

DE LA ORALIDAD A LA ESCRITURA *

Bernard Dadié

En el cuadro de esta manifestación cultural que presenta el libro africano en España, y con el libro, la cultura de todo un continente, me siento muy satisfecho de tomar la palabra para aclarar y subrayar uno de los aspectos de la cultura africana, entre el pasado y el presente, entre lo heredado y lo adquirido.

Y me siento tanto más feliz, en cuanto que lo hago ante un areópago de esta calidad y en esta España antigua y moderna, a la cual las columnas de Hércules enlazan con Africa; más que separarla de Africa, la enlazan con ella.

Voy a tratar, pues, desde mi punto de vista de escritor, y así lo subrayo, del lazo que existe entre la literatura oral y la literatura escrita, en el peligroso tránsito de lo oral a lo escrito que existe en el Africa moderna.

Los críticos modernos de la literatura pueden observar que después de un largo período de subestimación de la literatura oral, considerada en esencia popular, ha habido, en comparación, en los últimos treinta años, una reevaluación, es decir, una sobrevaloración de esta literatura con respecto a la literatura escrita.

¿Por qué esta sobrevaloración de un oral que sería «popular» en relación con un escrito que sería más «cultivado»? Este fenómeno, ¿no está ligado a la sensibilidad política de ciertos intelectuales de hoy, partiendo de su deseo de defender una literatura que sería más «auténtica», más «espontánea»?

Por consiguiente, el error sería justamente asimilar el conjunto de la literatura oral africana a una literatura popular en el sentido de no cultivada, de espontánea, a un folklore con todo lo que este término comporta de aspecto confuso, de ambigüedades.

* Discurso pronunciado en la «Exposición del Libro Africanista en Lengua Francesa», el 7 de mayo de 1877, en Madrid.

Antes de la llegada del colonizador, toda nuestra literatura esotérica, religiosa, sabia, épica, genealógica, de poblado, popular, etc., es una literatura oral. Todos los niveles, desde el más alto al menos cultivado, allí se reencuentran, allí se juntan. Y como sucede entre ustedes, todo el mundo, aunque sepa leer, si no ha hecho los estudios necesarios, no puede aún alcanzar la comprensión de ciertos textos (por ejemplo, textos de autores herméticos, tales como los de los grandes retóricos de la Edad Media); de la misma manera, entre nosotros, no es posible a cualquiera, no sólo comprender, ni siquiera oír ciertos textos relativos, por ejemplo, al código dinástico, a ciertos rituales, etc.

Pero, me dirán ustedes, ¿se trata en estos casos de «poesía» o de «literatura», según que sea uno u otro el término que prefiramos? Pues bien, sí. Encontraremos allí, en la raíz misma del texto africano —lo mismo si es crónica histórica que poema épico, si es ritual particular que si es cuento—, que siempre pone en acción las fuerzas cósmicas, sitúa siempre al hombre entre la tierra y el conjunto del universo, los relaciona. Participa de este estatuto de la palabra que, por el ritmo y el léxico, tan rico en referencias a los elementos naturales, tierra, sol, lluvia..., se eleva naturalmente a la escala del universo, pero es también acción sobre los elementos a los que pone en juego, incorporándolos al movimiento universal e introduciéndonos durante algún tiempo en el misterio de nuestra existencia. Palabra sagrada, palabra poética, es todo uno. Palabra embrujada diurna o palabra *fasta*, como dijo Hampaté Bâ.

Cuando los europeos con nostalgia de vida natural vuelven hacia sus cuentos o sus cuentistas, hacia las técnicas de transmisión oral, como hacia una cosa que sería más verdadera, más auténtica, son de hecho, mucho más sensibles a ciertas técnicas de la oralidad que al contenido mismo de su literatura oral, que desde hace mucho tiempo ha perdido en Europa su carga esotérica, simbólica, salvo acaso a nivel de la infraconsciencia. Este redescubrimiento de las técnicas orales en Europa debe ser puesto en relación con el desarrollo de los medios audiovisuales. Moda, nostalgia en Europa, la literatura oral es todavía entre nosotros un hecho vivo, pero ¿por cuánto tiempo?

«Para los niños que se divierten al claro de luna, mi cuento es una historia fantástica.

Para las hilanderas, cansadas a fuerza de hilar, mi relato es un cuento agradable de escuchar.

Para los mentones barbados y los talones rugosos es una historia verídica, que enseña, en tanto yo soy fútil, útil e instructivo.»

Densa, cargada de sentido, la palabra puede condenarnos: como en el cuento *El cráneo parlante o saber callarse*. Recordemos también la aventura de Hamtudo, Demburu y Hammadi, en el poema iniciático peul «Kaydara», recogido por Hampaté Bâ, en el que se recuerdan tres consejos fundamentales:

- 1.º En invierno procura no emprender un viaje por la tarde.
- 2.º Por nada del mundo violarás una prohibición que data de siglos.
- 3.º Nunca juzgarás por una mera sospecha.

Así, la palabra vale más que el oro. Esta palabra es identificable con el Verbo, como nos lo recuerda la plegaria *Adja Fon*:

*«La palabra que engendra la palabra es palabra de verdad.
La palabra que engendra la verdad, engendra la vida.
La palabra que engendra la vida, engendra niños.
La palabra que engendra niños, edifica la casa.
La palabra que edifica la casa, construye el país.
La palabra que construye el país, enuncia las palabras de la existencia.»*

Por consiguiente, hablar es engendrar, provocar una respuesta cualquiera, y por esto, entre nosotros, se recomienda a los niños escuchar mucho, hablar poco y hablar conscientemente.

El tam-tam dice: «Dios, el creador, al organizar el mundo, creó en primer lugar la palabra, después el verdugo, el tambor y el tamborilero; dondequiera que estés en la Naturaleza, Palabra, te llamamos: ¡ven! ».

Después de dicho esto, voy a limitarme a hablar de mi país, Akan, y hacer en ocasiones referencia a mis obras. La pregunta fundamental es ésta: Con el acceso a la escritura y el nacimiento de una literatura escrita, ¿cómo se han situado los africanos en relación con la literatura oral?

¿Han imitado a Europa? ¿De alguna manera han producido una literatura escrita que sería bien un apéndice de la literatura francesa, bien de la anglosajona, aun de la portuguesa y, por qué no, de la española?

¿Han creado por la magia de la escritura una literatura plenamente nueva, sin raíces?

Finalmente, ¿han creado una literatura propia de ellos, original, nueva, en la cual han integrado la herencia oral?

La segunda proposición se elimina ella misma, porque no hay literatura ni obra de arte que nazca *ex nihil*... Como ha dicho un escritor francés, «el hombre es un civilizado porque es un heredero».

Toda creación supone un fondo, un sedimento, del cual se va extrayendo algo, directa o indirectamente, consciente o inconscientemente. Al comienzo ha habido una cierta forma de imitación; se ha escrito «a la manera de», se han traspasado géneros, se han buscado maestros, mientras que ahora, cierta seguridad, reforzada por una situación política, histórica, más asentada, nos permite una reevaluación y una reasunción del legado cultural más importante.

* * *

Antes de 1940 habíamos tenido, por ejemplo, *Doguicimi*, de Hazoumé, una obra maestra, o el *Mogho Naba y su corte*, de Dim Delobson; pero aparte de su calidad, es necesario admitir que estas obras proceden fundamentalmente de la literatura de documentación, es decir, etnológica; nos permitieron asegurarnos de nuestros valores y de confirmarnos en ellos e incluso de convencer a algunos de los colonizadores.

Pienso aquí en aquellos escasos administradores coloniales que nos ayudaron en el trabajo que ha precedido a la aparición de una literatura escrita africana: Labouret, Delavignette, el coronel Figaret, por sólo citar algunos nombres.

Gracias a estos adelantados estamos hoy aquí ante la pregunta crucial: ¿Qué elementos de nuestra literatura oral, tanto en el fondo como en la forma, se pueden revitalizar al pasarlos a literatura escrita? (estructuras, organización del discurso y aspecto lingüístico). No se trata aquí de hacer teorías, sino de constatar lo que hay a partir de la práctica, a fin de abrir nuevos caminos para el porvenir. Para lograr esto examinaremos brevemente la relación entre la literatura oral y la literatura escrita bajo el aspecto de los géneros. Comenzaremos por el primero de los géneros orales, el más literario y el más elevado: el poema épico, antes de pasar al más popular y más común, el cuento; después y más brevemente observaremos un género que se sitúa entre lo heredado y lo adquirido, el teatro, para pasar, finalmente, a dos formas literarias totalmente importadas, la novela y el relato.

El poema épico, en cuanto género, nos sugiere la pregunta de si todavía está en vigor. Algunos de sus elementos, ¿no podrían servir para alimentar nuevas creaciones literarias? ¿Algunas personas no desearían verse celebradas como Soundiata o Da Monzon de Segou? ¿Es posible esto? ¿Puede ser re-creado el Cid? En el mundo de hoy, y aun en Africa, existe una inadecuación patente entre lo maravilloso que transmite el poema épico y el prosaísmo cotidiano. Si ningún hombre es grande para su ayuda de cámara, los «media», ojos de cerradura, ¿no son para nosotros un ayuda de cámara?

Las transcripciones de los poemas épicos en otras lenguas distintas de las africanas y su fijación en la escritura los han empobrecido, cualquiera que sea la calidad y la competencia de los traductores.

En este campo, la pérdida que hemos sufrido es casi de la misma naturaleza que la vuestra, en lo que concierne, por ejemplo, a la gesta del Cid, tal como podía ser recitada por los trovadores y tal como se la lee hoy. Es, en cierto modo, la diferencia que existe aún entre nosotros en Africa —¿por cuánto tiempo?— con los textos literarios escritos respecto a los «dyali», maestros de la palabra, que nos transmiten todavía —según la mejor tradición (técnica del decir, preservación respetuosa de las fuentes, interpolaciones que actualizan el relato)—, que nos transmiten, digo, nuestras bellas historias; se podría hablar de una especie de restauración permanente.

Por el contrario, en la literatura moderna africana, las recopilaciones de cuentos son numerosas. Sin embargo, se las puede considerar en dos grupos: los cuentos transcritos de lo oral a lo escrito y traducidos a menudo en una lengua que no es la original del cuento, y los que son objeto de una re-creación estética a nivel de lo escrito. Es evidente que es este último grupo el que nos interesa, puesto que para el primero hemos de repetir lo que hemos dicho respecto del poema épico.

Las técnicas de transmisión del cuento, el arte de difundirlo, van a desaparecer prácticamente con el escrito. Recordemos que el cuento es difundido en Africa no sólo en un momento adecuado del día (véase *Mi país y su teatro* —es una diversión al fin de la jornada—, sino que es dado a través de una conjunción de tres circunstancias: primero, al poner en juego la palabra heredada; segundo, el fondo de tradición del cual extrae su materia el relator, y tercero, la transmisión a un auditorio que, en general, ya lo conoce y con el cual dialoga dicho relator, y es esta palabra intercambiada entre recitador y auditorio, y probablemente recargada, la que va a incorporarse al patrimonio común. «Gracias a mí, el cuento parte para recorrer el mundo, para alcanzar el océano...».

No olvidemos que un elemento importante del cuento entre nosotros es la intercalación de canciones que pueden variar, pero siempre en relación con la situación a que se refiere el cuento. Estoy hablando de mi país, concretamente. El placer del diálogo, el de las voces, el de los gestos, incluso el del lenguaje, desaparecen total o parcialmente al ser escrito. Todo esto no permanece, a menos que el cuento recreado pueda juntar a la vez un cierto número de méritos propios del cuento oral con otros del escrito. Las técnicas de lo oral puede aflorar en un cuento escrito si el escritor está en plan de sugerirlas. Se trataría entonces de crear la ilusión de una situación de oralidad, pero ¿acaso la escritura literaria no es por su propia esencia productora de ilusión? En esto seguiría la tarea del relator, que siempre nos proyecta en un tiempo y un lugar donde el tiempo y el espacio no existen: «Había una vez...». «Hace mucho tiempo...».

En el escrito, el lenguaje del cuentista es mucho más sincero que el del cuentista tradicional; a veces en nuestros países africanos hay numerosas excepciones y nuestros buenos relatores usan y abusan de circunlocuciones, de repeticiones y de todo lo que puede acentuar el «suspense».

Además de esto, la escritura permite más digresiones de tipo descriptivo, alusiones a otros cuentos y conexiones que multiplican el placer del cuento y lo hacen arraigar de otra manera, pero siempre culturalmente.

Puede reconocerse que al pasar a la escritura, los cánticos salen frecuentemente perjudicados. Todo depende de la habilidad del cuentista; hacer cantar un cántico es posible si se sabe prolongar el ritmo

a través del fraseado del relato. Veamos como ejemplo «La giba de la araña»:

«¡Su-bum!

¡Su-bum!

Cantar más que los pájaros; danzar más que los pigmeos.

¡Su-bum! ¡Su-bum-ka!

¡Su-bum-bum! ¡Su-bum-ka!

¡Guardaos siempre de seguir el ritmo de la cadencia, ni con la cabeza ni con los dedos, porque nunca se sabe, y como siempre en todas partes, hay pigmeos, ya me comprendéis...!

Porque en el bosque había pigmeos, pigmeos que danzan, que todas las noches venían a danzar bajo del poblado. ¡Y cantaban de maravilla los pigmeos! Y todas las noches cantos y danzas y esto desde hacía años y años... Y con todo esto, prohibición absoluta para todo aquel que no fuera pigmeo de cantar sus canciones y bailar sus danzas. Todo el mundo en los poblados sabía esto. Desde que los niños empezaban a andar, a hablar, como primeras recomendaciones, sus madres no cesaban de decirles: 'No cantéis nunca la canción de los pigmeos. No bailéis nunca su danza'.

Pero yo, Kacou Ananzé la Araña, todas las noches, desde que oí la canción y el tam-tam de los pigmeos, me levanté y danzaba. ¿Cómo quedarse en la cama cuando el tam-tam llama a la danza? ¿Es que es posible? Y yo bailaba en mi habitación como allí abajo en la plaza bailaban los pigmeos corcovados.

Yo tenía la canción en la garganta, como un hipo. Tragaba cubiletes de agua para ahogarla. Pero ella remontaba, salía, volaba, para ir a juntarse allá abajo, sobre la pista desgastada por los hombres y las aguas de las lluvias, al estribillo de los pigmeos.

¡Su-bum! ¡Su-bum-ka!

Di un paso, ... dos pasos... Nada. Volví sobre mí mismo así... Todavía nada.

¡Su-bum-bum! ¡Su-bum-bum! ¡Su-bum-ka!»

* * *

También sucede lo mismo en «La muerte de mamá Iguana»:

«Iguana hijo y Kacou Ananzé la Araña eran amigos. Eran muchos los que constantemente decían a Iguana hijo: La amistad con Kacou Ananzé la Araña cuesta caro. Con él acaba uno siempre siendo el hazmerreír. Ha engañado al hombre, al mono, al león, a la pantera, al elefante, al zorro, al perro, ¿y tú te vas a librar? ¡Cuidado! La amistad de una Araña pesa tanto como la de un ser grande, y es muy pesada la vanidad de un advenedizo. Y Kacou Ananzé la Araña no es más que un advenedizo.

Iguana hijo lloraba a la muerte de su madre con una voz que desagradó a Kacou Ananzé. Esta se lo hizo notar. Iguana hijo se molestó por ello. Sin embargo, no dijo nada y guardó su herida en el fondo de su corazón. Cuando le tocó el turno de llorar a Kacou Ananzé, dijo:

*¡Gben'zé ni a huô kangbum
Gben'zé ni a huô kangbum!
(la madre de Iguana ha muerto: ¡kangbum!).*

Entonces su amigo Iguana hijo le mira y se pone a llorar cantando:

*¡E-ni mô su-han be n'zu n'zô
E-lan mô bè su-han bè n'zu n'zô
Bè sun akolon minsan miahlô... ô-ô
Amo zihaba miahlô!*

Hasta el momento de esta canción no había entrado nunca en la cabeza de Kacou Ananzé hacer una faena a su amigo, pero desde que éste terminó de llorar, tratando a sus padres de borrachos 'akolonminsans miahlô... ô-ô', se dijo a sí mismo: 'Ya te cogeré'.»

* * *

Independientemente de los méritos estéticos del cuento escrito, el hecho de haberle hecho pasar de la forma oral a la forma escrita ha permitido (como en el género épico del cual ya hemos hablado) una difusión más grande de nuestra cultura más cotidiana, más popular. Sin embargo, el cuento entre nosotros, como entre vosotros, pero más claramente entre nosotros, aun siendo un género original, es enriquecido con diversas aportaciones. Lleva consigo mismo frecuentemente elementos tomados de otros géneros, tales como el poema épico, la crónica legendaria, la adivinanza... Recoge también juicios, etc. Así sucede en «La confesión del hombre que quiso ser rey»:

«Kuassi había muerto. Aquella tarde un disparo, procedente del Oeste, le había derribado al suelo, en el momento en que se dirigía a bañarse. Todo el mundo sospechaba de Aka, pero nadie osaba hablar de ello y con razón, pues era grande, fuerte, poderoso y rico. Iros a decir a un importante que es asesino, a ver si los otros importantes no os desuellan vivos para borrar la afrenta hecha a la colectividad cuyos miembros ocultan sus respectivas faltas.

Aquella tarde... Aka encaramado sobre un árbol esperaba desde hacía una media hora cuando de pronto en la vuelta del sendero que conducía al río, una antorcha humeante apareció entre las tinieblas que empezaban a extenderse. Con el cañón de su escopeta él la siguió durante algunos minutos, retuvo su respiración, apretó el gatillo y el tiro partió; la antorcha describió un círculo en el aire antes de caer. ¡Kuassi ha muerto! Los comentarios corrieron de oreja a oreja. El viejo jefe

estaba definitivamente muerto. ¿Por quién? En el poblado no había más que seis escopetas, que pertenecían a seis hombres que eran seis notables de los más influyentes.»

Otro ejemplo puede tomarse de «El hombre que quería ser rey»:

—¡Cococo!

—¿Quién está ahí?

—Soy yo.

—¿Quién?

—El hombre que quiere ser rey.

—¿Te empeñas en querer ser rey?

—Tengo que serlo.

—¿Para hacer justicia?

—Sí.

—¿Estás dispuesto a hacer lo que yo te pida?

—Estoy dispuesto.

—Recorre el mundo y vuelve después a decirme lo que hayas visto.

Y el hombre marchó. Recorrió las ciudades y las aldeas, el bosque. Por todas partes él asistió a discusiones, a pleitos.

Los chimpancés de las ciudades, los hombres, y los hombres de la selva, los chimpancés, mantenían una disputa y decidieron apelar a los animales para que juzgaran, por lo que éstos estaban inquietos. El hombre que quería ser rey corrió al encuentro de Dios.

—¿Qué has visto?

Y él le contó todo lo que había visto sin omitir nada.

—¿Y cuál es el veredicto de los animales?

—Todavía no lo habían emitido cuando yo marché.

—Vuelve, pues, y regresa a traerme la sentencia. Y entonces te hago rey.

El hombre que quería ser rey para hacer la verdadera justicia partió y ya no regresó. Los animales todavía no han emitido su veredicto sobre los hombres de las ciudades y los hombres de la selva...

¿Qué veredicto pronunciarías tú?

* * *

El Africano clasifica menos que el Occidental. A veces es lícito remontarse desde el cuento a las raíces mismas de nuestra historia. También la transparencia del cuento entre nosotros es muy engañosa. El Africano da, en el cuento aparentemente más anodino, informaciones y lecciones, pero sólo para aquellos que saben escucharlo.

Hay que agradecer a aquellos que han recopilado estos cuentos; han demostrado que lo imaginario en el hombre negro no es tan diferente de lo del hombre blanco; ellos han puesto el acento sobre esta civilización de la palabra que es la nuestra... Haciendo esto, ellos han sabido volvernos a dar confianza en nosotros mismos.

Yo querría aquí insistir sobre un aspecto fundamental del contenido del cuento oral africano, que puede fácilmente pasar a cuento escrito y que tendrá su prolongación en el teatro; es lo que yo querría denominar el aspecto de la actualización permanente, o mejor de la restauración continua. Pero es necesario hacerse cargo de que el sentido del tiempo en Africa es un poco diferente del sentido del tiempo en Europa. Dicho de otra manera, para nosotros el pasado tiene su prolongación en el presente, es cierto, pero a menudo el presente aclara el pasado. Por consiguiente, en el cuento, la matriz permanece, pero recubierta, revestida de aportaciones sucesivas, y estos préstamos no son considerados como anacronismos, si responden a la significación profunda, esotérica, del cuento. Nosotros no tenemos la preocupación de la jerarquización exterior del detalle. Y es esta actualización del cuento lo que refuerza su carga social, política, su valor de apólogo. Ayer, como hoy, este fenómeno en Africa, relaciona y une conjuntamente lo bello y lo útil.

Seguramente, el ser recitador o autor de cuentos podría no ser muy seguro, pero en Africa se ha dicho siempre que lo esencial es saber... hablar bien. Así, veamos el diálogo entre el adivino y el rey en mi obra teatral «Beatriz del Congo»:

«El nganga.—La palabra es una bala que sale del cañón que es la boca. No vuelve jamás al punto de partida. ¿Puedo hablar?»

El rey.—¡Habla! El país donde no se habla no es ya un país. ¡Habla! Los hombres que no hablan no son hombres. Los países donde no se habla son países muertos. El país donde siempre se dice 'sí' es un país de esclavos. Ahora bien, el Zaïre es un país libre. ¡Habla! Lo que un hombre no ha podido decir estando vivo, es lo que hace pesado su ataúd.

¿Para qué N'zambe nos habría dado una boca si no fuera para hablar? Hablar es enriquecer a los demás. Habla... ¡Habla! La verdad no mata.»

* * *

Esto permite comprender que es necesario hoy saber... escribir bien. Pero es preciso reconocer que la riqueza retórica de la cultura Akan es difícilmente transferible a la lengua escrita.

Pasando a las formas más exógenas de la literatura escrita, el teatro y sobre todo la novela —sin entrar en el problema a mi ver, falso y superado, de los orígenes africanos o extranjeros del teatro—, hemos de precisar que estos géneros están fuertemente alimentados por formas y elementos endógenos: el cuento danzado, mimado, cantado, con desdoblamiento de personajes, el cuentista, las personas del auditorio, y necesariamente el tambor, el batir de palmas, estribillos en coro..., es ya —lo he dicho en otro tiempo (véase «Mon pays et son theatre») — una prefiguración del teatro concretamente, si no es ya el teatro mismo.

No es, pues, extraño que hayamos elegido orientarnos hacia un teatro total, donde la música y la danza, tanto como el discurso, son *palabras*. Quiero decir que estos elementos no tienen solamente una función de acompañamiento, sino que ellos mismos son *actuales*. Tampoco es sorprendente que el teatro sea tal que en él se funden el pasado y la actualidad. Vosotros, los europeos, que gustáis de etiquetar, lo habéis bautizado un poco impropriamente como teatro histórico, teatro político, denominaciones que me parecen demasiado reductoras. Se trata de esto, pero también de otra cosa. Hoy, al pretender «africanizar» el teatro hay que temer que, por un juego de apariencias a menudo caricaturesco, por aparecer muy alejado del *ser* africano, confundiendo ritual y espectáculo, se folkloricen de hecho nuestras tradiciones, se perviertan definitivamente (dada la fragilidad de nuestras culturas constantemente agredidas) nuestras creencias y nuestras convicciones más profundas. Si había algunos fallos en las primeras piezas escritas, procedentes del teatro escolar de la Escuela Normal Williams Ponty de los años 35, 37 y 38, estamos asistiendo veinte años después de las Independencias a una especie de empresa paralela de seducción del público europeo y del africano no avisado. Si las primeras piezas habían sido escritas por alumnos, las segundas están hechas por universitarios que aseguran buscar un teatro «auténtico» africano. Las pretendidas innovaciones formales de este teatro han tenido siempre sus precedentes en Europa, un Occidente que no cesa de trabajar en sus investigaciones.

* * *

El relato, está claro que no puede reivindicar formas anteriores originales. Sin embargo, aun en éste, tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido, es posible que no haya habido un tipo de novela original, pero sí novelas originales.

En lo que se refiere a la forma, hemos de considerar primero la lengua y recordaremos que muchos escritores africanos, y yo diría que también antillanos, han domeñado, han sometido a la lengua francesa para que expresara mejor lo que sentían ellos y sus personajes. No han titubeado a veces en transponer la lengua materna en la lengua adoptiva con resultados positivos.

En segundo lugar y siempre a propósito de la forma, está la originalidad de la estructura. Es evidente que cuando se trata de una novela de formación, la organización es generalmente lineal: sigue el desarrollo de la vida del héroe y la originalidad será más bien una originalidad de contenido. Para los otros tipos de relatos preferimos frecuentemente una organización en yuxtaposición, en montaje.

No es acertado (aparte del placer que nosotros, los Africanos, tenemos efectuando retrocesos en el tiempo) el dar importancia a ciertos detalles, que las investigaciones modernas referentes a las estructuras quebradas pueden atribuir a la tradición oral: por el contrario, nos pa-

rece que tienen relación con las investigaciones llevadas a cabo en Europa, desde hace algunos decenios, sobre la renovación de la cultura («nouveau roman», nuevo cinema, etc.).

La cuestión del sentido del tiempo y del espacio en Africa, transferido al relato, es en verdad interesante. También habría podido extenderse esta consideración a propósito del teatro, pero ello supondría situarnos en la arista donde se juntan estructura y contenido: 1.º, estructura en espiral, y 2.º, relación temática constante entre el presente y el pasado, que se puede distinguir y encontrar en mi colección de relatos «Las piernas del hijo de Dios».

Respecto a esto, creo interesante llamar la atención sobre el hecho de que hacer actuar nuestro sentido del tiempo y del espacio en nuestros relatos no debe ser pretexto para apropiarnos las formas producidas por otro «humus» cultural; y si yo saludo aquí con gusto la producción lujuriente de las grandes literaturas hispanófonas y lusófonas sudamericanas, pongo en guardia a aquellos de los nuestros que querían imitarlas. Nuestra literatura escrita francófona es todavía frágil. Es poco todavía cincuenta años. Y contemplar modelos extranjeros por próximos que parezcan, es un nuevo riesgo de extraversión. Un riesgo grave para los que acabamos de reencontrarnos a nosotros mismos. A mi modo de ver, nos queda el hecho de que, por la relación contenido-forma, se realiza y se realizará esencialmente la originalidad del relato africano.

Quede bien claro que un escritor africano está libre para extraer su asunto de un fondo cultural extranjero. Demuestra haciendo esto, la gran libertad del creador y que la facultad de creación no se limita a una cultura. ¿No decía Iba: «Yo soy un africano pintor, y no un pintor africano?».

No obstante, enraizado en su suelo, en su cultura —raíz pivotante y no raicilla, y todavía menos, raíz adventicia—, el africano, en toda su obra hará oír un acento diferente de otro acento, tendrá un ritmo distinto de todo otro ritmo y de todo otro aspecto. Aportará a toda creación la doble originalidad de su personalidad fundida con su cultura, y con este hecho enriquecerá el patrimonio común de la humanidad.

Al regresar a sí mismo y a Africa, tras un largo abandono, el rey de «Beatrice du Congo» reencuentra en la palabra mágico-diurna africana la fuerza para llevar a cabo su renacimiento:

«Regreso al Africa tradicional. Aquí me tenéis, vosotros, los que me habláis por el grado de claridad del cielo, por el canto, por el vuelo de los pájaros, por el ensueño, por la aurora y el crepúsculo, las tempestades y los huracanes, por el céfiro y la brisa, la abundancia y las hambres, yo vuelvo a vosotros para *dar de nuevo armazón a la sociedad, vigor a los nuevos retoños y a las viejas piernas...*

Yo entrego mi cuerpo al sol, al viento, para que se incorpore a ellos, para renovar la alianza de siempre... Yo abro mis brazos a todos los

hermanos. Separadme de todos aquellos que han intentado separarme de mí mismo, de todos aquellos que han querido ser enredo, límite, frontera, dédalo, laberinto, foso, entre vosotros y yo, entre vosotros y nosotros... Yo abro el camino para el mundo de mañana.»

Abidjan, 27 de abril de 1987.

Madrid, 7 de mayo de 1987.

SUMMARY

This paper is concerned with the current state of the African culture, hesitant between oral and written literature. The author intends to know African writer's opinion about oral literature, and to find out whether the traditional oral literature is likely to be revitalized through writing.

All this supposes that the author has previously reviewed all the literary genres down to the epic poem. With respect to the latter he thinks that it becomes impoverished if it is either translated into other languages or written, because the essential features of orality are lost in these processes. Subsequently tales collections are examined to a similar conclusion for, in their traditional version, they manifest the same accompaniments as the epic (songs, digressions, clapping, active intervention of the audience, etc.). Besides, the oral tale has a very important element: actualization or «constant restoration», based on the concept of time that Africans have and which is different from the European writer's. This concept of time makes possible the normal insertion of anachronisms and allusions to the present, so that the story is more lively for the audience.

He also examines theater and here his belief is that there already existed some of traditional drama in the past. This implies that modern drama must be written in the African way, that is to say, it must be «total» theater, including music and dance and reflecting the typical mixture of what belongs to the past and what is modern.

Finally the novel raises many problems in its form and content, the most important of which is the plot along with its implications about time and space. He warns African writers about Latin American literature. Although it is praiseworthy they cannot or should not imitate it for, what is African has to respond to other different life experiences and to a specific way of wording them.

The literary fragments that are inserted as illustrations in the text are referred to Akan traditional culture and belong to different works of the author.