

## **Narración y perspectiva en las escritoras africanas: de la memoria de la experiencia a la experiencia de la memoria**

**Elena Cuasante Fernández**

*Universidad de Cádiz*

elena.cuasante@uca.es

### **Résumé**

Tel que le montre l'analyse de la perspective narrative, dans les textes des femmes-écrivains africaines on constate une évolution progressive vers des formulations expressives de plus en plus complexes. Parce qu'ils adoptent en exclusive une focalisation sur le narrateur, les premiers récits présentent les événements comme un tout déjà examiné, voire interprété, par la conscience : ce faisant, ils nous transmettent la mémoire d'une expérience. Plus tard pourtant, l'interprétation monologique du passé est remplacée par une représentation polymodale où le souvenir s'enrichit d'une réorientation totale du vécu : c'est ce que nous avons appelé « l'expérience de la mémoire ».

**Mots-clés:** focalisation, littérature négro-africaine, fiction, non-fiction, mémoire.

### **Abstract**

As shown by the analysis of the narrative perspective, the texts of French-language African women writers reveal a gradual move towards ever more complex expressive forms. Focusing almost exclusively on the narrator, early-written stories tend to present events as a whole already filtered by conscience, thus conveying the memory of an experience. However, the monological interpretation of the past is later replaced by a polymodal representation where memory grows richer through an overall processing of past experiences, which we dub *the experience of memory*.

**Key words:** focusing, black African literature, fiction, non-fiction, memory.

### **0. Introducción**

Si tuviéramos que destacar un solo aspecto de la literatura africana escrita por mujeres éste sería es sin duda su extremado dinamismo. Desde la aparición del primer

---

\* Artículo recibido el 23/09/2014, evaluado el 2/02/2015, aceptado el 15/02/2015.

texto literario<sup>1</sup> en 1958 hasta la actualidad, la producción africana femenina no ha parado de incrementarse, siendo la década de los 80 una de las más ricas en lo que a publicación se refiere. Se trata de una verdadera eclosión de creatividad que tendrá importantes repercusiones en el ámbito de la crítica literaria, que a partir de los años 90 empezará a agrupar los textos atendiendo fundamentalmente a criterios cronológicos y temáticos. Nace así lo que hoy conocemos como primera y segunda generación de escritoras africanas:

À partir de 1980, c'est une nouvelle génération qui s'exprime. Des femmes instruites offrent un point de vue sur leur condition. Elles mettent à jour une série de questions jusqu'ici mal abordées, lorsqu'elles ne sont pas simplement occultées, par les « mâles ». Ainsi les situations liées à la stérilité, la polygamie, l'excision, l'éducation des filles, aux relations avec la famille du mari, sont développées et analysées, et élargissent donc considérablement la thématique du roman de mœurs (Kesteloot, 2012: 50).

En efecto, en su acercamiento a la primera generación de escritoras africanas de expresión francesa, la crítica especializada suele interesarse exclusivamente por la dimensión temática de las obras, insistiendo sobre todo en los aspectos que determinan más decisivamente la condición de la mujer. Ciertamente es que, tal y como sucede con todas las literaturas emergentes, nos encontramos aquí ante un conjunto de textos en los que el propósito testimonial se impone claramente a la inquietud puramente creativa propia de lo que habitualmente llamamos «lo literario». Con todo, es innegable que en los relatos publicados por las mujeres africanas durante este periodo se observa una clara evolución hacia fórmulas expresivas cada vez más complejas, hecho que se refleja particularmente, tal y como intentaremos mostrar a continuación, en la perspectiva narrativa.

El objetivo de nuestro trabajo será, pues, analizar el comportamiento de la perspectiva narrativa en los relatos de la primera generación de escritoras africanas de expresión francesa<sup>2</sup>, análisis que se basará en la teoría, hoy clásica, elaborada por Gé-

<sup>1</sup> De manera más o menos unánime, los especialistas sitúan los orígenes de la literatura africana escrita por mujeres en los años que siguieron a las Independencias, más concretamente en el periodo denominado de «desencanto»– adjetivo acuñado por Jacques Chevrier y retomado, entre otros, por Lilyan Kesteloot (2001), quien sitúa dicho periodo entre 1969 y 1985. Si bien es a partir de este momento cuando, en efecto, las mujeres negroafricanas empiezan a publicar de manera regular e ininterrumpida, esta datación global exige una pequeña aclaración: tal y como hemos defendido en nuestro estudio de 2007, hay textos anteriores a esta fecha que, por razones históricas o de cánones literarios, no han contado con el interés de la crítica. En este mismo sentido, cfr. Barthélémy (2009).

<sup>2</sup> Para este estudio nos serviremos de un total de once obras, de las cuales cinco son textos de no ficción –*Ngonda* (1958), de Marie-Claire Matip; *Femme d'Afrique* (1975), de Aoua Kieta; *De Tilène au Plateau* (1975), de Nafissatou Diallo; *Les danseuses d'Impé-Eya* (1976), de Simone Kaya y *Un impossible*

rard Genette en *Discours du récit*. Como sabemos, en el modelo de Genette se recogen tres modalidades claramente diferenciadas. La focalización cero, que corresponde más o menos a lo que la crítica anglosajona llamaba « narrador omnisciente », es aquella en la que el narrador tiene acceso a toda la información exterior, así como a la interioridad de todos los personajes. La focalización interna es la que el narrador adopta cuando sólo cuenta lo que sabe uno de los personajes de la historia, y puede ser fija –centrada exclusivamente en un mismo personaje– o variable –centrada alternativamente en más de uno. Por último, la focalización externa es aquella que corresponde a un punto de vista objetivo, de suerte que el narrador se limita a registrar lo que sucede sin explicarlo. A pesar de la claridad de esta tipología, creemos que, antes de empezar nuestro análisis, conviene recordar algunos puntos importantes.

Si el relato homodiegético se define por la identidad entre narrador y personaje, esta coincidencia de voz no tiene por qué remitirse en absoluto a una focalización única. De hecho, la narración de acontecimientos pertenecientes al pasado acentúa la diferencia de saberes entre el narrador experimentado, que ya conoce el devenir de los acontecimientos, y el personaje « ingenuo », que los ignora por completo. En los relatos en primera persona hay pues dos posibilidades de base: el narrador puede optar por narrar los acontecimientos desde su saber actual –lo que llamaremos con Genette focalización sobre el narrador– o desde el saber limitado que poseía en el momento de lo narrado –focalización sobre el personaje. En el primer caso, lo que se ofrece al narratario es una experiencia ya interpretada y valorada, más clara y accesible en la medida en la que ya ha sido filtrada por la conciencia del narrador. En el segundo, el narratario accede a lo contado a través de la mirada del personaje, lo que favorece su identificación con este último. Las diferencias entre ambas modalidades desaparecen sólo cuando las instancias del narrador y del personaje vuelven a reunirse, esto es, en la narración de acontecimientos o impresiones actuales, modalidad más que frecuente en las literaturas del yo –y, como veremos, no sólo en los géneros fragmentarios como el diario íntimo o la correspondencia.

Por otra parte, debemos precisar que la focalización sobre el narrador, aun ofreciendo una perspectiva más amplia que la focalización sobre el personaje, supone igualmente una restricción de campo considerable, ya que el saber del narrador está muy lejos de la omnisciencia. Por último, en lo que a las literaturas del yo de no ficción se refiere, la focalización cero ha de ser entendida invariablemente como una paralepsis, es decir, como una infracción de la perspectiva, pues en ella el narrador da

---

*amour* (1983), de Akissi Kouadio– y seis de ficción –*Rencontres essentielles* (1969) de Thérèse Kouh Moukoury, *La brise du jour* (1977) de Lydie Dooh-Bunya, *Une si longue lettre* (1979) de Mariama Bâ, *Le quimboiseur l'avait dit...* (1980) y *Julétane* (1982) de Myriam Warner Vieyra y *Vies de femmes* (1983) de Delphine Zanga Tsogo.

informaciones a las que en principio no debería tener acceso<sup>3</sup>. No quiere ello decir que la focalización cero esté completamente excluida, aunque sí resulta menos apropiada –y como veremos, menos frecuente– en los géneros factuales, que en principio han de responder no a las exigencias de la verosimilitud, como sucede con los géneros ficcionales, sino a las exigencias de la verdad.

La aplicación de la teoría de la focalización de Genette a las obras de la primera generación de escritoras africanas de expresión francesa pondrá de manifiesto la definición de dos tendencias dominantes que, como veremos, se remiten a dos realidades diferenciales no sólo en lo genérico, sino también en lo cronológico<sup>4</sup>, pues constituyen respectivamente dos etapas de una literatura en permanente evolución.

### 1. Géneros factuales: la memoria de la experiencia.

En *Ngonda* (1958), de Marie-Claire Matip; *Femme d'Afrique* (1975), de Aoua Kieta; *De Tilène au Plateau* (1975), de Nafissatou Diallo; *Les danseuses d'Impé-Eya* (1976), de Simone Kaya y *Un impossible amour* (1983), de Akissi Kouadio (primeros textos de no ficción en la literatura africana escrita por mujeres), lo que domina es la memoria de la experiencia, pues los sucesos narrados se circunscriben a la situación del narrador y a la suma de sus conocimientos actuales. A su vez, éstos proceden fundamentalmente del recuerdo, y en este sentido las referencias explícitas a la rememoración, que constituyen en sí mismas síntomas de focalización sobre el narrador, son más que frecuentes en las autoras africanas. En ocasiones se trata de secuencias que señalan el punto de arranque del recuerdo, tal y como sucede en *Les danseuses d'Impé-Eya*: en la primera secuencia del relato, que se sitúa en la actualidad más cercana a la narración, la protagonista asiste a un acto universitario en el que otra mujer obtiene el título de doctora en ciencias. Orgullosa del éxito que ello supone para una mujer negra, y decidida a contar el acontecimiento a sus hijos, la protagonista va a recogerlos a la salida de la escuela. Es entonces cuando ve a algunos alumnos bailar la danza tradicional que desencadena sus recuerdos y da título a esta autobiografía:

Parmi les enfants qui jouent, je remarque des garçons, ainsi que des petites Européennes et Asiatiques. Cependant, si je constate que les participants à ce jeu se sont multipliés et diversifiés, je reconnais qu'en Abidjan on danse toujours: Impé-Eya. Alors

<sup>3</sup>De la misma manera, y como señala Genette, la focalización sobre el personaje –que por otra parte solo se realiza plenamente en el monólogo interior–, supone necesariamente una paralipsis, es decir, una reducción de perspectiva, ya que para ejercerla plenamente el narrador tiene que prescindir de muchas informaciones ulteriores (cfr. 1972: 209-214).

<sup>4</sup> En el ámbito africano el único crítico que se ha preocupado por la cuestión de la focalización es Schipper, quien en su estudio se limita a apuntar de manera un tanto rápida los diferentes modos de focalización que aparecen en la obra del escritor Wole Soyinka, *Aké* (cfr. 1991: 10-12).

quoi de plus simple que de raconter les danseuses d'Impé-  
Eya!... (Kaya, 1976: 18)<sup>5</sup>.

Más comúnmente, los textos de las escritoras africanas insisten no ya en el origen del recuerdo, sino en el recuerdo mismo, en su relación con el presente de la escritura. En *De Tilène au Plateau*, por ejemplo, Nafissatou Diallo (1997:15 ó 64) subraya a menudo la exactitud de lo recordado, acudiendo a fórmulas del tipo «je me revois...» o a explicaciones concretas: «cette année de désœuvrement fut marquée par de nombreux petits événements sur lesquels ma mémoire peut se reporter avec précision: batêmes, deuils, mariages» (Diallo, 1997: 14). Por otra parte, no todo lo recordado se cuenta: la autora, como sus contemporáneas, selecciona preferentemente los acontecimientos verdaderamente importantes del pasado –en episodios que casi siempre empiezan por la expresión «un jour»–, y por eso es el valor afectivo del recuerdo el que suele motivar las referencias más explícitas a la situación actual del narrador. Así sucede, por ejemplo, cuando narra la escena del último encuentro del padre, moribundo, con la abuela:

Un jour, ma sœur D... et moi étions à la maison, parlant de Père et de l'évolution de sa maladie. À cet instant, nous l'aperçûmes, en sueur, s'appuyant au mur [...]. Avec difficulté il nous fit comprendre qu'il voulait voir grand-mère. Ce devait être la dernière fois. Je garde un souvenir déchirant de cette rencontre. Mame était assise sur son lit, amaigrie, indifférente; dès qu'elle aperçut mon père son visage s'illumina. Comme mue par un ressort, elle se mit debout en criant «Samba! Samba!» (Diallo, 1997: 123-124).

El saber actual del narrador no procede exclusivamente de la memoria más lejana, sino también de la experiencia que ha acumulado durante el tiempo que separa lo vivido de lo contado. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando las escritoras justifican la posesión de conocimientos que en principio no estaban a su alcance, explicando el modo o el momento en el que los han adquirido<sup>6</sup>. Cuando en *Femme d'Afrique* Aoua Kéita explica la desconfianza de sus pacientes hacia ella, no duda en citar la fuente que le ha permitido entender tal situación:

<sup>5</sup>No solo las danzas que la narradora contempla en su madurez estimulan la rememoración, sino también, en otros momentos de la obra –y a la manera, por así decirlo, proustiana– Simone Kaya (1976: 34) señala con precisión el elemento concreto que desencadena el recuerdo: «Comikro était une cité dans la ville africaine [...]. Partout où je suis passée en Afrique tropicale, il y a des formes de construction, un tracé de rue, des arbres, des feuillages, et certaines odeurs qui me ramènent en pensée dans notre quartier d'antan. Mais c'est surtout le parfum des bananes frites qui me rappelle la cité de notre enfance... ».

<sup>6</sup>La legitimación de la perspectiva aporta credibilidad al relato, y quizás es por ello por lo que aparece con mayor frecuencia en el género de las memorias, en el que hay un mayor número de informaciones exteriores al narrador.

Ainsi toute relation en dehors de la maternité était exclue. Les accouchées liaient amitié avec moi durant leur séjour à la maternité [...]. Une fois rentrées à leur domicile, sous la pression de leurs époux, elles rompaient tout rapport avec la sage-femme communiste. C'est plusieurs années après que cela m'a été révélé par Assanatou Diabaté que j'avais assistée au cours de son premier accouchement (Kéita, 1994: 79)<sup>7</sup>.

La perspectiva del narrador se impone desde el momento mismo en que aparecen referencias al saber del personaje y a sus diferentes grados, que sólo pueden medirse desde la experiencia ulterior. En este tipo de intervenciones lo que se da de hecho es una prolepsis, figura que Genette (cfr. 1972: 219-220) recoge como uno de los síntomas más claros de focalización sobre el narrador<sup>8</sup>. Hay en efecto anticipación en la medida en que los datos u opiniones adquiridos posteriormente al momento en el que se encuentra la historia se sitúan en el pasado del narrador, pero en el futuro del personaje<sup>9</sup>.

En cualquier caso, toda anticipación de acontecimientos revela un futuro conocido y es por tanto signo de la experiencia actual del narrador<sup>10</sup>. Puntual en la mayoría de las obras de la primera generación de escritoras<sup>11</sup>, la prolepsis es objeto de un empleo sistemático en *De Tilène au Plateau*, y se remite a dos modalidades fundamentales. La primera de ellas es la anticipación indeterminada que se da en las fórmulas del tipo «plus tard» –a menudo acompañadas del verbo «devoir» en imperfecto–, en la que se anuncia un acontecimiento futuro sin precisar el momento preciso en

<sup>7</sup> El mismo caso, por ejemplo, en Kéita (1994: 24 y 206) o Kouadio (1983: 86).

<sup>8</sup> Lejos de ser siempre explícita, la prolepsis aparece implícitamente cada vez que se utilizan fórmulas en las que se subrayan las ignorancias del personaje: « Dès que nous avons su danser, nous avons pensé à organiser des petites soirées [...]. Au cours de l'une d'elles, un nouvel arrivé, un jeune aide-vétérinaire, m'a beaucoup invité à danser ; je ne me doutais pas que je pouvais lui plaire plus particulièrement, pour moi il n'y avait que la danse » (Kouadio, 1983: 20). Pero también cuando, de manera más extensa, se describen algunas de sus intuiciones: « Aveugle, sourde et muette, mais non inconsciente, j'avais déjà pressenti, sans qu'il me fût possible d'en douter, la vérité de T., mais je ne me l'étais pas "avouée" » (Diallo, 1997: 101).

<sup>9</sup> En este sentido, pueden citarse, entre otros ejemplos, las reflexiones de Ngonda –el personaje de la obra homónima de Marie-Claire Matip– sobre la tradición y sus prejuicios: « Au début, je critiquais fortement nos bailleurs de conseils et de reproches. Je pensais fermement que nous, la future élite africaine, devons obligatoirement avoir raison sur les anciens, pétris de préjugés. Ce n'est que plus tard que je m'aperçus que bien des coutumes avaient du bon et qu'il ne fallait pas les rejeter systématiquement » (1958: 46). Otros ejemplos en Kéita (1994: 24); (Diallo, 1997: 27 y 83); (Kouadio, 1983: 78).

<sup>10</sup> Así hay que entender los anuncios implícitamente contenidos en los intertítulos de *Un impossible amour* –«La rupture», por ejemplo– y, por supuesto, todas las formas de la prolepsis independientemente de si hacen o no referencia al grado de conocimientos del personaje.

<sup>11</sup> Algún caso excepcional en Kaya (1976: 93) y Kouadio (1983: 80).

que tendrá lugar: « Je devais la connaître et l'apprécier plus tard » (Diallo, 1997: 75), dice la narradora tras mencionar a la segunda esposa de su padre<sup>12</sup>.

La segunda modalidad, más frecuente aún, es la anticipación de acontecimientos que se sitúan en la actualidad del narrador. Nafissatou Diallo gusta de referirse periódicamente al hoy de la narración, anticipación que le permite confrontar las diferencias entre el pasado y el presente y dar así testimonio de las cosas que cambian o se pierden con el tiempo y de las cosas que perviven. Así sucede con los lugares en los que se desarrolló la niñez de la protagonista —« Je suis née à Tilène au Camp des Gardes le 11 mars 1941. Ne cherchez pas le Camp : il est devenu le stade Iba Mar Diop » (Diallo, 1997: 11)—, pero también con las costumbres y ambientes:

Je tiens à insister sur l'atmosphère qui régnait alors dans nos familles. L'union, la solidarité, c'est peu; on les retrouve encore. Ce qui est devenu plus rare, c'est la droiture, l'honnêteté, le respect mutuel et la piété fervente qui nous étaient enseignés autant par les préceptes que par l'exemple. (Diallo, 1997: 12-13)<sup>13</sup>.

La confrontación entre pasado y presente es aún más frecuente —y por supuesto mucho más intensa— cuando afecta a lo más íntimo del personaje, es decir, a la esfera de los sentimientos:

Fatou, aînée de nous cinq du même lit, s'était mariée jeune et son foyer était mon second domicile [...]. Avec elle, je me sentais libre d'exprimer mes hontes, mes colères, mes jalousies malades, ma vanité blessée. Elle avait secondé Père et Mame dans mon éducation, me servant de «petite mère». Même maintenant, je ne peux rester longtemps sans la voir. (Diallo, 1997: 106-107)<sup>14</sup>.

Por último, en lo relativo al predominio de la focalización sobre el narrador conviene recordar que esta perspectiva no supone en absoluto un conocimiento total de lo pasado, es decir, una focalización cero. La prueba es que a menudo la memoria, la experiencia y/o las posteriores indagaciones del narrador no son suficientes para esclarecer los acontecimientos. Es entonces cuando encontramos suposiciones y modalizaciones del discurso<sup>15</sup>, o directamente confesiones de ignorancia por parte de las narradoras. Así sucede en *De Tilène au Plateau* con ocasión de la descripción del padre, que desemboca en una sucesión de interrogaciones:

Un point d'ombre persistait au milieu de ses qualités : il était d'une jalousie malade en ce qui concernait nos relations avec

<sup>12</sup> Casos similares en Diallo (1997: 20, 21, 31, 87 y 104).

<sup>13</sup> Casos similares en Diallo (1997: 21, 43, 44) y Kouadio (1983: 41).

<sup>14</sup> Otros casos en Diallo (1997: 102, 104, 112, 119).

<sup>15</sup> Matip (1958: 7) y Kéita (1994: 79) respectivamente.

les garçons [...]. Je n'ai jamais compris pourquoi il pensait à mal chaque fois qu'un garçon nous approchait. Est-ce à cause de notre jeune âge? Cherchait-il à nous protéger contre les dangers? (Diallo, 1997: 48)<sup>16</sup>.

## 2. Géneros de ficción: la experiencia de la memoria

Pasaremos ahora a describir los mecanismos de la focalización en las obras de ficción de la primera generación de escritoras africanas, que, como veremos, ofrecen un abanico de perspectivas mucho más amplio que la no ficción. Ello no supone en absoluto que desaparezca la focalización sobre el narrador, que no en vano es considerada por Genette (1972: 219) como la única perspectiva lógicamente implicada en el relato en primera persona. Aquí también encontraremos referencias a la persistencia del recuerdo, ignorancias del narrador actual, prolepsis o juicios sobre la conducta del pasado que no pueden ser más que signos de una focalización sobre el narrador. Por poner sólo un ejemplo, recogeremos el comentario de la narradora de *La brise du jour* sobre sus intenciones de otro tiempo<sup>17</sup>:

Il n'en saura jamais rien, résolu-je en revenant à la vie. Jamais il ne saura que peut-être, pour lui, à cause de lui, j'ai failli mourir [...]. Puisqu'il a choisi une autre, désormais, je ferai comme si je n'avais jamais tenu à lui vraiment. Je souffrirai en silence, dussé-je à la longue en dépérir; mais jamais, au grand jamais, je ne m'accrocherai. Promesses d'une amoureuse passionnée, autant en emporte le vent (Dooh-Bunya, 1977: 255).

Sin embargo, la novedad que aporta el género de la novela es la diversificación de la perspectiva, que va tendiendo progresivamente a sustituir la memoria de la experiencia, meramente recapitulativa, por una experiencia de la memoria y de su valor como recuperación del pasado tal y como éste se vivió. La flexibilización de la perspectiva evoluciona pues, cronológicamente, con el género, apareciendo tímidamente en producciones más tempranas como *Rencontres essentielles* (1969) y *La brise du jour* (1977) y de manera mucho más patente en las novelas posteriores.

En *La brise du jour* y *Rencontres essentielles*, la aparición de la focalización sobre el personaje coincide con una presencia menor del narrador en el relato. Al ser más tenue, la mediación del narrador en lo contado abre un espacio expresivo mayor al personaje y, al mismo tiempo, a la reducción de la perspectiva. No quiere ello decir

<sup>16</sup> Otros casos en Matip (1958: 7 y 22).

<sup>17</sup> Puede decirse incluso que el repertorio aumenta, pues incluye otros índices de focalización sobre el narrador como la paralipsis o la ironía sobre el personaje que se fue en el pasado. Sirva como ejemplo este pasaje de la obra de Thérèse Kouh Moukoury (1995: 9): « Je parle français, mais je sais à peine lire et écrire. Je récite avec l'accent de mon père les textes poétiques qu'il a appris lui-même à l'école. Je sais aussi chanter *La France est belle* et *La Marseillaise*. Je suis donc un personnage bien savant lorsque j'entre à l'école ».



que la interioridad de las protagonistas no pueda ser descrita desde la perspectiva del narrador, sino que la ausencia de éste favorece la identificación del lector con la visión del personaje. Esto se refleja especialmente en el relato de palabras o pensamientos, en el que se acude a menudo a discursos libres, es decir, no regidos por ningún verbo de expresión o pensamiento. Encontramos un ejemplo de discurso directo libre en *La brise du jour*, en una escena en la que los pensamientos de la heroína irrumpen en medio del diálogo sin la menor indicación del narrador:

Petite Zinnie, te voilà au pied du mur ! Que vas-tu répondre à l'homme à femmes ? Oui ? Non ? Il faudrait d'abord savoir s'il est sincère. Mais comment savoir ? Et si ce n'était qu'une tactique ? Gagnons du temps, peut-être se trahira-t-il ? [...]  
(Dooh-Bunya, 1977: 157).

Difícilmente podremos atribuir tales pensamientos y dudas a la narradora experimentada. Algo similar sucede con el discurso indirecto libre, modalidad en la que, como sabemos, las voces del narrador y del personaje se mezclan sin que a veces sea posible decantarse por el predominio de una u otra. En otras ocasiones, sin embargo, la voz del personaje –y con ella, su perspectiva– parece imponerse a la del narrador, sobre todo en virtud de ciertos índices afectivos como la interrogación o la exclamación, más cercanos a la vivencia del personaje que al recuerdo, más distanciado, del narrador. Es lo que sucede, por ejemplo, en esta secuencia de *La brise du jour*, en la que vemos cómo la perspectiva imparcial de la narradora se diluye en favor del subjetivismo herido de la protagonista:

Seulement voilà, pour mon malheur, je n'aimais pas Pat fraternellement. Et à cause de ma passion pour lui, je ne pouvais voir que les défauts de Diane. Cette passion m'empêchait d'être juste à l'égard de cette jeune fille qui se bornait à faire son métier de jeune fille : aimer qui le lui rendait et voulait l'épouser... Mais quoi ! Il n'y avait pas si longtemps, c'est moi que Pat aimait et voulait épouser ! Alors Diane était une usurpatrice !  
(Dooh-Bunya, 1977: 326).

Testimonial en *La brise du jour*, el recurso al discurso indirecto libre es algo más frecuente en *Rencontres essentielles*<sup>18</sup>. Con todo, lo que más nos interesa de esta última novela es que, aunque puntual, la focalización sobre el personaje es mucho más relevante, primero porque no sólo afecta al relato de palabras y pensamientos, sino también al de acontecimientos, y después porque suele aparecer en los episodios más intensos de la experiencia del personaje, régimen de aparición propio de las novelistas posteriores. Así sucede en la escena en la que la protagonista descubre la infidelidad del marido con su mejor amiga:

<sup>18</sup> Otros ejemplos de discurso indirecto libre en Kuoh-Moukoury (1995: 42, 51, 89 y 113).

Dans un coin je reconnais la voiture. Les vitres sont légèrement couvertes de buée, j'entends les sons des voix qui me sont familières. Vais-je m'approcher ? Les surprendre ? Faire un scandale, mais demain, la ville entière... Non ! [...]. Le matin vient tôt. Je suis au lit. Joël et Doris sont-ils encore ensemble à cette heure-ci ? Ai-je bien vu ? N'est-ce pas une erreur ? (Kuoh Moukoury, 1995: 94-95).

El tratamiento de la perspectiva resulta más novedoso en *Rencontres essentielles* que en *La brise du jour*, y ello a pesar de ser anterior cronológicamente. Prueba de lo que decimos es que en la novela de Thérèse Kuoh Moukoury encontramos también algunas secuencias que revelan una focalización cero –completamente ausente en la novela de Dooh-Bunya–, es decir, en las que el narrador tiene acceso a una información que en principio debería estar fuera de su alcance. La paralepsis, el exceso informativo, aparece en dos momentos precisos de la historia: la sucesión de retratos de los «Anciens d'Afrique» de París, en los que la narradora describe ideas y sentimientos íntimos no accesibles desde su posición (Kuoh Moukoury, 1995: 13-17), y la historia de Zimba, que la narradora dice conocer de la propia joven –con lo que nos mantendríamos en focalización sobre el personaje–, pero en la que se reproducen escenas pormenorizadas y diálogos completos con tanta precisión que difícilmente podemos dar verosimilitud a tal explicación (Kuoh Moukoury, 1995: 65-72).

Incipiente en *Rencontres essentielles* y *La brise du jour*, la polimodalidad se consolida de manera definitiva en las novelas posteriores como *Une si longue lettre* (1979), *Le quimboiseur l'avait dit...* (1980), *Juletane* (1982) o *Vies de femmes* (1983). En las cuatro encontramos ya los tres tipos de focalización del modelo de Genette, flexibilidad de la perspectiva que tiene mucho que ver con la combinación entre la narración del presente y la narración del pasado.

En primer lugar, las secuencias en las que la narración es contemporánea a la historia son ahora más frecuentes y extensas. Se nos plantea aquí una convergencia inicial, y en la mayoría de los casos también final, entre relato e historia, lo que supone que una gran parte del relato corresponde a la narración de la actualidad, en la que la perspectiva del narrador y la del personaje coinciden. Esto no significa, sin embargo, que la amplitud en la visión de los acontecimientos sea la misma, y en este punto aparecen diferencias que resultan tanto más significativas cuanto que revelan formas distintas de relacionarse con lo presente. Así por ejemplo, mientras que en *Vies de femmes* la situación actual del personaje parece entenderse y asumirse en su totalidad, en *Une si longue lettre* Ramatoulaye cuenta lo que le sucede a su amiga Aïssatou a medida que lo va comprendiendo, cosa que sucede, por ejemplo, cuando descubre que su marido ha dilapidado el patrimonio familiar para poder satisfacer los lujos exigidos por la otra esposa:

Je mesure, avec effroi, l'ampleur de la trahison de Modou [...]. Mort sans un sou d'économie. Des reconnaissances de dettes ? Une pile: vendeurs de tissus et d'or, commerçants livreurs de denrées, bouchers, traites de voiture... Adosse-toi. Le clou du « dépouillement » : la provenance de la villa SICAP [...]. Ce logement et son chic contenu a été acquis grâce à un prêt bancaire consenti sur une hypothèque de la villa « Falène » où j'habite [...]. Maintenant, je saisis l'horrible signification de l'abandon par Modou du compte bancaire qui nous était commun (Bâ, 1987: 19-20).

Mucho más reducida es la visión de las heroínas de Myriam Warner-Vieyra: Zétou en *Le Quimboiseur l'avait dit...* y Julietane en *Julétane*. Al borde de la alienación mental, cuando no completamente sumidas en ella, ambas se limitan a dejar constancia de lo que sucede a su alrededor y sólo en la medida en que pueden hacerlo. En ciertas secuencias la restricción del saber es tan severa que la narración se sitúa en las fronteras de la focalización externa, de manera que el diagnóstico de focalización interna se mantiene sólo porque el foco de visión coincide con el punto de vista del personaje<sup>19</sup>.

En las cuatro novelas hay también —en virtud de importantes analepsis— relato de acontecimientos pasados, modalidad que ahora sí llega a integrar perspectivas muy diversas. En general puede decirse que la tendencia a la polimodalidad iniciada en *Rencontres essentielles* y *La brise du jour* se consolida para convertirse en forma dominante. Hay, por supuesto, focalización sobre el narrador, perspectiva que permite a las narradoras mostrar la ingenuidad del personaje de forma implícita —similar al « j'ignorais que »—, como en el caso de Ramatoulaye:

Ma fille Daba, préparant son baccalauréat, emmenait souvent à la maison des compagnes d'études. Le plus souvent, c'était la même jeune fille [...]. Je voyais, parfois, Modou s'intéresser au tandem. Je ne m'inquiétais nullement, non plus, lorsque je l'entendais se proposer pour ramener Binetou en voiture, « à cause de l'heure tardive », disait-il (Bâ, 1987: 54)<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> En *Julétane* tal reducción de la perspectiva se articula, narrativa y simbólicamente, sobre un elemento específico que aparece invariablemente en los episodios del presente de la protagonista: nos referimos a la ventana, vía de acceso que a veces se abre hacia un exterior sobre el que Julietane solo puede especular, y que a veces se cierra para dar paso a la introspección: « J'ouvre mes volets sur la fraîcheur d'un ciel bleu »; « Je vais à la fenêtre pour reprendre contact avec la maison, [...]. Je m'attends à des cris, à des commentaires et m'installe à la fenêtre de ma chambre pour jouir du spectacle » (Warner-Vieyra, 1982: 24 y 37-38).

<sup>20</sup> Cfr. también, por ejemplo, la ironía de Zétou en *Le Quimboiseur l'avait dit...* (Warner-Vieyra, 1980: 48).

O de manera explícita, como sucede en *Vies de femmes* cuando Dang narra las tentativas del abad que la había acogido en su casa:

Une nuit [...] je fus réveillée par des attouchements. Je criai très fort, mettant ainsi en fuite une ombre [...]. Personne ne vint à mon secours. Le lendemain matin, à la sortie de la messe, je racontai naïvement l'incident de la nuit. Tous se mirent à rire. J'avais l'air ridicule. J'étais la seule personne à ne pas comprendre ce qui se passait (Zanga Tsogo, 1983: 24)<sup>21</sup>.

Con todo, los índices de presencia del narrador son en estas novelas aún más escasos que en *Rencontres essentielles* y *La brise du jour*, neutralidad en la narración que favorece la progresiva reducción de la perspectiva a favor de la focalización sobre el personaje. Por su parte, esta última gana terreno, y la práctica –anunciada en *Rencontres essentielles*– que consiste en narrar desde la perspectiva del personaje los acontecimientos más relevantes del pasado es ahora sistemática. Excepto en el caso de *Vies de femmes*, donde no es más que una forma de apertura del relato, la focalización sobre el personaje es utilizada por las narradoras como el instrumento capaz de obtener la identificación del lector, y por eso se manifiesta invariablemente en la narración de los hechos más dolorosos del pasado. Así sucede en *Une si longue lettre*, cuando Ramatoulaye recibe a los parientes de Modou, que habrán de anunciarle la boda de éste con una nueva esposa:

[...] je vis venir dans ma maison, en tenue d'apparat et solennels, Tamsir, le frère de Modou, entre Mawdo Bâ et l'Imam de son quartier. D'où sortaient-ils si empruntés dans leurs bou-bous empesés? Ils venaient sûrement chercher Modou pour une mission importante [...]. Je dis l'absence de Modou depuis le matin [...]. L'Imam attaqua :

– Quand Allah tout puissant met côte à côte deux êtres, personne n'y peut rien.

[...] Je suivais la mimique des lèvres dédaigneuses d'où sortaient ces axiomes qui peuvent précéder l'annonce d'un événement heureux ou malheureux. Où voulait-il donc en venir avec ce préambule qui annonçait plutôt un orage ? Leur venue n'était donc point hasard. Annonce-t-on un malheur aussi endimanché ? Ou voulait-on inspirer confiance par une mise impeccable ? (Bâ, 1987: 55-56)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Ver también, por ejemplo, el autoanálisis de Juletane en *Juletane* (Warner-Vieyra, 1982: 21).

<sup>22</sup> Se trata solo de un ejemplo entre muchos, e igualmente podríamos haber citado los episodios del reencuentro con la madre y la seducción de Roger en *Le Quimboiseur l'avait dit...* (Warner-Vieyra, 1980: 70-72 y 116-118), o el engaño de Mamadou y la noticia de la esterilidad de la protagonista en *Juletane* (Warner-Vieyra, 1982: 33-35 y 68-69).

La polimodalidad se consolida definitivamente por la presencia, regular en las cuatro novelas, de la focalización cero. El único caso en que esta presencia no es transgresiva es el de *Juletane*, donde la omnisciencia se limita al relato de Hélène (psicóloga que lee el diario de Juletane), que al ser homodiegético rige una focalización en principio más libre. En el resto de las novelas estamos ante fenómenos de parapsis cuyo objetivo es ampliar la visión de lo sucedido, completándola con información en principio inaccesible en la medida en que pertenece a la interioridad de otros personajes. Sin embargo, también aquí se dan grados de amplitud diferentes. Mientras que en *Une si longue lettre* como en *Le Quimboiseur l'avait dit...* la focalización cero es episódica<sup>23</sup>, y sólo el predominio de la visión del narrador y el hecho de que la parapsis afecte también a acontecimientos exteriores hacen que no sea equivalente a la focalización interna variable, en *Vies de femmes*, la focalización cero aparece en la página 61, extendiéndose indistintamente a través de la narración de pensamientos, discursos y acontecimientos hasta adueñarse por completo de la novela. Al coincidir con el momento en el que el relato se centra definitivamente en los avatares de la familia formada por Edanga y sus siete esposas, el cambio de perspectiva busca representar los entresijos del matrimonio poligámico desde una visión total.

### 3. Conclusión

La revisión que hemos llevado a cabo hasta aquí permite sacar algunas conclusiones sobre el tratamiento de la perspectiva en la primera generación de escritoras africanas de expresión francesa. Según hemos visto, los textos de no ficción están regidos por una focalización exclusiva sobre el narrador, que presenta los acontecimientos como un todo ya filtrado por la conciencia, es decir interpretado, y cuya relación con lo presente se limita a aspectos secundarios como la permanencia o desaparición de lo vivido. Al privilegiar el acontecimiento puro, esta representación asociada a los límites estrictos del recuerdo o del saber actual puede interpretarse pues como una memoria de la experiencia. Más tarde, los textos de ficción proponen una diversificación de la perspectiva que se manifiesta en la incorporación al relato de nuevos modos de focalización como la focalización sobre el personaje o la focalización cero. Inci-

---

<sup>23</sup> En *Une si longue lettre* la parapsis solo aparece en algún episodio aislado como, por ejemplo, el viaje que Tante Nabou, la suegra de su amiga Aïssatou, hace sola a Diakhao. La reproducción literal de los pensamientos y discursos del personaje, que Ramatoulaye no ha podido conocer en ningún caso, tiene por objeto describir la determinación mostrada por la madre tradicional a la hora de apropiarse del destino del hijo (Bâ, 1987: 42-46). Lo mismo sucede cuando, en *Le Quimboiseur l'avait dit...*, Zétou reproduce los pensamientos más íntimos de Rosemonde, su madre, y deja así patente la absoluta falta de afecto que esta siente hacia ella: « Mon Dieu, pensait-elle, pourquoi n'ai-je jamais ressenti une véritable affection pour mes enfants ? C'est vrai que je n'ai pas pu aimer leur père, non vraiment ! C'est un homme trop rustre et primitif, et puis si noir... Mais les enfants sont pour moitié de moi. Cette petite Zétou est bien mignonne. J'espère que je pourrai l'aimer un peu. Il faut que j'essaie au moins... » (Warner-Vieyra, 1980: 94).

piente en *Rencontres essentielles* y *La brise du jour*, las novelas más tempranas, la polimodalidad se convierte en tendencia sistemática en las obras posteriores, en las que el acontecimiento se reproduce no ya sólo como se recuerda, sino también tal y como se vivió e incluso –en el caso de la focalización cero– tal y como se imagina que debió ocurrir. También aquí los géneros fragmentarios como *Une si longue lettre* o *Juletane* se liberan de las imposiciones propias de la narración contemporánea para sumarse a la polimodalidad exigida por las nuevas necesidades expresivas de la novela. El principal beneficiario de esta flexibilidad de la perspectiva es, evidentemente, el lector, que además de obtener una visión más completa del acontecimiento, encuentra en el relato espacios de identificación mucho más amplios. En suma, la interpretación monológica del pasado es sustituida por una representación polimodal en la que el recuerdo se enriquece gracias a un procesamiento total de lo vivido: es lo que hemos llamado la experiencia de la memoria.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BA, Mariama (1987): *Une si longue lettre*. Dakar, NEA [1ª ed. 1979].
- BARTHELEMY, Pascale (2009): «Je suis une Africaine... J'ai vingt ans. Écrits féminins et modernité en Afrique occidentale française (c. 1940-c. 1950)». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 64, 825 -852.
- CUASANTE FERNÁNDEZ, Elena (2007) «La literatura autobiográfica negro-africana: naturalización de un legado colonial». *Babilonia*, 5, 43-56.
- DIALLO, Nafissatou (1997): *De Tilène au Plateau. Une enfance dakaroise*. Dakar, NEA [1ª ed. 1975].
- DOOH-BUNYA, Lydie (1977): *La brise du jour*. Yaoundé, CLÉ.
- GENETTE, Gérard (1972): «Discours du récit», in *Figures III*, París, Seuil, 77-269.
- KAYA, Simone (1976): *Les danseuses d'Impé-Eya. Jeunes filles à Abidjan*. Abidjan, INADES.
- KEITA, Aoua (1994): *Femme d'Afrique. La vie d'Aoua Kéita racontée par elle-même*. París, Présence Africaine [1ª ed. 1975].
- KESTELLOOT, Lilyan (2001): *Histoire de la littérature négro-africaine*. París, Karthala.
- KESTELLOOT, Lilyan (2012): «La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique». *Afrique contemporaine*, 241, 43-53.
- KOUADIO, Akissi (1983): *Un impossible amour, une ivoirienne raconte...* Abidjan, INADES.
- KUOH-MOUKOURY, Thérèse (1995): *Rencontres essentielles*. París, L'Harmattan [1ª ed. 1969].
- MATIP, Marie-Claire (1958): *Ngonda*. Douala, Librairie au Messenger, Bibliothèque du jeune Africain.

SCHIPPER, Mineke (1991): «Le je africain: pour une typologie des écrits à la première personne (fiction et non-fiction)». *Itinéraires et contacts de cultures*, 13, 7-22.

WARNER VIEYRA, Myriam (1980): *Le quimboiseur l'avait dit...* Paris, Présence Africaine.

WARNER VIEYRA, Myriam (1982): *Juletane*. Paris, Présence Africaine.

ZANGA TSOGO, Delphine (1983): *Vies de femmes*. Yaoundé, CLÉ.