

Ficción y realidad en las primeras novelas femeninas negro-africanas de expresión francesa

Elena Cuasante Fernández
Universidad de Cádiz
elena.cuasante@uca.es

Abstract: The literary production of the first generation of black-African women writers in the French language consists of a dozen stories written in the first person and characterised by their eminently testimonial vocation. Despite being an emerging literature, the works deal with highly controversial themes such as polygamous marriage, forced marriage and imposed motherhood. Although they fall, at least from a formal point of view, within the realm of the novel – and therefore of fiction – half of these texts present very significant elements of indefiniteness, including the high presence of absent, ambiguous or contradictory reading pacts, the dilation of character identification and, finally, the manifest biographical similarity between the women writers and their protagonists. Far from being accidental, this elimination of the frontiers that separate reality from fiction constitutes a premeditated strategy that allows the writers to defy social taboos by shielding themselves in the space of fiction and, at the same time, arousing in the reader a strong impression of the veracity of what is told.

Keywords: novel, autobiography, reading pact, identity, African literature, women

Resumen: La producción literaria de la primera generación de escritoras negro-africanas en lengua francesa se compone de una docena de relatos escritos en primera persona y caracterizados por su vocación eminentemente testimonial. En las obras se abordan temas altamente controvertidos como el matrimonio poligámico, el matrimonio forzado o la maternidad impuesta. Si bien se inscriben, al menos desde el punto de vista formal, en el ámbito de la novela –y, por tanto, de la ficción–, la mitad de estos textos presenta elementos de indefinición muy significativos, entre ellos la elevada presencia de pactos de lectura ausentes, ambiguos o contradictorios, la dilatación de la identificación del personaje y, por último, la manifiesta semejanza biográfica entre las escritoras y sus protagonistas. Lejos de ser casual, esta eliminación de las fronteras que separan la realidad de la ficción constituye una estrategia premeditada que permite a las escritoras desafiar los tabúes sociales escudándose en el espacio de la ficción y, al mismo tiempo, suscitando en el lector una fuerte impresión de veracidad de lo contado.

Palabras clave: novela, autobiografía, pacto de lectura, identidad, literatura africana, mujeres

1 Introducción

Entre 1958 y 1983 nace la que hoy conocemos como la primera generación de escritoras negro-africanas en lengua francesa¹ enfrentándose así a los tabúes culturales establecidos y publicando una docena de relatos caracterizados por el empleo de la primera persona como instancia narrativa y con una clara vocación testimonial. La mitad de ellos se ubica formal y plenamente en lo que hoy consideramos la autobiografía propiamente dicha: nos referimos a *Ngonda* (1958) de Marie-Claire Matip, *De Tilène au Plateau. Une enfance dakaroise* (1975) de Nafissatou Diallo, *Femme d'Afrique. La vie d'Aoua Kéita racontée par elle-même* (1975) de Aoua Kéita, *Les danseuses d'Impé-Eya. Jeunes filles à Abidjan* (1976) de Simone Kaya, *Un impossible amour, une ivoirienne raconte...* (1983) de Akissi Kouadio y *Le baobab fou* (1983) de Ken Bugul. La otra mitad –*Rencontres essentielles* (1969) de Thérèse Kuoh-Moukoury, *Une si longue lettre* (1979) de Mariama Bâ, *La brise du jour* (1977) de Lydie Dooh-Bunya, *Juletane* (1982) de Myriam Warner-Vieyra y, por último, *Vies de femmes* (1983) de Delphine Zanga Tsogo– se integra, al menos en principio, en el ámbito de la novela y, por tanto, de la ficción.²

No obstante, la separación de estos dos grupos no es fácil de establecer, sobre todo en lo que respecta al segundo, que será objeto de nuestro análisis y en el que, como tendremos la ocasión de ver, la frontera entre la ficción y la realidad queda a menudo en entredicho. Esto tiene que ver directamente con el hecho de que las informaciones de índole paratextual que el lector/a posee antes de empezar el libro son a menudo escasas o, cuando menos, insuficientes, pudiendo incluso entrar en contradicción con el tratamiento que, en el texto mismo, las propias escritoras hacen de su experiencia. Se crea así un espacio de indefinición que dificulta el posicionamiento definitivo frente a lo contado o, en los términos que emplearemos en nuestro análisis, la construcción de una propuesta de lectura verdaderamente inequívoca.

En las páginas que siguen recogeremos en primer lugar, y de manera breve, los criterios más relevantes sobre lo que reposa la distinción entre autobiografía

¹ La división en generaciones dentro de una literatura tan reciente obedece a cuestiones formales y temáticas. De manera general lo especialistas distinguen entre tres generaciones de escritoras: la primera estaría formada por las autobiografías publicadas entre 1958 y 1983; la segunda por las novelas femeninas de los años 1984 a 2000 y la tercera, por el conjunto de obras en el mercado desde 2000 a nuestros días. Cfr. Cazenave (1996) y Brahimi et Trevarthen (1998).

² Cfr. Jaccomard y Volet (1992).

y novela autobiográfica, definidos con solvencia por estudiosos ya clásicos como Gérard Genette y Philippe Lejeune³ y que reposan fundamentalmente en el tipo de pacto propuesto, la relación onomástica entre autor/a y personaje y, la coincidencia temática en la historia contada. Posteriormente, aplicaremos estos mismos criterios a nuestro corpus –esto es, las obras mencionadas más arriba– con objeto de describir los recursos empleados por las escritoras para orientar la recepción de sus textos hacia un modo de lectura premeditadamente ambiguo. Los datos recabados en este análisis nos permitirán proponer una reflexión final sobre los factores socioculturales que intervienen en este proceso y que en cierta medida lo justifican.

2 Texto autobiográfico y modo de lectura

Como es sabido, la base instrumental de los estudios sobre los textos autobiográficos fue elaborada en los años 60 y 70 del siglo pasado por Philippe Lejeune. Según el teórico francés, el principio que define la autobiografía propiamente dicha –y que permite distinguirla de la novela autobiográfica– es la identidad entre autor/a, narrador/a y personaje. En su primera hipótesis, Lejeune entendía que la mencionada identidad es en la práctica indemostrable, por lo que propuso como criterio la noción de “pacto autobiográfico”. Dicho pacto no es otra cosa que una declaración explícita con la que el autor/a establece un doble compromiso: el de la identidad reflejado en la coincidencia onomástica y el de la veracidad según el cual los acontecimientos narrados se corresponden con la realidad (Lejeune 1975). Sin embargo, algunos años más tarde, en “Le pacte autobiographique (bis)” Lejeune vuelve a reconocer la insuficiencia de su teoría de 1975 para dar respuesta a la gran diversidad que presentan los textos autobiográficos:

³ Pese a poseer casi medio siglo, las teorías de Lejeune y de Genette siguen siendo para la crítica especializada las más acertadas a la hora de abordar las escrituras del yo y sus aspectos narratológicos. Prueba de ello es el reciente trabajo de Carole Allamand de 2018 en el que se recupera y actualiza la teoría del pacto autobiográfico o, en el terreno de la narratología, el volumen consagrado en 2019 al texto y al paratexto en el revista *Interférences littéraires / Littéraire interférenties* bajo la coordinación de Guido Mattia Gallerani, Maria Chiara Gnocchi, Donata Meneghelli y Paolo Tinti. Por razones de eficacia analítica renunciamos en este trabajo a desarrollar las teorías relativas a la autoficción, un concepto que si bien amplía las posibilidades no se ajusta a ninguna de las obras estudiadas.

Aveugle, c'est sans doute moi qui l'étais [...]. Pour chaque axe je propose une alternative (romanesque/autobiographique, pour le pacte; différent/semblable pour le nom), je pense à la possibilité du *ni l'un ni l'autre*, mais j'oublie celle du *à la fois l'un et l'autre* ! J'accepte l'indétermination mais je refuse l'ambiguïté... Pourtant, c'est là une pratique courante (Lejeune 1975)

De la misma manera, en este mismo artículo se admite que los criterios adoptados son condiciones necesarias, pero no suficientes para dar un diagnóstico definitivo, y que existen aspectos suplementarios pero decisivos entre los que se encuentra el contenido mismo del texto. En este sentido, la semejanza entre los acontecimientos narrados y la vida real del escritor/a se revela esencial en situaciones dudosas, pues permite al lector/a determinar la carga autobiográfica de las obras de ficción y, a la inversa, detectar posibles inexactitudes en los textos autobiográficos. En suma, lo que la teoría de Lejeune termina por establecer es que la diferencia entre autobiografía y novela responde a una opción de lectura que se construye sobre elementos muy diversos que se ubican igualmente en espacios muy variados.

En este sentido, Gérard Genette elaboró en *Seuils* (1987) la noción de “paratexto”, entendido como el conjunto de informaciones que, sin formar parte del texto, se sitúan alrededor del mismo: título, prólogo, notas, correspondencia del autor, entrevistas, etc. A su vez, el paratexto puede descomponerse en “peritexto”, que se sitúa en el propio volumen –caso del prólogo o las notas– y el “epitexto”, compuesto por todos aquellos mensajes que se sitúan en el exterior del libro –entrevistas, diarios íntimos, etc. En este mapa, el campo de acción del editor/a y del autor/a están en principio bien delimitados: el editor/a sólo puede operar en el paratexto, mientras que el autor/a puede intervenir libremente tanto en el texto como en el paratexto.

Sin embargo, como tendremos ocasión de ver a continuación, también aquí la casuística es muy amplia. No es raro, por ejemplo, encontrar obras en las que la editorial introduce claves de lectura que contradicen a las del propio escritor/a. Del mismo modo, autor/a y editor/a pueden proponer pactos contradictorios –autobiográfico en la obra y novelesco en una entrevista, por poner sólo un ejemplo. Incluso es posible que ambos estén de acuerdo en la propuesta de lectura, lo que no impide que el lector/a haga una interpretación distinta de la obra.

Por otra parte, debemos señalar que el interés del lectorado por los espacios paratextuales es muy variable, por lo que existen grandes diferencias entre al

lector/a común, que orienta su interpretación a partir del texto y del peritexto, del lector/a más informado o profesional, que en su diagnóstico se sirve de un caudal informativo mucho más amplio en el que se incluye el epitexto.

En lo que a nuestro propósito se refiere, a continuación, analizaremos las obras de ficción de la primera generación de escritoras negro-africanas atendiendo a los criterios anteriormente evocados, esto es, el pacto propuesto, la relación onomástica en todas sus variantes y, por último, la coincidencia temática en la historia contada. Con objeto de simplificar el recorrido, y dar mayor claridad a las situaciones que se presentan, dividiremos el corpus en dos apartados. En el primero de ellos abordaremos los textos que en la portada se presentan explícitamente como novelas, y que sin embargo son objeto de un tratamiento diferente en otros espacios paratextuales. En el segundo se tratarán las obras caracterizadas por pactos ausentes o ambiguos que, en virtud de esta indefinición, se sitúan en las fronteras de la autobiografía.

3 La realidad de la ficción

Publicado en 1969, *Rencontres essentielles* de Thérèse Kuoh-Moukoury es el segundo texto femenino del África francófona –solo se conoce hasta esa fecha *Ngonda* (1958), autobiografía de Marie-Clarie Matip– y el primero en presentarse al lector/a con la marca genérica “novela” en la portada. Pacto pues novelesco al que se une la no coincidencia entre el nombre de la protagonista (Flo) y el de la autora (Thérèse). Con todo, encontramos ya en este texto una peculiaridad que, como veremos más adelante, resulta recurrente en la totalidad de las obras de nuestro corpus: nos referimos a la tardía aparición de los nombres que identifican a las protagonistas y narradoras de las historias. Se trata de una estrategia sin duda premeditada que adquiere un valor determinante en la medida en que suscita en el lector una ilusión autobiográfica más o menos prolongada. Sin ser el caso más revelador, en *Rencontres essentielles* la identidad femenina que se esconde tras el yo que narra y se narra no es desvelada hasta la página 46 de las 125 que componen la totalidad del texto. Esta anonimía transitoria provoca un sentimiento de indefinición al que se suman las apreciaciones de la propia escritora en el paratexto: aunque corrobora el pacto novelesco en varias entrevistas, Thérèse Kuoh-Moukoury deja abierta la posibilidad a una interpretación semi-autobiográfica:⁴

⁴ Es este un aspecto que no hemos podido desarrollar, debido a la escasez de información sobre la autora y su obra, situación bastante común en el caso de las literaturas emergentes.

Alors pourquoi *Rencontres essentielles*? Parce que c'est une rencontre de plusieurs images de femmes que j'ai connues, rêvées, imaginées... C'est ce qui explique que *Rencontres* soit au pluriel. *Essentielles* parce que j'ai longtemps vécu avec ces personnages, pratiquement de 1958 à 1968. (A.B.D. 1981)⁵

La brise du jour, de Lydie Dooh-Bunya (1977), nos sitúa ante un caso similar, aunque algo más incierto. Nos encontramos aquí con un pacto ambiguo provocado por indicaciones paratextuales contradictorias: si bien el título remático “novela” alude de manera inequívoca a una obra de ficción –pacto novelesco confirmado en la contraportada, donde se habla de “roman psychologique”–, las informaciones procedentes del epitexto difieren de las del peritexto. Y es que la autora insiste sobre la autenticidad de lo contado en sendas entrevistas de 1978 –“ce que je raconte là sont des souvenirs d'enfance [...], je n'ai rien inventé, ça s'est passé comme je le dis” (Diallo 1978)– y de 1995 –“Naturellement dans toute œuvre, surtout une première œuvre, il y a forcément des éléments autobiographiques, sauf exception. *La brise du jour* ne fait pas partie des exceptions, mais plutôt de la règle. Mais pas cent pour cent, bien entendu” (Watkins, 1995). Estamos pues ante lo que Lejeune denominaba en 1975 un pacto fantasmático, que se produce cuando el autor invita a leer una obra de ficción como una autobiografía.

La indeterminación del pacto se difumina en principio por la no identidad, dado que, pese a ser muy diversos, ninguno de los múltiples apelativos que se utilizan en la obra para designar a la protagonista coincide con el nombre de la autora.⁶ Sin embargo, los paralelismos biográficos entre una y otra son, como veremos a continuación, muy numerosos.

La brise du jour relata la vida de la joven Zinnia en una ciudad –Douala– y en un periodo de tiempo⁷ que coinciden plenamente con los correspondientes a la adolescencia de la autora. La semejanza es aún más llamativa en el ámbito de las relaciones familiares: primogénitas en ambos casos, Lydie Dooh-Bunya y Zinnia mantienen una difícil relación con su padre, descrito en la novela como un hombre violento que nunca quiso a la protagonista y que, sin embargo, manifestaba un amor incondicional por su hermana pequeña. Lo mismo sucede

⁵ Cfr. en este mismo sentido (Ormerod et Volet 1994: 89)

⁶ Por orden de aparición: “petite mère” pág.13, “Zinnie” pág. 27, “Zin” pág. 56, “Zinnia” pág. 70, y “Aurore” pág. 70.

⁷ A lo largo de la historia tan sólo aparece una fecha: “juillet 46”.

con la figura del abuelo materno, que ambas pierden a la edad de 13 años: “D’après moi, mon père à moi c’était Grand-Papa, mon aïeul maternel” (Dooh-Bunya, 1977) / “J’ai grandi avec lui [grand-père], et j’ai toujours pensé que c’était lui mon père” (Diallo, A. 1978).⁸ Por último, la semejanza se muestra de manera significativa en la dimensión ideológica de la novela: en la primera parte del relato, la narración se ve a menudo interrumpida por reflexiones de carácter reivindicativo muy cercanas a las de la escritora, quien desde siempre ha defendido su pertenencia a diferentes movimientos feministas (Cfr. Dooh-Bunya, 1977).⁹ Así las cosas, no es extraño que algunos críticos como Régine Lambrech (1982) hayan considerado *La brise du jour* como una autobiografía en toda regla.

Une si longue lettre de Mariama Bâ (1979), última obra de este primer apartado, es sin duda el texto más conocido de esta generación¹⁰ así como el más conflictivo desde el punto de vista genérico. El pacto de ficción queda, como en los dos casos anteriores, explícitamente definido en la portada gracias a la etiqueta genérica “novela”: una etiqueta que desapareció sin embargo por completo en las reediciones posteriores.¹¹ Por otro lado, la anonimia del personaje es aún más prolongada, pues el nombre de Ramatoulaye no aparece hasta la página 88 de las 131, a lo que se añade que el primer apelativo con el que se encuentra el lector/a, y que inevitablemente le lleva al apellido de la autora, corresponde al de Mawdo Bâ, marido de la amiga de Ramatoulaye.

Con todo, y a diferencia de las escritoras precitadas, Mariama Bâ ha negado reiteradamente cualquier parecido entre ella y su heroína (cfr. Ka 1985) y, con ello, cualquier posibilidad de una lectura autobiográfica de su novela: “Quand on écrit une lettre, on dit je. Ce «je» s’identifie à Ramatoulaye et non

⁸ Cfr. otras anécdotas coincidentes en Dooh-Bunya (1977: 119–120) y Diallo (1978: 37).

⁹ Lydie Dooh-Bunya fue fundadora de una de las primeras asociaciones de defensa de los derechos de la mujer negra (MODEFEM) de cuyos orígenes y objetivos habla en la entrevista concedida a Philippe Dewitte en 1990 y vuelto a reeditar en 2005.

¹⁰ Además de haber sido traducida a diferentes idiomas, *Une si longue lettre* ha suscitado siempre un gran interés en la crítica especializada. De hecho, actualmente sigue siendo una de las novelas más leídas y estudiadas del África negra francófona. A título de ejemplo podemos señalar el trabajo de 2020 de Alioune Diane, *Société, polygamie et fabrication du littéraire dans Une si longue lettre de Mariama Bâ* o el de Remi Armand Tchokothe de 2021 “Une si Longue Lettre des (Im)patients” en el que hace una comparación entre la obra de Mariama Bâ y la de la autora galardonada con el Gorcourt des Lycéens Djaili Amadou Amal.

¹¹ Esto sucede en todas las publicaciones y traducciones, incluidas las de la casa editorial original.

à l’auteur” (Touré Dia 1979). No es esta sin embargo la opinión de muchos críticos que han buceado en la biografía de la escritora y no dudan en hablar de una autobiografía camuflada (cfr. Volet 1993; Guinguere 2003; Sanogo 2015). La información paratextual de la que disponemos, abundante en el caso de Mariama Bâ, corrobora este diagnóstico, tanto más si tenemos en cuenta que, en *Une si longue lettre* los rasgos comunes se reparten entre los diferentes personajes femeninos de la novela, a saber, Ramatoulaye, Aïssatou y Daba.

La primera coincidencia se sitúa, respectivamente, en el momento de gestación de la obra de Mariama Bâ y de la carta de la protagonista. Como señala Herzberger-Fofana (2000), ambas, autora y personaje, escriben en el marco de la pérdida reciente de la unión matrimonial: el divorcio de Mariama Bâ se superpone así a la muerte del marido de Ramatoulaye. Una y otra se quedan solas al cuidado de una numerosa descendencia –12 hijos Ramatoulaye y 9 Mariama Bâ–, de la que tendrán que ocuparse compaginando las tareas profesionales con el trabajo doméstico (cfr. Bâ 1979). Las similitudes, a las que se añade el personaje de Aïssatou, se multiplican en el terreno de la educación.¹² La historia narrada en *Une si longue lettre* se sitúa en Dakar, ciudad de origen de la escritora, quien habla de la escuela de su adolescencia en estos términos: “Nous avons noué des amitiés par affinités et par tempérament sans penser que telle était Guinéenne, telle Dahomméenne et telle autre Ivoirienne; ce qui a créé entre nous un vrai brassage de races et de mœurs” (Touré Dia 1979). Una descripción casi idéntica, asociada a un ambiente de integración y sororidad, es la que aparece en la novela:

Aïssatou [...]. Notre école, revoyons-la ensemble [...]. Le recrutement qui se faisait par voie de concours à l’échelle de l’ancienne Afrique Occidentale Française, démantelée aujourd’hui en Républiques autonomes, permettait un brassage fructueux d’intelligences, de caractères, de mœurs, de coutumes différents. Rien n’y distinguait, si ce n’était des traits spécifiquement raciaux, la Fon du Dahomey et la Malinké de Guinée. Des amitiés s’y nouaient, qui ont résisté au temps et à l’éloignement. Nous étions de véritables sœurs destinées à la même mission émancipatrice. (Bâ 1979)

¹² Cfr. Sobre este aspecto Barthélemy (1997).

Asimismo, la estancia de Mariama Bâ en la escuela Normal para chicas de Rufisque estuvo fuertemente marcada por la figura de su directora, Mme Le Goff,¹³ a quien describía como una mujer respetuosa y cariñosa con las estudiantes que basaba su formación en la máxima de: “enracinement et ouverture. Enracinement dans nos valeurs traditionnelles propres, dans ce que nous avons de bien et de beau, et ouverture aux autres cultures, à la culture universelle” (Touré Dia 1979). Los recuerdos que Ramatoulaye conserva de su directora no pueden ser más cercanos:

[...] je n’oublierai jamais la femme blanche qui, la première, a voulu pour nous un destin « hors du commun ». [...]. Nous sortir de l’enlissement des traditions, superstitions et mœurs; nous faire apprécier les multiples civilisations sans reniement de la nôtre; élever notre vision du monde, cultiver notre personnalité, renforcer nos qualités, mater nos défauts; faire fructifier en nous les valeurs de la morale universelle; voilà la tâche que s’était assignée l’admirable directrice. Le mot « aimer » avait une résonance particulière en elle. Elle nous aima sans paternalisme, avec nos tresses debout ou pliées, avec nos camisoles, nos pagnes. (Bâ 1979).¹⁴

Con todo, ya dijimos antes que la personalidad de Mariama Bâ parece impregnar a diferentes personajes femeninos. Entre ellos, Daba –hija de Ramatoulaye– quien refleja las inquietudes de la autora sobre los obstáculos que encuentran las mujeres africanas en el activismo político:

Je ne veux pas faire de politique, non que le sort de mon pays et surtout le sort de la femme ne m’intéressent. Mais à regarder les tiraillements stériles au sein d’un même parti, à regarder l’appétit de pouvoir des hommes, je préfère m’abstenir. Non je n’ai pas peur de la lutte sur le plan de l’idéologie ; mais dans un parti politique, il est rare que la femme ait la percée facile. Le pouvoir de décision

¹³ Sobre la figura de Madame Le Goff y su peculiar sistema educativo (cfr. Freland 2004 y Bah 2014).

¹⁴ De estas últimas citas se desprende un segundo dato importante: el momento histórico narrado por la protagonista es el mismo que el que vivió la autora, quien, como sabemos, pertenece a una generación que se encuentra a caballo entre la colonización y las independencias. Como Mariama Bâ, Ramatoulaye y Aïssatou forman parte de lo que la protagonista denomina como “premières pionnières de la promotion de la femme”, es decir, de la primera promoción de mujeres senegalesas que tuvieron acceso a la educación superior.

restera encore longtemps aux mains des hommes, alors que la cité, chacun le sait, est l'affaire de la femme. Je préfère mon association où il n'y a ni rivalité, ni clivage, ni calomnie, ni bousculade: il n'existe pas de postes à partager ni de places à nantir. La direction varie chaque année. Chacune de nous a des chances égales de faire valoir ses idées. Nous sommes utilisées selon nos compétences dans nos manifestations et organisations qui vont dans le sens de la promotion de la femme [...]. (Bâ 1979)

Y que corresponde exactamente a las ideas que Bâ reproduce en sus entrevistas:

Il y a de difficultés réelles pour la femme dans le militantisme politique. [...] il lui est difficile de s'insérer dans un parti politique. [...]. Au niveau des partis les organisations féminines connaissent des tiraillements inconnus des organisations masculines du fait du tempérament de la femme. [...]. Mais quand on a envie de travailler sainement, [...], les associations féminines offrent des cadres d'évolution aux angles plus arrondis. Il y a des manœuvres plus aisées, sans hargne, sans rogne, sans grogne. Les associations féminines donnent les mêmes moyens d'épanouissement que les partis politiques. [...]. Cela ne signifie pas que nous soyons désintéressées du sort de notre pays, que nous n'aimons pas la politique. Bien au contraire. (Touré Dia 1979)

Aunque algo menos relevantes, encontramos otros muchos puntos coincidentes entre realidad y ficción¹⁵ que unidos a los ya expuestos no ha impedido que algunos críticos, amparados por algunas de las precitadas declaraciones de la escritora, hayan subrayado también las posibles divergencias entre su personalidad y la de la narradora. Así, Herzberger-Fofana (2000) señala que Ramatoulaye no es –como lo fue Mariama Bâ– huérfana de madre, y que, ante una situación de poligamia, la autora habría optado por un camino muy diferente al emprendido por la protagonista. Aunque no negamos tales afirmaciones, creemos que las similitudes son más significativas que las diferencias

¹⁵ Así, por ejemplo, los dos personajes masculinos de la obra desempeñan trabajos idénticos a los realizados por los dos maridos de la autora. Como su primer marido Bassirou Ndiaye, Mawdo Bâ (esposo de Aïssatou), es médico; como Obèye Diop, segundo esposo de Mariama Bâ, la vida de Modou Fall (marido de Ramatoulaye) y sobre todo la de Daouda Dieng (pretendiente de la protagonista) están estrechamente ligadas a la política.

y que aunque es probable que, ante una situación de poligamia, Mariama Bâ no hubiese reaccionado como Ramatoulaye, es decir con resignación, nada nos impide pensar que, a tenor de las posturas de corte reivindicativo de la autora,¹⁶ sí lo haría optando por el divorcio como Aïssatou.

En definitiva, las tres obras analizadas comparten rasgos muy similares que favorecen su catalogación como novelas, pero que ocasionalmente, en mayor o menor medida, tienden a suscitar una ilusión autobiográfica. Si bien hay un pacto novelesco inequívoco propuesto en la portada éste no se mantiene sistemáticamente en las ediciones sucesivas.¹⁷ Por otra parte, la identificación del personaje principal tarda en llegar, demora que mantiene gran parte del acto de la lectura en una situación de indefinición. Por último, los paralelismos biográficos y temáticos entre ficción y realidad son más que llamativos, sobre todo para aquellos lectores que disponen de una información paratextual más amplia.¹⁸

4 En las fronteras de la autobiografía

Con *Juletane* (1982), de Myriam Warner-Vieyra, nos adentramos en una casuística muy diferente. Las pistas con las que contamos, al menos durante gran parte de la lectura, son casi inexistentes, dado que a la ausencia de título remático se une la prolongada anonimía de la protagonista, cuyo nombre no aparece hasta la página 114 de un total de 142. Por lo demás, la confrontación de las experiencias de Juletane con las de Warner-Vieyra no es excesivamente concluyente, pues hablamos de una escritora alejada del espacio público y de la que por tanto poseemos pocas informaciones. Existen, con todo, paralelismos

¹⁶ En este sentido nos gustaría destacar la ya célebre frase de la protagonista de la novela de Mariama Bâ (1979) "Mon cœur est en fête chaque fois qu'une femme émerge de l'ombre. Je sais mouvant le terrain des aquis, difficile la survie des conquêtes : les contraintes sociales bousculent toujours et l'égoïsme mâle résiste. Instruments des uns, appâts pour d'autres, respectées ou méprisées, souvent muselées, toutes les femmes ont presque le même destin que des religions ou des législations abusives ont cimenté".

¹⁷ Se trata sin duda de una maniobra editorial destinada a perpetuar la ilusión autobiográfica a la que ya hemos aludido antes.

¹⁸ En los últimos años, y gracias a la información cada vez más abundante y detallada disponible en la red, los datos paratextuales relativos a los/las autores/as poco estudiados/as, han dejado de ser una incógnita para el lector que con cada vez más frecuencia consigue recabar la información necesaria para elegir entre un modo de lectura u otro.

más que significativos, si bien algunos de ellos pueden pasar inadvertidos. Así, en las primeras páginas del diario de Juletane podemos leer:

Née un vingt-cinq décembre, jour d'allégresse, dans un bourg d'une petite île des Caraïbes, j'ai de ce fait été conçue une nuit de Carême, dans une période de jeûne et d'abstinence. Contrairement à la croyance qui prédomine, attribuant une influence certaine aux signes du zodiaque du jour de la naissance, dans mon cas, c'est la date de conception qui doit être pour quelque chose dans mes traits de caractère et sur le cours de ma vie. (Warner-Vieyra 1982)

Un simple cálculo temporal revela que la fecha de concepción a la que hace referencia la protagonista, y que tan directamente condiciona su existencia no es otra que el 25 de marzo, fecha de nacimiento de la propia Myriam Warner-Vieyra. Aunque camuflado, este detalle biográfico puede interpretarse como un gesto de adhesión completa entre autora y personaje, que coinciden igualmente en el sentido que una y otra otorgan a la escritura. Para Warner-Vieyra, se trata de acto testimonial y terapéutico: "Pour moi, c'est un besoin de communion, d'épanchement, c'est mon cri, ma thérapie du mal être, ma vision, mon témoignage plutôt qu'un besoin de communication ou de transmission d'un message" (Gaasch 2000). Algo que suscribe Juletane :

Pendant des années, j'ai divagué d'un état de prostration à la furie du désespoir, sans confident. Je n'avais jamais imaginé que coucher ma peine sur une feuille blanche pouvait m'aider à l'analyser, la dominer et enfin, peut-être, la supporter ou définitivement la refuser (Warner-Vieyra 1982).

Más generalmente, el tema central que se desarrolla en la novela es igualmente ilustrativo. En estos términos anuncia la autora la temática de Juletane:

L'histoire se passe au Sénégal. L'idée générale, c'est une Antillaise qui est mariée à un Sénégalais. J'essaie de voir à ma façon les problèmes que cela peut poser. [...] je peux parler de la femme qui n'est pas Sénégalaise, qui vit au Sénégal, dans une réalité sénégalaise. Je peux montrer comment cette femme perçoit cette réalité sénégalaise. (Touré Dia 1980)

Huérfana desde muy pequeña, Warner-Vieyra permanece en las Antillas al cuidado de un familiar hasta su adolescencia, momento en el que se traslada a Francia para continuar sus estudios. Una vez allí las coincidencias se repiten: la escritora afirma haber frecuentado los ambientes africanos del París de los años 50 y haber conocido en la metrópolis a su futuro marido, el cineasta senegalés Paulin Vieyra, circunstancias que se reproducen fielmente en el paso de Juletane por Europa (Warner-Vieyra 1982). Para la protagonista de la novela Europa supone ante todo una toma de conciencia de la diferencia racial y de la necesidad de buscar sus raíces en un continente que ella define como su tierra de origen (Warner-Vieyra 1982), una experiencia idéntica a la de la escritora:

[...] ayant quitté la Guadeloupe pour la France, je pensais être acceptée à bras ouverts, je me suis rendu compte, que la carte d'identité française ne suffisait pas pour se sentir un citoyen à part entière, parce que tous les Français ne vous reconnaissent pas comme tels, et après avoir subi vexations et frustrations de tout ordre, on pensait qu'en Afrique, enfin, on retournait aux sources. (Gaasch 2000)

Igualmente, una y otra se enfrentan a la decepción que supone su llegada a África, donde la búsqueda de identidad desemboca irremediabilmente en una triste constatación de la alteridad. Así lo recuerda la autora:

[...] au-delà de l'accueil, vous restez une étrangère, avec votre nom d'ailleurs, votre parler, votre comportement empreint d'étrangeté. Même quand vous faites l'effort de porter le boubou ou parler la langue nationale, vous n'êtes pas «la fille de...». Vous ne descendez pas d'une lignée. Donc, après l'Europe, la rencontre avec l'Afrique vous renvoie à votre antillanité. (Gaasch 2000)

Y así la narradora:

Je ne me demandais plus comment j'allais être accueillie par la famille de Mamadou: sûre d'être une intruse, déplacée, déclassée. L'autre femme était avec sa famille, entourée de parents qui l'avaient choisie et qui la protégeaient. Et moi, je serais là, ridiculement seule en face d'eux, moi l'étrangère... (Warner-Vieyra 1982)

Por último, en *Vies de femmes*, novela con la que concluiremos nuestro análisis, la ambigüedad afecta tanto al pacto como al nombre. El pacto es manifiestamente ambiguo en la medida en que ofrece dos propuestas paratextuales enfrentadas. En la contraportada, el editor presenta la obra como un texto de ficción:

Vies de femmes est un roman écrit par Delphine TSANGA, née ZANGA TSOGO [...]. L’auteur de ce récit émouvant, Madame TSANGA Delphine, qui sort ainsi sa première œuvre romanesque, est née le 21 décembre 1935 à Lomé dans la province de l’Est, Cameroun. (Zanga Tsogo 1983)

Mientras que, en una entrevista, la autora insiste sobre la autenticidad de lo contado:

Les femmes venaient vers moi pour m’exposer leurs problèmes, et je voulais faire entendre leurs voix. J’avais contacté un certain nombre de camarades qui avaient une très très belle plume, mais elles avaient peur du public, elles avaient peur du qu’en dira-t-on, elles avaient peur de la critique. Alors, comme je disais souvent en blaguant que ça ne changerait rien à ma situation de me griller un peu plus ou un peu moins, je me suis jetée à l’eau et j’ai décidé de prêter ma voix à ces dames, d’écrire pour exprimer leurs problèmes. J’avais demandé aux femmes si elles me permettaient d’écrire tout cela et la plupart des épisodes de *Vies de femmes* sont des épisodes vrais. Les lettres sont de véritables lettres, je ne les ai pas inventées. J’ai seulement changé les noms et puis les lieux. (Ndachi Tagne 1996)

Ante la ambigüedad del pacto, novelesco en el peritexto y autobiográfico en el epitexto, el criterio onomástico gana en importancia, pero tampoco aquí encontrará el lector/a una respuesta definitiva. El primer nombre propio que aparece en *Vies de femmes* es curiosamente el de “Zang” (Zanga Tsogo 1983), apellido que aun remitiendo a un personaje masculino, como ya ocurriese en *Une si longue lettre*, presenta un parecido evidente con el nombre de la autora. Algo más tarde el nombre de la protagonista, Dang (Zanga Tsogo 1983), sugiere igualmente una coincidencia parcial. Nada impide al lector/a suponer que tal elección obedece a un juego premeditado: el nombre “Dang” podría obtenerse

de la aféresis de la Z de Zanga y del posterior añadido de la D de “Delphine”. Así las cosas, el criterio de la semejanza adquiere un valor decisivo, pues es el único instrumento que permite determinar el carácter factual o ficticio del relato.

Sin embargo, entre Delphine Zanga Tsogo y Dang encontramos más diferencias que semejanzas. La autora es una mujer culta que cosechó un gran número de éxitos en su carrera profesional y familiar. El personaje de Dang, por el contrario, se presenta como un prototipo de mujer víctima, sin formación, que desempeña trabajos poco reconocidos socialmente como los de sirvienta en la casa de una mujer blanca o animadora en un pueblo africano. Madre también de varios hijos, toda su descendencia es, al contrario que en el caso de la autora, el resultado de encuentros esporádicos con hombres poco interesados en mantener una relación estable. Tan sólo un aspecto parece unir a estas dos figuras antagónicas: las vidas de una y otra están estrechamente vinculadas a las de otras muchas mujeres. El propósito de Zanga Tsogo fue dar a conocer muchos de los testimonios que llegaron a sus oídos durante su labor en diversas organizaciones femeninas, lo que en la obra es tarea de la narradora, que se encarga de introducir la historia de otros personajes femeninos. Quiere ello decir que, aunque entre autora y personaje no existe semejanza alguna –por lo que estaríamos, al menos en principio, ante un texto de ficción–, los otros personajes femeninos sí pueden poseer un referente externo real,¹⁹ lo que nos situaría en una casuística similar a la de *Rencontres essentielles*. La gran diferencia reside esta vez en que, a falta de referencias exactas, la indeterminación inicial se mantiene y el carácter del texto vendrá determinado por el modo de lectura que aplique cada lector/a individualmente.²⁰

5 Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos intentado describir los rasgos más característicos de los relatos autobiográficos de la primera generación de escritoras negro-africanas de lengua francesa. Más concretamente, nuestro interés se ha

¹⁹ Esta última cuestión es imposible de demostrar debido a que, como bien señalaba la autora, las mujeres que han inspirado su obra son mujeres corrientes que prefirieron permanecer en el anonimato y esconder su historia tras un nombre inventado.

²⁰ En este sentido es más que probable que, condicionado por el carácter factual de las obras de sus contemporáneas, el lector/a opte por una lectura autobiográfica en consonancia con los textos de esta misma generación.

centrado en el modo de lectura que se propone en dichos relatos, que oscila entre esos dos polos que son la novela autobiográfica y la autobiografía propiamente dicha. Para ello nos hemos servido de los instrumentos metodológicos más solventes en la distinción entre uno y otro género, a saber, el pacto de lectura propuesto y la relación que se establece entre autora y protagonista, a su vez definida por la identidad y la semejanza biográfica entre una y otra.

En lo que al primero de estos elementos se refiere, hemos constatado que solo algunas de las obras del corpus se presentan bajo la etiqueta “novela”: nos referimos a *Rencontres essentielles* y *La brise du jour* y *Une si longue lettre*, si bien en el caso de esta última la mencionada etiqueta desapareció a partir de la segunda edición. Por su parte, *Juletane* y *Vies de femmes* se publicaron sin título remático alguno. Posteriormente, las posibles declaraciones de veracidad o no veracidad que corroboran el carácter de lo contado dan lugar a pactos contradictorios y/o ambiguos que desorientan al lector/a y que la crítica ha interpretado de maneras diferentes y a menudo opuestas.

Esta sensación de indefinición se extiende al terreno de la relación de identidad existente entre autora y personaje. En este sentido, y esto es una tendencia mayoritaria, las escritoras no parecen tener prisa en desvelar la identidad del yo de la protagonista, que suele permanecer en el anonimato por un tiempo significativamente prolongado. Por lo demás, la tardía revelación de dicha identidad no excluye la abundancia de paralelismos biográficos entre los respectivos universos de la realidad y la ficción, sobre todo en *La brise du jour*, *Une si longue lettre* y *Juletane* –no observables en *Rencontres essentielles* y *Vies de Femmes* no tanto por discordancia biográfica como por falta de información paratextual.

Con todo, y pese a la tardanza, la no identidad de nombre entre autora y personaje nos obliga a confirmar el carácter ficcional de *Rencontres essentielles* y de *Une si longue lettre*; a optar por una lectura de ficción en *La brise du jour*, texto recordemos regido por un pacto ambiguo, y a establecer, pese a una ausencia total de pacto, el carácter no referencial de *Juletane*. Se trata de una constatación que lejos de afianzar en el lector/a la ficción suscita un interés por la realidad.

En definitiva, las escritoras africanas de la primera generación tienden a establecer propuestas de lectura híbridas: se propone un pacto de lectura indeciso –ausente, contradictorio o ambiguo– y se oculta, modifica o retrasa la labor de identificación entre autora y personaje para crear un espacio de indefinición capaz de suscitar en el lector/a una ilusión autobiográfica. Posteriormente, cuando esta ilusión se desvanece por la no identidad entre autora y protagonista, es a menudo muy tarde y de manera poco nítida, lo que exige un considerable esfuerzo de reformulación que no está al alcance de todos los lectores.

Dicho de otro modo, hay un enorme contraste entre la precisión en la historia narrada y la imprecisión en la voz narrante. Todo hace pensar que las autoras quieren contar una experiencia sin dejar del todo claro cuál es su relación con la misma, actitud a la que no resulta ajeno en absoluto el contexto social e ideológico en el que se publican sus obras. En este sentido, es muy ilustrativo el hecho de que, en las autobiografías femeninas de esta misma generación – nos referimos a *De Tilène au Plateau. Une enfance dakaroise, Femme d’Afrique. La vie d’Aoua Kéita racontée par elle-même, Les danseuses d’Impé-Eya. Jeunes filles à Abidjan* y *Un impossible amour, une ivoirienne raconte...* –, en las que la carga crítica sobre la realidad era casi inexistente, las escritoras no temían ser reconocidas como personajes de lo contado. El paso a la ficción coincide con la necesidad de las africanas de abordar temas más controvertidos como el matrimonio poligámico, el matrimonio forzado, la maternidad impuesta, etc. Puede decirse pues que la indefinición genérica funcionó como una estrategia de camuflaje que permitió a las escritoras actuar con relativa discreción, evitando modos de lectura que dejaran una constancia manifiesta de la veracidad de lo contado. La prueba de que los aspectos textuales analizados obedecen a condicionantes contextuales y, más concretamente, a factores sociales, es que esta estrategia se irá diluyendo progresivamente en la medida en que cambia la situación de la mujer. La segunda generación de escritoras africanas se mostrará mucho menos cautelosa en la definición del género y del pacto y *Le baobab fou* (1983) de Ken Bugul es un claro ejemplo de lo que venimos diciendo. Última autora de la primera generación y precursora de la segunda, Bugul publica una autobiografía en toda regla en la que escritura y vida se asumen como tales sin ningún pudor, y ello a pesar de la crudeza de lo narrado. La contribución de sus predecesoras, a las que hemos dedicado este trabajo, es pues inestimable, ya que no hay denuncia sin testimonio, y no hay mejor testimonio que el encuentro de la experiencia y la escritura.

Referencias

- A.B.D. (1981): Thérèse Kuoh-Moukoury relit avec nous *Rencontres essentielles. Amina* 103: 21–22.
- Allamand, C. (2018): *Le “pacte” de Philippe Lejeune, ou l’autobiographie en théorie*. Paris: Honoré Champion. <https://doi.org/10.14375/NP.9782745346834>
- Bâ, M. (1979): *Une si longue lettre*. Dakar: NEA.

- Bah, H. N. (2014): *Mon cahier de morale - cours de morale dispensés par Germaine Le Goff à l'enrjf de Rufisque (1944–1945)*. Paris: L'Harmattan.
- Barthélemy, P. (1997): La formation des institutrices africaines en A.O.F. : pour une lecture historique du roman de Mariama Bâ, *Une si longue lettre*. *Clio: Femmes, Genre, Histoire* 6. <https://doi.org/10.4000/clio.381>
- Brahimi, D. & A. Trevarthen (1998): *Les femmes dans la littérature africaine. Portraits*. Paris: Karthala.
- Bugul, K. (1983): *Le baobab fou*. Dakar: NEA.
- Cazenave, O. (1996): *Femmes rebelles*. Paris: L'Harmattan.
- Dewitte, P. (1990): La condition des femmes noires en France. Un entretien avec Lydie Dooh-Bunya. *Hommes & Migrations* 1131: 43–48. <https://doi.org/10.3406/homig.1990.1454>
- Diallo, A. (1978): Lydie Dooh Bunya auteur de *La brise du jour* parle de l'amour. *Amina* 73: 36–37.
- Diallo, N. (1975): *De Tilène au Plateau. Une enfance dakaroise*. Dakar: NEA.
- Diane, A. (2020): Société, polygamie et fabrication du littéraire dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ. *Interfrancophonies* 11(2): 35–56. <http://doi.org/10.17457/IF/2020.DIAN>
- Dooh-Bunya, L. (1977): *La brise du jour*. Paris: CLÉ
- Freland, F.-X. (2004): *L'Africaine blanche (1891–1986): Germaine Le Goff, éducatrice mythique*. Paris: Editions Autrement. <https://doi.org/10.3917/autre.frela.2004.01>
- Gaach, J. (2000): Entretien avec Myriam Warner-Vieyra. In: *La nouvelle sénégalaise texte et contexte*. Saint-Louis (Sénégal): Xamal. 214–216.
- Gallerani, G. M., M. C. Gnocchi, D. Meneghelli & P. Tinti (dirs.) (2016): *Seuils, paratexts! Trente ans après. Interférences littéraires / Littéraire interferences vol. 23*. Leuven: KU Leuven.
- Genette, G. (1987): *Seuils*. Paris:Seuil.
- Giguère, C. (2003): Fonctions de l'épistolaire chez Mariama Bâ: genre de la négociation, négociation du genre. *Postures* 5: 18–28.
- Herzberger-Fofana, P. (2000): *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*. Paris: L'Harmattan.
- Jacomard, H. & J.-M. Volet (1992): Pacte autobiographique et écrivaines francophones d'Afrique noire. *Présence Francophone* 41: 9–26.
- Ka, A. M. (1985): Ramatuolaye, Aïssatou, Mireille et... Mariama Bâ. *Notre Librairie* 81: 129–134.
- Kaya, S. (1976): *Les danseuses d'Impé-Eya. Jeunes filles à Abidjan*. Abidjan: INADES.

- Kéita, A. (1975): *Femme d'Afrique. La vie d'Aoua Kéita racontée par elle-même*. Paris: Présence Africaine.
- Kouadio, A. (1983): *Un impossible amour, une ivoirienne raconte...* Abidjan: INADES.
- Kuoh-Moukoury, T. (1969): *Rencontres essentielles*. Paris: L'Harmattan.
- Lejeune, P. (1975): Le pacte autobiographique. In: *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil. 13–45.
- Lejeune, P. (1983): Le pacte autobiographique (bis). *Poétique* 56: 416–433.
- Lembrech, R. (1982): Three Black Women. Three Autobiographers. *Présence Africaine*, 123(3): 136–143. <https://doi.org/10.3917/presa.123.0136>
- Matip, M.-C. (1958): *Ngonda*. Librairie au Messenger, Bibliothèque du jeune Africain.
- Ndachi Tagne, D. (1996): *Madame Tsanga, ancien Ministre des Affaires sociales et auteur de deux romans. Un entretien*. <https://aflit.arts.uwa.edu.au/intDNTzanga.html>
- Ormerod, B. & J.-M. Volet (1994): *Romancières africaines d'expression française: le Sud du Sahara*. Paris: L'Harmattan.
- Sanogo, A. (2015): Littérature Le jeu du "je" dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ: enjeux pragmatiques. *Recherches Africaines* 12: 164–173.
- Tchokothé, R. A. (2021): Mariama Bâ et Djaili Amadou Amal: *Une si Longue Lettre des (Im)patientes*. *Hybrida* 2: 201–224. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.2.20603>
- Touré Dia, A. (1979): Succès littéraire de Mariama Bâ pour son livre *Une si longue lettre*. *Amina* 84: 12–14.
- Touré Dia, A. (1980): Myriam Warner-Vieyra: *Le Quimboiseur l'avait dit...* *Amina* 96: 34–36.
- Volet, J.-M. (1993): *La parole aux Africaines. Ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*. Paris: Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789004650251>
- Warner-Vieyra, M. (1982): *Juletane*. Paris: Présence Africaine.
- Watkins, T. S. (1995): *Lydie Dooh-Bunya. Auteur du roman "La Brise du jour"*. Interview. <https://aflit.arts.uwa.edu.au/intTWbunya.html>
- Zanga Tsogo, D. (1983): *Vies de femmes*. Dakar: CLÉ.

