ¿Los que han internalizado las perspectivas del mundo colonial o los que han intentado liberarse de la conciencia de esclavos heredada del imperialismo? ¿Cuáles son las implicaciones de un sistema educativo dado para las fuerzas políticas y económicas dominantes, para el *establishment*? En un contexto neocolonialista, ¿sería posible un sistema educativo afrocéntrico? ¿Acaso no

entraría inmediatamente en conflicto con el neocolonialismo político y económico?

El que las recomendaciones sobre la búsqueda de la relevancia resulten o no exitosas en última instancia depende de toda la política gubernamental hacia la cultura, la educación y la lengua, y de en qué posición se sitúen en relación con los procesos antiimperialistas del África contemporánea.

Cualquiera que haya sido el destino de las propuestas de 1974 sobre la literatura en las escuelas, los valores, presuposiciones y actitudes que subyacían el conjunto del debate literario de Nairobi están todavía hoy en el centro de las contiendas entre fuerzas sociales opuestas en Kenia, en África y en el «Tercer Mundo», y todas remiten en definitiva a la cuestión de la relevancia en términos filosóficos, nacionales y de clase social.

VI

En el nivel de las bases nacionales de la relevancia, en los círculos intelectuales de Kenia, han surgido dos tendencias conflictivas, particularmente en lo que

se refiere a la interpretación de la historia, la política y el desarrollo económico.

Una tendencia se identifica con la herencia del imperialismo, colonial y neocolonial, y ve en este la fuerza motriz del desarrollo de Kenia. Cuanto más rápido pierda Kenia su identidad y se funda con Occidente, dejando su destino en manos de los intereses del imperialismo, más rápido será su desarrollo y su movimiento hacia la modernidad del siglo XX. Esta tendencia es particularmente obvia en la interpretación de la historia de un grupo de intelectuales al servicio del Estado que ha emergido recientemente, y que escriben manuales defendiendo abiertamente el imperialismo. Este grupo de intelectuales estatales desprecia las luchas patrióticas y heroicas de los pueblos keniatas de todas las nacionalidades para liberar a Kenia de la mordaza del capitalismo. Para ellos, lo que trajo la independencia de Kenia fue la tradición de colaboración con el imperialismo, y no la tradición de resistencia de Waiyaki, Koitalel, Me Katilili, Markan Singh y Gama Pinto, una tradición que Dedan Kimathi y el Ejército Keniata de la Tierra y la Libertad (Mau Mau) llevaron a nuevas alturas. Para estos intelectuales estatales, la Europa imperialista es

el principio de la historia de Kenia y de su progreso. De modo que, para estos intelectuales, el estado neocolonial es el instrumento modélico para que África se desarrolle rápidamente.

La otra tendencia se identifica con la tradición de resistencia de todas las nacionalidades, y ve en las actividades y en los actos de los hombres y mujeres corrientes de Kenia los cimientos de la historia y del progreso del país. Esta tendencia, ejemplificada por los intelectuales que ahora están en las cárceles, en los campos de detención o en el exilio (ellos claramente no son funcionarios del Estado), insiste en que Kenia, y sus necesidades, son prioritarias. Para ellos, la utilización de una perspectiva nacional sobre la economía (incluso sobre el capitalismo, si el capital y la empresa nacional fueran dominantes), la política y la cultura es de excepcional importancia. Para llegar a alcanzar la perspectiva nacional correcta, la democracia (en la que pueden presentarse toda una variedad de opiniones, visiones y voces en libertad) es un mínimo irrenunciable. Para ellos, el punto de partida es una Kenia democrática: la Kenia de los campesinos y los trabajadores de todas las nacionalidades, con su legado de lenguas, culturas, gloriosas historias de lucha, y con vastos recursos

naturales y humanos. Desde este punto de partida, ellos pueden irradiar hacia el exterior para unirse con los legados y las luchas de otros pueblos de África, del «Tercer Mundo», de Europa y de las Américas, y con las luchas de los pueblos del mundo entero, las vastas energías de las fuerzas democráticas y sociales infligen cada día heridas mortales al capitalismo imperialista. Por tanto, el estudio de la literatura, de la cultura y de la historia africanas que surja de unas bases nacionales podría aliarse con las tendencias democráticas y progresistas en la cultura, la historia y la literatura mundiales. Para estos intelectuales, la búsqueda de la relevancia no supone una llamada al aislacionismo sino el reconocimiento de que la liberación nacional es la base del internacionalismo de todas las luchas democráticas y sociales por la igualdad entre los pueblos, la justicia, la paz y el progreso. Para ellos, el estado neocolonial es la negación del progreso y el desarrollo de África. La derrota del imperialismo y del neocolonialismo, y, por tanto, la liberación de los recursos naturales y humanos y de todas las fuerzas productivas de la nación sería el principio del auténtico progreso y desarrollo de África. Lo nacional, entendido desde las necesidades y las actividades de la mayoría (los

campesinos y los obreros), es la base imprescindible para un despegue hacia el mundo de los siglos XX y XXI, hacia la comunidad internacional socialista y democrática del mañana.

El debate literario de Nairobi y las enormes reacciones que generó, tanto en contra como a favor, fueron un reflejo de la lucha a muerte entre estas dos tendencias en la Kenia de hoy en día. Al responder a la pregunta: «¿Son las fuentes de nuestra inspiración nacionales o extranjeras?», los cambios que proponíamos implicaban un rechazo inequívoco del imperialismo y de todo lo foráneo y una afirmación de lo democrático y lo nacional. Por primera vez desde la independencia en 1963, los defensores del imperialismo y de la cultura neocolonial tuvieron que ponerse a la defensiva.

VII

Mientras que el debate literario de Nairobi ha sido claramente capaz de poner de manifiesto las bases nacionales y democráticas de la relevancia, no siempre ha tenido tanto éxito al apuntar a las bases

filosóficas y de clase de la relevancia, aunque están implícitas.

Las bases filosóficas y de clase de la relevancia son incluso más cruciales cuando llegamos al área de las aproximaciones y las interpretaciones críticas. Porque el crítico, bien sea maestro, profesor de universidad, intérprete o analista, es siempre producto de una sociedad de clases. Cada niño, por nacimiento, por familia o por la ocupación de los padres, crece dentro de una clase social determinada. Mediante la educación, los niños llegan al universo de la cultura, los valores y la visión del mundo de las clases dominantes, que pueden ser o no las de su nacimiento y las de su familia. Por elección, pueden optar por uno u otro lado en la lucha de clases de su momento. Por tanto, su interpretación de la literatura, de la cultura y de la historia estará influenciada por su perspectiva filosófica o por su base intelectual, y por sus simpatías de clase conscientes o inconscientes.

En primer lugar, la base filosófica. La perspectiva de una persona ¿es idealista o materialista? ¿Es su forma de pensar y razonar dialéctica o metafísica? ¿Ve el crítico los valores, las ideas y lo espiritual como superior a la realidad material? ¿Ve el crítico

la realidad como siempre estática o como siempre en movimiento? ¿Ve el crítico las cosas, los procesos y los fenómenos como interrelacionados o como entidades separadas y mutuamente excluyentes? Puesto que la literatura, como la religión y otras áreas de la cultura, es un reflejo del mundo de la naturaleza y de las comunidades humanas, la perspectiva del crítico sobre la vida real afectará profundamente a su interpretación de la realidad reflejada.

Esto es todavía más cierto a propósito de las simpatías e identificaciones de clase.

Un crítico que en la vida real no se fía de las personas que luchan por la liberación sospechará de los personajes que, aunque solo sea en una novela, están luchando por la libertad. Un crítico que en la vida real no tiene paciencia con las cuestiones referentes a las clases sociales, a la lucha de clases, a la resistencia, al imperialismo, al racismo y a las luchas contra este último, a la violencia reaccionaria frente a la revolucionaria, sentirá la misma impaciencia cuando encuentre estos temas tratados en una obra de arte. En la crítica, igual que en la escritura creativa, hay una lucha ideológica. La perspectiva de un crítico o de una crítica sobre el mundo, sus simpatías de clase y sus valores afectarán

a sus evaluaciones de Chinua Achebe, Sembene Ousmane, Brecht, Balzac, Shakespeare, Lu Hsun, García Márquez o Alex La Guma.

La búsqueda de la relevancia exige más que una mera selección de los materiales de estudio. La actitud hacia ellos es también esencial. Por supuesto, sobre esto nunca podrá existir legislación. Pero es crucial el estar alerta a los supuestos ideológicos y de clase que hay detrás de las elecciones de textos, de las valoraciones y de las evaluaciones. La elección de lo que es relevante y la evaluación de sus cualidades están condicionadas por la base nacional, de clase y filosófica. Estos factores subyacen a toda la controversia a propósito de la búsqueda de la relevancia en la enseñanza de la literatura en las escuelas y en las universidades de Kenia.

VIII

Y es que todo el debate literario de Nairobi y la búsqueda de la relevancia han sido retos básicos a propósito de los posicionamientos de las personas con respecto a las grandes cuestiones sociales en el

mundo contemporáneo. En la era del imperialismo, ¿dónde estamos en realidad? En una sociedad construida sobre una estructura de desigualdades, ¿dónde estamos en realidad? ¿Podemos acaso permanecer neutrales, protegidos en nuestras bibliotecas y disciplinas académicas, y murmurando para nosotros mismos: yo solo soy un cirujano; yo soy un científico; soy un economista; o solo soy un crítico, un profesor, un conferenciante? Como dijo Brecht en un poema dirigido a los estudiantes de la «facultad de Obreros y Campesinos»:

*Vuestra ciencia será banal, vuestros descubrimientos
y vuestra sabiduría serán estériles, aunque sean
atractivos,
a menos que sometáis vuestro intelecto al imperativo
de la lucha
contra todos los enemigos del género humano.*¹⁷

O su poema dedicado a los actores proletarios daneses:

*Y ahí es donde vosotros,
los actores obreros, mientras aprendéis y enseñáis,
podéis interpretar vuestro papel de forma creativa en
todas las luchas*

*de los hombres de vuestro tiempo, ayudando así
con la seriedad de vuestro estudio y la alegría del
conocimiento
a convertir la lucha en una experiencia común
y la justicia en una pasión.*¹⁸

Cuando un día los hombres y mujeres sencillos y corrientes de todos nuestros países, como ocurre en el poema dedicado a todos los intelectuales apolíticos del difunto poeta guatemalteco Otto René Castillo, se alcen para preguntarnos qué hicimos por nuestras naciones mientras se secaban lentamente, «como un fuego dulce, pequeño y solo», sí, cuando nos pregunten:

*¿Qué hicisteis cuando los pobres
sufrían, y se quemaban en ellos,
gravemente, la ternura y la vida?*¹⁹

Entonces nosotros, que enseñamos literatura, historia, arte, cultura, religiones, deberíamos ser capaces de contestar con la cabeza bien alta, como el intelectual brechtiano, que ayudamos a que las luchas fueran conocidas por todos, y, sobre todo, que ayudamos a convertir la justicia en una pasión.

IX

El debate literario de Nairobi continúa. Está ahí, en el este, en el oeste, en el sur y en el norte de África. Está en el Caribe. Está en Asia y en Latinoamérica. La relevancia de la literatura. La relevancia del arte. La relevancia de la cultura. ¿Qué literatura, qué arte, qué cultura, qué valores? ¿Para quién, para qué? El debate, incluso para los keniatas, no ha llegado a sellar, sin ir más lejos, la cuestión de las lenguas multinacionales dentro del país. El inglés es todavía el medio lingüístico del debate, y lo fue también de las soluciones temporales propuestas por los congresos de 1968-1969 y de 1974. La cuestión de la lengua no puede resolverse al margen del área más amplia de la economía y de la política, o al margen de la cuestión de qué clase de sociedad queremos.

Pero la búsqueda de nuevas direcciones en la lengua, en la literatura, en el teatro, en la poesía, en la ficción y en los estudios académicos en África es un aspecto inseparable del conjunto de las luchas de los africanos contra el imperialismo en su estadio neocolonial. Es parte de la búsqueda de un mundo en el que mi salud no dependa de que otro sufra la lepra, ni mi limpieza de que el cuerpo de otro esté cubierto

de moscas, y mi humanidad no dependa de que se entierre la de otros.

Hace ciento cincuenta años, esto es, cuarenta años antes de la Conferencia de Berlín, un visionario alemán denunció cómo el robo del dinero de los pobres y de los trabajadores había llegado a dominar las relaciones humanas:

Transforma la fidelidad en infidelidad, el amor en odio, el odio en amor, la virtud en vicio, el vicio en virtud, al sirviente en amo, la estupidez en inteligencia, y la inteligencia en estupidez [...]. El que puede comprar el valor es valiente, aunque sea un cobarde.²⁰

Él se imaginó un nuevo mundo basado en una relación no de propiedad usurpada, sino de cualidades humanas que hagan surgir otras aún más humanas en todos nosotros:

Asumamos que el hombre es hombre, y que sus relaciones son relaciones humanas: entonces solo puede intercambiarse amor por amor, confianza por confianza, etc. Si quieres disfrutar del arte, tienes que ser una persona cultivada artísticamente; si quieres ejercer influencia sobre otros, tienes que ser una persona que sea capaz de generar un efecto estimulante y alentador

sobre otras personas. Cada una de tus relaciones con el hombre y con la naturaleza debe ser una expresión específica, correspondiente al objeto de tu voluntad, de tu auténtica existencia individual. Si tú amas sin evocar amor como respuesta, esto es, si tu amor en tanto que amor no produce un amor recíproco; si a través de tu expresión vital de ti mismo como una persona amorosa no eres capaz de convertirte en una persona amada, entonces tu amor es impotente, es una desgracia.²¹

Esto no lo dijo un papa alemán en el Vaticano, sino Karl Marx en la biblioteca del Museo Británico. Y fue él también el que planteó otro reto importante a todos los académicos, a todos los filósofos, a todos los hombres y mujeres de letras, a todos los que a través de sus diferentes disciplinas están intentando explicar el mundo. Nos dijo: «Los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de diversas formas; pero la cuestión es cambiarlo».²² ¿Cambiarlo? Este pensamiento está en consonancia con el de todos los «condenados de la tierra» en África, en Asia y en Latinoamérica, que están luchando por un orden económico, político y cultural nuevo, libre del imperialismo en su forma colonial, pero también en la más sutil y más peligrosa forma neocolonial. Es el sentimiento de todas las fuerzas de cambio

democráticas y socialistas en el mundo contemporáneo, fuerzas a las que en una ocasión se dirigió Brecht en el poema «Discurso a los actores proletarios daneses sobre el arte de la observación»:

*Hoy en día, en todas partes, desde las ciudades de
cien pisos
al otro lado del mar que los cruceros transatlánticos
aran,
hasta en los pueblos más solitarios, se ha extendido
la noticia
de que el destino humano solo está en manos del
hombre.
Así os pedimos ahora a vosotros, a los actores
de nuestro tiempo, un tiempo de revoluciones y de
dominio
de toda la naturaleza, incluso la naturaleza, que por
fin
os transforméis a vosotros mismos y nos mostréis el
mundo del hombre
tal y como es en realidad: hecho por el hombre y
abierto al cambio.*²³

De esto ha tratado en realidad este libro sobre la política lingüística de la literatura africana: de la liberación nacional, democrática y humana. La llamada a redescubrir y retomar nuestras lenguas es

en realidad una invitación a regenerarnos y a reconectar con los millones de lenguas revolucionarias que en África y en todo el mundo exigen la liberación. Es una llamada al redescubrimiento del auténtico lenguaje de la humanidad: el lenguaje de la lucha. Es el lenguaje universal que subyace a cada discurso y a cada palabra de nuestra historia. Lucha. La lucha construye la historia. La historia nos hace a nosotros. En la lucha está nuestra historia, nuestra lengua y nuestro ser. Esta lucha comienza dondequiera que estemos; en cualquier cosa que hagamos: entonces, nos convertimos en parte de esos millones de seres a los que Martin Carter una vez vio dormidos no para soñar, sino soñando con cambiar el mundo.

RECONOCIMIENTOS

«La lengua de la literatura africana» tiene una larga historia. Una parte fue escrita originalmente como una ponencia que presenté en el Congreso de la Asociación de Escritores de Kenia en 1981, sobre el tema «Escribir para nuestros niños». Una versión ligeramente modificada de la ponencia original se presentó en el Congreso sobre Lengua y la Literatura Africanas en la Universidad de Calabar, en Nigeria, en 1982. La misma versión, de nuevo levemente modificada, se presentó en una mesa redonda en la Feria Internacional del Libro de Zimbabue en 1983, y fue después publicada en el boletín de la Asociación de Escritores Africanos el mismo año. Esta es una versión ampliada y abarca un horizonte mucho mayor que sus predecesoras. Una versión sintética de este ensayo se presentó en un seminario universitario en la Universidad de Bayreuth en julio de 1984. La misma, solo ligeramente alterada para la ocasión, se leyó

como conferencia inaugural en el Congreso sobre Nueva Escritura Africana en el Instituto de la Commonwealth en Londres en diciembre de 1984. El ensayo, algo reducido, fue publicado por primera vez en la *New Left Review*, n.º 150, en 1985.

«La lengua del teatro africano» se presentó en la Universidad de Zimbabue en 1984 bajo los auspicios del Departamento de Literatura y la Fundación Zimbabuense de Educación y Producción.

«La lengua de la ficción africana» se presentó también en Harare, Zimbabue, bajo los auspicios del Instituto de Estudios para el Desarrollo en agosto de 1984 y en el Instituto de Estudios de la Commonwealth, Universidad de Londres, en febrero de 1985.

Notas

1. LA LENGUA DE LA LITERATURA AFRICANA

1. «Las lenguas europeas se hicieron tan importantes para los africanos que estos llegaron a definir su propia identidad en buena medida en función de ellas. Los africanos empezaron a definirse entre sí como francófonos o anglófonos. El propio continente llegó a definirse en términos de estados anglófonos, francófonos o hablantes de árabe.» Ali A. Mazrui, *Africa's International Relations*, Londres, 1977, p. 92.

El árabe realmente no entra en esta categoría. Por ejemplo, en vez de estados hablantes de árabe, Mazrui debería haber hablado de estados lusófonos. El árabe ya es una lengua africana, a menos que queramos excluir a todas las poblaciones indígenas del norte de África, Egipto o Sudán de la categoría de africanos.

Y, como suele ocurrir con Mazrui, sus inteligentes

descripciones, observaciones y comparaciones sobre las realidades del África contemporánea en la medida en que están afectadas por Europa se encuentran, desgraciadamente, a menudo contaminadas por la aprobación o por una sensación de inevitabilidad irreversible.

2. El congreso fue organizado por la Sociedad para la Libertad Cultural, una organización anticomunista con sede en París pero inspirada y financiada por Estados Unidos. Más tarde se supo que, de hecho, estaba financiada por la CIA. Esto demuestra cómo ciertas tendencias en nuestras opciones culturales, políticas y económicas pueden ser planificadas desde los centros metropolitanos del imperialismo.

3. Este es un argumento que a menudo emplean los portavoces del colonialismo. Compárese el comentario de Mphahlele con el de Geoffrey Moorhouse en *Manchester Guardian Weekly*, 15 de julio de 1964, citado por Ali A. Mazrui y Michael Tidy en su obra *Nationalism and New States in Africa*, Londres, 1984: «En ambos extremos de África, y especialmente en Nigeria y en Ghana, en Uganda y en Kenia, la expansión de la educación ha redundado en una creciente demanda del inglés en los niveles primarios del sistema educativo. *Lo más*

llamativo es que el inglés no ha sido rechazado como un símbolo del colonialismo; más bien ha sido adoptado como un lenguaje políticamente neutro que trasciende los reproches de tribalismo. También es una propuesta más atractiva en África que en la India o en Malasia, porque comparativamente pocos africanos están completamente alfabetizados en las lenguas vernáculas o incluso en las lenguas de comunicación regionales, como el hausa o el swahili, que hablan millones de personas pero que solamente unos miles leen y escriben» [las cursivas son mías].

¿Está Moorhouse diciéndonos que el inglés es políticamente neutral vis a vis en la confrontación de África con el neocolonialismo? ¿Nos está diciendo que en 1964 había más africanos alfabetizados en inglés que en las lenguas africanas? ¿Que los africanos no serían capaces, si ese fuera el caso, de ser alfabetizados en sus propias lenguas nacionales o regionales? ¿Está de verdad Moorhouse cortándoles la lengua a los africanos?

4. El título en inglés es *Tales of Amadou Koumba*, publicado por Oxford University Press. La traducción de este pasaje en concreto, procedente de la edición parisina de *Présence Africaine*, la hizo para mí el doctor Bachir Diagne en Bayreuth.

5. Este ensayo está incluido en la colección de artículos de Achebe *Morning Yet on Creation Day*, Londres, 1975.

6. En la introducción a *Morning Yet on Creation Day*, Achebe obviamente asume una posición más crítica que la que tenía en 1964. La frase es adecuada para toda una generación de escritores africanos, la nuestra.

7. Gabriel Okara, *Transition*, n.º 10, septiembre de 1963, tomado de *Dialogue*, París.

8. Chinua Achebe, *op. cit.*

9. Gabriel Okara, *op. cit.*

10. Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure Ambiguë*. Este pasaje me lo tradujo el doctor Bachir Diagne.

11. Un ejemplo de trabalenguas: «*Kaana ka Nikoora koona koora: na ko koora koona kaana ka Nikoora koora koora*». Le debo este ejemplo a Wangui wa Goro. «El hijo de Nicola vio una ranita y salió corriendo: y cuando la ranita vio al hijo de Nicola salió corriendo también.» Un niño que hable gikuyu tiene que ser capaz de adoptar el tono correcto y la duración de las vocales y las pausas para hacerlo bien. Si no, se convierte en un lío de kas, erres y enes.

12. «La producción de ideas, de conceptos, de la

conciencia misma, está en primer lugar imbricada con la actividad y el contacto materiales entre los hombres, el lenguaje de la vida real. Imaginar, pensar, el contacto intelectual entre los hombres aparece en este estadio como un producto directo de su comportamiento material. Lo mismo es aplicable a la producción mental tal y como se expresa en el lenguaje de la política, la ley, la moral, la religión, la metafísica, etc., de un pueblo. Los hombres son productores de sus conceptos, ideas, etc., los hombres reales y activos, tal y como los condiciona el desarrollo particular de sus fuerzas productivas y de los intercambios que este conlleva, hasta sus formas más sofisticadas.» Marx y Engels, «La ideología alemana», la primera parte del ensayo publicada bajo este título, en *Feuerbach. Opposition of the Materialist and Idealist Outlooks*, Londres, 1973, p. 8.

13. Citado en Eric Williams, *A History of the People of Trinidad and Tobago*, Londres, 1964, p. 32.

14. *Ibid.*, p. 31.

15. En sus referencias a África en la introducción a sus conferencias sobre *Filosofía de la historia*, Hegel le da expresión y legitimidad histórica,

filosófica y racional a todos los mitos racistas imaginables de Europa acerca de África. A esta se le niega incluso su propia geografía donde no se corresponde con el mito. Así, Egipto no es parte de África, y el norte de África es parte de Europa. África propiamente dicha alberga bestias depredadoras y toda clase de serpientes. El africano no es parte de la humanidad. Solo su esclavitud a manos de Europa puede elevarle, quizá, hasta el estrato más bajo de la humanidad. La esclavitud es buena para el africano. «La esclavitud es en sí misma injusta, porque la esencia de la humanidad es la libertad; pero para esto el hombre tiene que ser maduro. La abolición gradual de la esclavitud es más prudente y más equitativa que su abolición súbita.» (Hegel, *The Philosophy of History*, edición Dover, Nueva York, 1956, pp. 91-99.) Hegel claramente se revela como el Hitler intelectual del siglo XIX.

16. Este ensayo está ahora incluido en Akivaga y Gachukiah, *The Teaching of African Literature in Schools*, publicado por el Kenia Literary Bureau.

17. Léopold Sédar Senghor, introducción a sus poemas, «Éthiopiennes, le 24 septembre 1954», en respuesta a la pregunta: «*Pourquoi, dès lors, écrivez-vous en français?*». Aquí está todo el pasaje en

francés. Véase cuán lírico se muestra Senghor cuando habla de su encuentro con la lengua y la literatura francesas: «Mais on me posera la question: "Pourquoi, dès lors, écrivez-vous en français?" parce que nous sommes des métis culturels, parce que, si nous sentons en nègres, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle, que notre message s'adresse aussi aux Français de France et aux autres hommes, parce que le français est une langue "de gentillesse et d'honnêteté". Qui a dit que c'était une langue grise et atone d'ingénieurs et de diplomates? Bien sûr, moi aussi, je l'ai dit un jour, pour les besoins de ma thèse. On me le pardonnera. Car je sais ses ressources pour l'avoir goûté, mâché, enseigné, et qu'il est la langue des dieux. Écoutez donc Corneille, La Fontaine, Rimbaud, Péguy et Claudel. Écoutez le grand Hugo. Le français, ce sont les grandes orgues que se prêtent à tous les timbres, à tous les effets, des douceurs les plus suaves aux fulgurances de l'orange. Il est, tour à tour ou en même temps, flûte, hautbois, trompette, tam-tam et même canon. Et puis le français nous a fait don de ses mots abstraits —si rares dans nos langues maternelles—, où les larmes se font pierres précieuses. Chez nous, les mots sont naturellement

nimbés d'un halo de sève et de sang; les mots français rayonnement de mille feux, comme des diamants. Des fusées qui éclairent notre nuit».

Véase también la respuesta de Senghor sobre la cuestión de la lengua en una entrevista con Armand Guiber publicada en *Présence Africaine* (1962) con el título «Léopold Sédar Senghor»: «Il est vrai que le français n'est pas ma langue maternelle. J'ai commencé de l'apprendre à sept ans, par des mots comme "confitures" et "chocolat". Aujourd'hui je pense naturellement en français, et je comprends le français —faut-il en avoir honte? Mieux qu'aucune autre langue. C'est dire que le français n'est plus pour moi un "véhicule étranger" mais la forme d'expression naturelle de ma pensée.

»C'est qui m'est étrange dans le français, c'est peut-être son style:

»Son architecture classique. Je suis naturellement porté à gonfler d'image son cadre étroit, sans la poussée de la chaleur émotionnelle».

18. *Zimbabwe Herald*, agosto de 1981.

19. Chinua Achebe, *op. cit.*, p. 59.

20. Muchos de los escritores venían de distintas universidades. El público lector era fundamentalmente un producto de las escuelas y las

universidades. Por lo que respecta al tema subyacente a mucha de esta literatura, es revelador el testimonio de Achebe en su ensayo «The Novelist as Teacher»: «Si yo fuera Dios, lo que peor me parecería sería nuestra aceptación, por las causas que fueren, de nuestra inferioridad racial. Ya es demasiado tarde para hacerse cruces o para echarle a otros la culpa, por mucho que se merezcan la condena y el desprecio. Lo que tenemos que hacer es mirar hacia atrás y tratar de descubrir dónde nos equivocamos, cuándo empezó a golpearnos la lluvia.

»Así que esta es una revolución que yo debo asumir: la de ayudar a mi sociedad a recuperar la fe en sí misma y dejar de lado los complejos de todos los años de denigración y autodesprecio». (*Morning Yet on Creation Day*, p. 44.)

Como el campesino y el obrero nunca han tenido dudas sobre su africanidad, el tema solo podría interesar a quienes han recibido una «formación» o a la pequeña burguesía africana. De hecho, si se sustituye la expresión «el pequeño burgués» por la palabra «nuestro», y «la clase pequeñoburguesa» por «mi sociedad», la explicación es acertada, precisa y describe bien el público al que va dirigida. Por

supuesto, una revolución ideológica en esta clase afectaría a toda la sociedad.

21. David Diop, «Contribution to the Debate on National Poetry», *Présence Africaine*, 6, 1956.

22. *Ibid.*

23. El término «literatura afroeuropea» puede dar la sensación de poner demasiado énfasis en el elemento europeo de la literatura. ¿Literatura euroafricana? Probablemente los componentes ingleses, franceses y portugueses debieran ser entonces «literatura angloafricana», «literatura francoafricana» o «literatura lusoafricana». Lo más importante es que esta literatura minoritaria conforma una tradición distintiva que requiere un concepto diferente que lo distinga de la literatura africana, en vez de usurpar este título tal y como es la práctica habitual en el discurso académico actual. Incluso ha habido declaraciones arrogantes de algunos académicos que hablan como si la literatura escrita en lenguas europeas estuviera más cercana a la africanidad de su inspiración que obras similares escritas en lenguas africanas, que son mayoritarias. Tan absolutamente ha usurpado la «literatura afroeuropea» (¿la literatura euroafricana?) el nombre de «literatura africana» en el discurso académico

actual que la literatura escrita por africanos en lenguas africanas es la que necesita ser matizada. El libro, por lo demás oportuno, de Albert Gérard, se titula *African Language Literatures*.

24. Chinua Achebe, *op. cit.*, p. 27.

2. LA LENGUA DEL TEATRO AFRICANO

1. Véase también el ensayo de Ngugi wa Mirii «On Literary Content», *Working Paper*, n.º 340, IDS, Nairobi, abril de 1979. Él sitúa su discusión del contenido literario en el caso del Centro Educativo y Cultural Comunitario de Kamiriithu, en un análisis de clase sobre la comunidad local.

2. Jomo Kenyatta, *Facing Mount Kenya*, Londres, 1938.

3. Le debo a Wasambo Were la comparación entre *El espacio vacío* del título de Peter Brook y la práctica de la literatura africana, durante una discusión que mantuvimos en Londres sobre el teatro en Kenia en 1983.

4. Compárese también con la obra de Wole Soyinka *The Lion and the Jewel*, el diálogo entre Lakunle, el profesor de literatura que cita insultos sacados del *Oxford Dictionary*, y Sidi, la mujer

analfabeta de pueblo que probablemente habla en yoruba. ¿En qué idioma está hablando Lakunle, en yoruba o en inglés? ¿Y qué pasa con Sidi? Por supuesto, en el texto ambos hablan en inglés.

5. Ngugi y Ngugi, *I Will Marry When I Want*, Nairobi y Londres, 1982, pp. 21-29.

6. Karl Marx, *El capital*, vol. I, cap. VII.

7. Ngugi y Ngugi, *op. cit.*, p. 39.

8. *The Daily Nation*, 22 de enero de 1982.

9. *The Standard*, 29 de enero de 1982. Los dos artículos de *The Daily Nation* y *The Standard* contienen muchos otros comentarios y citas textuales de participantes que ofrecen una visión clara sobre la base popular del teatro.

3. LA LENGUA DE LA FICCIÓN AFRICANA

1. «Ningún desastre humano, con la excepción del Diluvio Universal (si esa leyenda bíblica es cierta) iguala en sus dimensiones destructivas al cataclismo que sacudió África. Todos conocemos la historia de la esclavitud y sus efectos traumáticos en los negros trasplantados, pero pocos de nosotros somos conscientes de los horrores que ocurrieron dentro de África. Inmensas poblaciones fueron desarraigadas y

desplazadas, generaciones enteras desaparecieron, las enfermedades europeas cayeron como una plaga, diezmado el ganado y a las personas, se abandonaron ciudades y pueblos enteros, se desintegraron núcleos familiares, se derrumbaron reinos, los hilos de la continuidad histórica y cultural se desgarraron de forma tan salvaje que desde ese momento hubo que pensar en dos Áfricas: la de antes y la de después del Holocausto.» Ivan Van Sertima, *Blacks in Science. Ancient and Modern*, New Brunswick y Londres, 1984, p. 8.

2. Ngugi wa Thiong'o, *Homecoming*, Londres, 1972, pp. 16-17.

3. Ngugi wa Thiong'o, *Detained. A Writer's Prison Diary*, Londres, 1981, p. 196.

4. Traducción de José María Valverde: *Cuatro cuartetos*, Madrid, Alianza, 1983. (N. de la T.)

5. Markus Cleven, *Nordbayerischer Kurier*, 6 de julio de 1984.

6. La filosofía del presidente Moi de Kenia se llama «nvayoismo», esto es, «sigue mis huellas». Recientemente él ha elaborado esa filosofía en palabras que derrotan al más inventivo de los genios satíricos cuando pidió a todos los keniatas que cantaran como loros: «Señoras y señores, en tanto

que keniatas, afortunadamente, estamos al margen de la sequía generalizada. Me gustaría decirles, mientras estoy aquí con ustedes, que para que el progreso avance no puede haber debates en los periódicos sobre esto o lo otro. Lo que hace falta es que la gente trabaje como Dios manda [...]

»[...] Les pido a los ministros, a los viceministros y a cualquier otra persona, que canten como loros. Durante el período de Mzee Kenyatta, yo canté repetidamente la canción de Kenyatta hasta que la gente dijo: "Este tipo no tiene nada (que decir) excepto cantar las glorias de Kenyatta". Y yo digo: no tenía ideas propias. ¿Por qué iba a tenerlas? Yo estaba en los zapatos de Kenyatta y, por tanto, tenía que cantar lo que este quería. Si hubiera cantado otra canción, ¿acaso piensan que Kenyatta me hubiera dejado en paz? Por tanto, ustedes tienen que cantar la misma canción que yo. Si yo pongo un punto y aparte, ustedes tienen que hacer lo mismo. Así es como este país avanzará. El día que sean ustedes grandes hombres, tendrán libertad para cantar su propia canción y todo el mundo la cantará...». (Extracto del discurso del presidente Moi a su vuelta de Adís Abeba el 13 de septiembre de 1984.)

Lo que sobrepasa cualquier descripción satírica es

que algunos académicos de la universidad, algunos periodistas y, por supuesto, la mayor parte de los parlamentarios y de los ministros han estado haciéndose eco de cada palabra de Moi como loros. No tienen nada que decir a propósito de sus colegas detenidos con cargos falsos o encarcelados sin juicio previo, pero están dispuestos a cambiar de opinión en cualquier momento sobre cualquiera que el régimen neocolonial defina como «disidente».

7. Traducción al español de Alfonso Ormaetxea, *El diablo en la cruz*, Tafalla, Txalaparta, 1994. (N. de la T.)

4. LA BÚSQUEDA DE LA RELEVANCIA

1. Ngugi wa Thiong'o, *Homecoming*, Londres, 1969, p. 145.

2. *Ibid.*, p. 146.

3. *Ibid.*, p. 146.

4. *Ibid.*, p. 150.

5. *Ibid.*, p. 148.

6. El debate y los congresos que siguieron fueron también objeto de investigaciones académicas: véase, por ejemplo, Anne Walmsley, *Literature in Kenyan Education. Problems and Choices in Author as*

Producer Strategies, tesis de máster, Universidad de Sussex.

7. *Recommendations of the Working Committee*, p. 7.

8. *Ibid.*, p. 8.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 59.

11. *Ibid.*, pp. 61-62.

12. *Ibid.*, pp. 70-71.

13. *Ibid.*, p. 21.

14. *Ibid.*, p. 7.

15. *Ibid.*, pp. 7-8.

16. *Ibid.*, pp. 19-20.

17. Brecht, *Collected Poems*, Methuen Edition, p. 450. «To the Students of Workers' and Peasants' Faculty», II, 5-8.

18. *Ibid.*, p. 238. «Speech to Danish Working Class Actors on the Art of Observation», II, 160-166.

19. Todo el poema se encuentra en Robert Márquez, ed., *Latin American Revolutionary Poetry*, Nueva York y Londres, 1974.

20. Karl Marx, 1844, *Economic and Philosophic Manuscript*.

21. *Ibid.*

22. Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach*, n.º XI.

23. Brecht, *Collected Poems*, Methuen Edition, p. 234, II, 35-43.

Ngugi wa Thiong'o (1938) es un novelista, dramaturgo, ensayista, periodista, editor, profesor y activista social nacido en Kenia cuando todavía era una colonia británica. En su juventud vivió la revuelta del Mau Mau por la independencia de su país, un acontecimiento histórico crucial para entender la trayectoria de su obra y su pensamiento. En 1962, cuando todavía era un estudiante universitario en Uganda, se representó su primera obra de teatro: *The Black Hermit*. Dos años más tarde publicó su primera novela, *Weep Not, Child*, que tuvo una gran recepción. Le siguieron las novelas *The River Between* (1965) y *Un grano de trigo* (1967). Esta última marcó un punto de inflexión tanto en su estilo como en su ideología de orientación marxista. También abandonó el nombre con el que fue bautizado, James Ngugi, y retomó su nombre de nacimiento. En 1976 participó en la creación del Centro Educativo y Cultural Comunitario de Kamiriithu, un proyecto para promover la lengua materna en la literatura y el teatro en confrontación con el predominio del inglés. Un año más tarde, Ngugi fue arrestado como consecuencia del mensaje político de su obra *Ngaahika Ndeenda* (*I Will Marry When I Want*). Durante la condena escribió su

primera novela en gikuyu, *Caitani Mutharabaini* (*El diablo en la cruz*), utilizando el papel higiénico de la prisión. Tras recuperar su libertad, Ngugi y su familia se exiliaron a Estados Unidos para escapar de los peligros a los que estaban expuestos en Kenia. Ngugi ha seguido trabajando para defender su causa. Actualmente este prolífico autor y académico, cuya labor ha sido reconocida con la mención *honoris causa* en diez universidades y le ha convertido en un firme candidato al Premio Nobel de Literatura, es una de las voces más importantes en la lucha por la conciencia social, política, económica, histórica, cultural y lingüística en los países en vías de desarrollo.

Título original: *Decolonising the Mind*

Edición en formato digital: octubre de 2015

© 1981, 1982, 1984 y 1986, Ngugi wa Thiong'o

© 2015, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

© 2015, Marta Sofía López Rodríguez, por el prólogo y la traducción

Adaptación de la portada original de East African Educational Publishers LTD: Penguin Random House Grupo Editorial

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-6633-215-6

Composición digital: M.I. maqueta, S.C.P.

Penguin
Random House
Grupo Editorial

Índice

Descolonizar la mente

Prólogo

Prefacio

Una declaración

Introducción: Hacia una lengua universal de la lucha

1. La lengua de la literatura africana

2. La lengua del teatro africano

3. La lengua de la ficción africana

4. La búsqueda de la relevancia

Reconocimientos

Notas

Biografía

Créditos