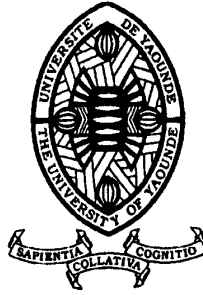


REPUBLIQUE DU CAMEROUN

Paix – Travail – Patrie

UNIVERSITE DE YAOUNDE I
ECOLE NORMALE SUPERIEURE
DEPARTEMENT DE ESPAGNOL



REPUBLIC OF CAMEROUN

Peace – Work – Fatherland

UNIVERSITY OF YAOUNDE I
HIGHER TEACHER TRAINING COLLEGE
DEPARTMENT OF SPANISH

**Análisis comparado del discurso e luencias
culturales en *Las tinieblas de tu memoria negra* de
Donato Ndongo -Bidyogo y *El esqueleto de un gigante*
de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales**

Mémoire Présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Professeur de
l'Enseignement Secondaire
Deuxième Grade
(D.I.P.E.S.II).

Par :

Pierre Landry TONYE
Licencié en Etudes Ibériques et Hispaniques

Sous la direction
Dr. Monique NOMO NGAMBA
Chargée de cours

Année Académique
2015-2016





AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire de Yaoundé I. Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : biblio.centrale.uyi@gmail.com

WARNING

This document is the fruit of an intense hard work defended and accepted before a jury and made available to the entire University of Yaounde I community. All intellectual property rights are reserved to the author. This implies proper citation and referencing when using this document.

On the other hand, any unlawful act, plagiarism, unauthorized duplication will lead to Penal pursuits.

Contact: biblio.centrale.uyi@gmail.com

Dedicatoria

A Tonye Pierre, y Anid Esther Tonye, mis padres y todos mis hermanos.

AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda, la paciencia y los sacrificios de algunas personas a quienes quiero expresar mi gratitud.

-A mi directora, la doctora Monique Nomo Ngamba, por haber aceptado guiar nuestros primeros pasos en el campo de la investigación científica.

-A todos nuestros profesores de la sección “español” del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Escuela Normal Superior de Yaundé por sus enseñanzas y consejos.

-A todos mis compañeros de clase.

ÍNDICE

Dedicatoria.....	i
AGRADECIMIENTOS	ii
RESUMEN.....	v
RESUME.....	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUCCIÓN.....	1
1. LA INSTANCIA NARRADORA EN <i>LAS TINIEBLAS DE TU MEMORIA NEGRA</i> <i>Y EL ESQUELETO DE UN GIGANTE</i>	5
1.1 ESTUDIO TEÓRICO DEL ANÁLISIS DEL DISCURSO	5
1.2. PERSPECTIVA NARRATIVA	8
1.2.1. Focalización cero	9
1.2.2. Focalización interna	12
1.2.3. Focalización externa	15
1.3. RELACIÓN DEL NARRADOR CON LA HISTORIA	18
1.3.1. El narrador homodiegético	18
1.3.1.1. El narrador en primera persona	18
1.3.2. El narrador heterodiegético	21
1.3.2.1. El narrador en tercera persona	21
1.3.2.2. El narrador en segunda persona	22
1.4. LAS FUNCIONES DEL NARRADOR	23
1.4.1. La función narrativa	24
1.4.2. La función rectora	24
1.4.3. La función comunicativa	24
1.4.4. La función testimonial	24
1.4.5. La función ideológica	25

2. LAS TÉCNICAS NARRATIVAS EN <i>LAS TINIEBLAS DE TU MEMORIA NEGRA Y EL ESQUELETO DE UN GIGANTE</i>	28
2.1. LAS FORMAS DEL DISCURSO.....	28
2.1.1. El discurso directo.....	28
2.1.2. El discurso indirecto	31
2.1.3. El discurso indirecto libre	34
2.2. LAS MODALIDADES DE ESCRITURA.....	35
2.2.1. El diálogo	35
2.2.2. El monólogo	39
2.2.3. El diario íntimo	41
2.3. LAS ANACRONÍAS.....	42
2.3.1. La analepsis	43
2.3.2. Las prolepsis	45
2.4. Las frecuencias	47
3. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS INFLUENCIAS CULTURALES EN <i>LAS TINIEBLAS DE TU MEMORIA NEGRA Y EL ESQUELETO DE UN GIGANTE</i>	49
3.1. LAS SIMILITUDES.....	49
3.1.1. Transmisión de la cultura extranjera	49
3.1.2. Valoración de la cultura ajena.....	52
3.1.3. Adopción de la cultura ajena	54
3.2. DIFERENCIAS	56
3.2.1. Dilema cultural en <i>Las tinieblas de tu memoria negra</i>	56
3.2.2 Aceptación voluntaria de la cultura ajena en <i>El esqueleto de un gigante</i>	59
CONCLUSIÓN	61
BIBLIOGRAFÍA	64

RESUMEN

Este trabajo se titula “Análisis comparativo del discurso e influencias en *Las tinieblas de tu memoria negra* de Donato Ndong-Bidyogo y *El esqueleto de un gigante* de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales”. Estas dos novelas, objeto de nuestra investigación se sitúan en el marco de la literatura hispanoafriicana. La primera novela presenta el recuerdo de un niño preso entre la cultura de sus ancestros y la cultura occidental, fruto de la colonización en Guinea Ecuatorial. En la segunda novela, se trata de un blanco cuyo sueño de acercarse de las realidades africanas se ha realizado durante su estancia en la región del Oeste de Camerún.

El objetivo de este trabajo consiste en demostrar cómo a partir de los elementos del discurso, la cultura extranjera influye en los protagonistas. Con la ayuda de la semiótica, la narratología y la comparación, hemos podido resaltar los rasgos comunes y divergentes de la instancia narradora, de las técnicas narrativas, y luego, hemos hecho la comparación de las influencias culturales en ambas novelas. El trabajo ha sido organizado en tres capítulos. El primer capítulo presenta el narrador, por la perspectiva narrativa, las formas de narración y las funciones del narrador. Notamos que se presencian las tres formas de focalización (cero, interna y externa) en ambas novelas y que la diferencia radica tanto en el estatuto del narrador como en las funciones del narrador. En el segundo capítulo, se trata de las formas del discurso, modalidades de escritura, anacronías y frecuencia narrativa. Se nota una diferencia en las formas del discurso, modalidades de escritura y frecuencia narrativa. En el tercer capítulo, se trata de la comparación de las influencias culturales en las novelas, objeto de nuestro corpus. Como rasgos comunes, notamos primero la transmisión de la cultura extranjera a los protagonistas, luego la valoración de dicha cultura y por fin, su adopción como parte integrante de su personalidad. Respecto a las diferencias, notamos que la cultura extranjera está impuesta en *Las tinieblas de tu memoria negra* mientras que el protagonista acepta voluntariamente la cultura ajena en *El esqueleto de un gigante*. Hemos llegado a la conclusión de que todas las culturas son iguales, y esta manera de pensar facilitará el acercamiento entre los hombres y la humildad en las relaciones humanas.

RESUME

Ce travail s'intitule "Análisis comparativo del discurso e influencias culturales en *Las tinieblas de tu memoria negra* de Donato Ndong-Bidyogo y *El esqueleto de un gigante* de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales". Les deux œuvres qui ont fait l'objet de notre étude se situent dans le sillage de la littérature hispano-africaine. En effet, le premier roman présente le souvenir d'un enfant perturbé par la présence de deux cultures à savoir la culture africaine dont il est originaire et la culture occidentale, fruit de la colonisation espagnole en Guinée Equatoriale. Le deuxième roman présente un personnage occidental dont le désir de se rapprocher de la culture africaine devient réalité lorsqu'il effectue un voyage depuis au Cameroun, plus précisément dans un village de l'Ouest du pays.

L'objectif de ce travail est de montrer comment à partir des éléments du discours, la culture étrangère influe sur les héros. Et pour y parvenir, nous nous sommes servis de la sémiotique, de la narratologie et de la comparaison. Nous avons ressorti les points communs et divergents de l'instance narratrice, des techniques narratives ainsi que les influences culturelles dans les deux romans. De ce fait, nous avons structuré ce travail en trois chapitres. Le premier présente le narrateur en mettant en exergue la perspective narrative, les formes de narration et les fonctions du narrateur. Il en ressort que les trois formes de focalisation (zéro, interne, externe) sont présentes dans les deux romans et que la différence réside au niveau des formes de narration selon la position du narrateur et des fonctions narratives. Le deuxième est consacré à l'étude des formes du discours, les modalités d'écriture, des anachronies, et la fréquence. Il ressort que les trois formes du discours (le discours direct, indirect, indirect libre), les modalités d'écriture, les anachronies et la fréquence narrative sont présentes dans les deux romans. Cependant, nous notons la différence au niveau des formes du discours, les modalités d'écriture et de la fréquence narrative. Le troisième chapitre consiste à comparer l'influence de la culture étrangère sur les héros des deux œuvres. Nous avons pu déceler comme points communs la transmission de la culture étrangère aux protagonistes, la valorisation qu'ils font de cette culture et l'adoption de la dite culture comme partie intégrante de leur personnalité. Cependant, nous notons comme différences l'imposition de la culture occidentale au héros de *Las tinieblas de tu memoria negra*, l'acceptation volontaire de la culture étrangère de la part du héros de *El esqueleto de un gigante*. Nous avons pu tirer comme conclusion que toutes les cultures sont égales et que cette considération facilitera le rapprochement entre les hommes et l'humilité dans les relations humaines.

ABSTRACT

This work is entitled “Análisis comparativo del discurso e influencias culturales en *Las tinieblas de tu memoria negra* de Donato Ndong-Bidyogo y *El esqueleto de un gigante* de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales”. Both novels are classified within the framework of hispanoafrikan literature. The first novel is about the remembrance of a boy, troubled by the choice between the culture of his ancestors and the occidental culture for his future. In the second novel, we discover the main character or protagonist whose dream to come closer to African culture comes true during his stay in Cameroon mostly in the West of the country.

This work aims at demonstrating how the foreign culture influences the main characters from discursive elements. Semiotics, narratology and comparison were significant helps to point out both similarities and differences in the narrator instance, narrative techniques and comparison of cultural influences in these novels. So, we have organized the work in three chapters. The first one is about the narrator through narrative perspectives, status of the narrator and its functions. As for narrative perspectives, the three forms are present in both novels but there are differences in the status of narrator and its functions. The second chapter is dedicated to the forms of speech (direct, indirect, free indirect), writing’s modalities, anachronies and narrative frequency. Differences are made in the forms of speech, writing’s modalities and narrative frequency. The third chapter is about the comparison of the cultural influences in both novels. Concerning similarities, we noticed the transmission of the foreign culture to the main characters, the appreciation and adoption of this culture. As for differences, the foreign culture is imposed in *Las tinieblas de tu memoria negra* whereas in *El esqueleto de un gigante*, the main character accepts the foreign culture by his own will. We have concluded that cultures are equal and, such point of view will enable men to come closer and set them humble in their relations.

INTRODUCCIÓN

La comprensión o descodificación del sentido de una obra literaria es función del mensaje que vehicula. Por ello, hay una relación que se establece entre el autor (persona real o física que concibe la obra) y el lector (que también es una persona real que lee dicha obra) mediante el discurso. Se habla en Teoría y Crítica literaria del “*pacto narrativo*” en términos de José María Pozuelo Yvancos (1994: 228) que dice lo siguiente:

En efecto, el discurso del relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En el mundo de la ficción (...) permanece en suspenso las condiciones de verdad referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro (...) Ese pacto es el que define el objeto-la novela, el cuento, etc.-como verdad y en virtud del mismo, el lector aprehende las condiciones de enunciación-recepción que se da en la misma (...) Entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica por la que la situación enunciación – recepción que se ofrece dentro de la novela es distinguible de la situación fuera de la novela

Es preciso señalar que este trabajo de investigación se sitúa en el marco de la literatura comparada. Se trata de establecer una relación de semejanzas y discrepancias entre las novelas objeto de nuestro estudio basándose en el análisis del discurso narrativo para desembocar en las influencias culturales. A este respecto, es imprescindible definir los conceptos claves del tema que son: el discurso e influencias culturales.

Gerard Genette, a propósito del discurso narrativo afirma lo siguiente (1972: 74), el

Discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif [...], et en tant qu'il est proféré par quelqu'un faute de quoi (comme par exemple une collection de documents archéologiques) il ne serait pas en lui-même un discours. Comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte ; comme discours, il vit de son rapport à la narration qu'il profère.

De aserción genettiana, dos elementos son necesarios al hablar del discurso en el ámbito de la narración: una historia que se cuenta y una instancia productora del acto de narrar que es por supuesto el narrador.

El Gran Diccionario de la lengua española define el concepto influencia como “el poder o la autoridad que tiene una persona sobre otra”. A partir de la definición, podemos definir la influencia cultural como el poder que una cultura ejerce sobre un individuo.

La elección de este tema es motivada por tres razones esenciales: primero, el interés por el campo metodológico del estudio que es la literatura comparada. Este trabajo nos permitirá ampliar los conocimientos nocionales en Teoría y crítica literaria dado que la comparatística lleva a almacenar los materiales teóricos. La segunda razón es que queremos mostrar que el discurso es el elemento primordial de la narración. Y por fin, mostrar que la influencia cultural no sólo es resultado de la opresión colonial sino del interés por un pueblo considerado exótico, tal intención para quitar en la mente la superioridad de una cultura con respecto a otra dado que se suele decir que el mundo se ha vuelto en una aldea planetaria. A este respecto, el corpus está constituido por dos novelas que forman parte de la literatura hispanoaficana: una ecuatoguineana y otra hispanocamerunesa. Así, tenemos por un lado *las tinieblas de tu memoria negra* de Donato Bidyogo Ndongo y por otro lado, *El esqueleto de un gigante* de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales. Esto nos lleva directamente a resumir ambas novelas.

Donato Ndongo Bidyogo nació en 1950 en Niefang (Guinea Ecuatorial). Es escritor, periodista y político ecuatoguineano. Se exilió a España desde 1994 por su oposición al gobierno del presidente Obiang Nguema. Ha escrito tres novelas: *Las tinieblas de tu memoria negra* (1987), *Los poderes de la tempestad* (1997), *El metro* (2007). En *Las tinieblas de tu memoria negra*, la trama narrativa se desarrolla en la época colonial, es decir Guinea Ecuatorial bajo la dominación española. Un niño con una visión inocente narra su historia, a caballo entre la tradición con sus ritos, leyendas y supersticiones, y la modernidad representada por el colonizador. Recuerda todo su recorrido a partir de su infancia hasta su estancia en España donde estudia para ser sacerdote. Pero al final, renuncia a ser hombre de Dios.

En cuanto a Robert Marie Johlio, nació en 1959 en Bangang, un pueblo del oeste de Camerún. Ha publicado dos novelas: *El esqueleto de un gigante* (1998) con la colaboración de Pedro Pablo Viñuales y *Un fracasado éxito* (2004). En la novela objeto de nuestro estudio es decir *El esqueleto de un gigante* se trata de Francisco, el protagonista, obsesionado por adentrarse en la tradición africana decide viajar a este país con miras a conocer de verdad las particularidades culturales del lugar. Allí, Cumplirá su sueño, al encontrar a Tomas que le invitó a una ceremonia de funeral en el oeste de Camerún. Acaba fascinado por el modo de vivir de sus anfitriones.

Es importante notar que muchos trabajos han sido realizados anteriormente sobre el tema sea sobre la instancia narradora, o las técnicas narrativas como los realizados por algunos antiguos estudiantes en la Escuela Normal Superior: Aka'a Ondoua Jean Paul (1994-1995): "Las técnicas narrativas en *Laura o la soledad su remedio* de Pío Baroja", Misseuck Youssi Carole Sandrine (2010-2011): "El estudio de las técnicas narrativas en *Los de abajo* de Mariano Azuela", Ngo Ndjing Bibiane Marquise (2009-2010) : " Análisis comparativo de la instancia narradora en *Vie de femme* de Delphine Zanga Tsogo y *Relato de un naufragio* de Gabriel García Márquez", Meupia Kebeng Rosine Blanche (2014-2015) " *Análisis comparativo de la instancia narradora y las técnicas narrativas en Ekomo* de María Nsue Angüe y *Criada en el paraíso* de Germain Metanmo, Nos inspiraremos de estos trabajos para llevar a cabo nuestra investigación. Pensamos que nuestro trabajo es original en la medida en que comparamos las influencias las influencias culturales recíprocas en *Las tinieblas de tu memoria negra* y *El esqueleto de un gigante*.

Nuestra problemática se fundamenta en las interrogantes siguientes: ¿Cómo la cultura extranjera influye en los protagonistas a partir de los elementos del discurso? ¿Cuáles son las similitudes y las diferencias que se destacan de estas formas de influencias?

A partir de estos interrogantes, podemos destacar dos hipótesis: por un lado, admitimos que a partir del discurso, la cultura extranjera influye en los protagonistas de cada novela y, luego, intuimos que aparecen similitudes y diferencias en estas formas de influencias.

Nuestro trabajo tiene dos objetivos: primero, queremos mostrar la pertinencia del discurso en la construcción de la trama narrativa y luego, pretendemos destacar similitudes y diferencias que se desprenden de las influencias culturales en ambas obras por medio de la comparación.

Para llevar a cabo este trabajo, convocaremos el método comparativo desarrollado por Manfred Schmeling (1984: 20-30). Propone cinco niveles de comparación:

"El primero se basa en la relación directa genérica entre dos o más miembros de la comparación. El segundo tipo de comparación tiene en cuenta la misma relación causal entre dos o varias obras de distinta nacionalidad, pero a ella se agrega el proceso histórico en el que se insertan los miembros de la comparación. El tercer tipo de comparación se basa en analogías de contextos, es decir, en el trasfondo extralingüístico común en los diversos miembros de comparación. El cuarto tipo adopta un punto de vista ahistórico, muestra un interés estructuralista y se vale de las

aportaciones de los métodos estético-formales, estructuralistas, lingüísticos, semióticos y semiológicos. El quinto tipo es el de la crítica literaria comparada. La comparación como procedimiento tiende en este caso a delimitar y aplicar con precisión los diferentes en sentido estricto (periodización, intertextualidad, géneros, temas, ideologías etc.)”

La elaboración de nuestro trabajo se fundamenta en el cuarto tipo de comparación. En efecto, se apoya en las teorías de la crítica literaria tales como la semiótica, el formalismo ruso, etc. Así, vamos a recurrir a la semiótica narrativa de Milagros Ezquero (1993), Garrido Domínguez (1996), María del Carmen Bobes Naves (1998) y la narratología de Gerard Genette (1972).

Vamos a organizar nuestro trabajo en torno a tres capítulos. En el primero, se tratará de la instancia narradora en las obras que estudiamos insistiendo en la perspectiva narrativa, las formas de narración y las funciones del narrador. En el segundo capítulo, será cuestión de identificar las técnicas narrativas. En el tercer capítulo, haremos la comparación de las influencias culturales tanto en las novelas objeto de nuestra investigación.

1. LA INSTANCIA NARRADORA EN *LAS TINIEBLAS DE TU MEMORIA NEGRA Y EL ESQUELETO DE UN GIGANTE*

Antes de adentrarnos en el trabajo propiamente dicho, es de suma importancia hacer un recordatorio sobre el análisis del discurso en un sentido amplio, a partir de los trabajos realizados por algunos teóricos.

1.1 ESTUDIO TEÓRICO DEL ANÁLISIS DEL DISCURSO

En su artículo, Silva Omer (2002: 1) citando a Van Dijk define el análisis del discurso como “la estructura que involucra todas las propiedades o atributos de la situación social que son relevantes en la producción y en la comprensión del discurso”. Así, los rasgos del contexto no sólo pueden influir en el discurso (escrito y oral) sino que es posible lo contrario, puede modificar las características del contexto. Pueden distinguirse estructuras locales y globales del discurso, lo mismo puede darse con referencia al contexto. En las primeras, se ubican el ambiente (tiempo, ubicación, circunstancias, etc.), los participantes así que sus roles socio-comunicativos y las intenciones o propósitos. El contexto global se hace evidente o relevante en la identificación del desarrollo o proceso del discurso. Del mismo modo, el contexto global se manifiesta cuando los individuos se involucran en interacciones como miembros de un grupo, clase o institución social (mujeres-hombres; anciano-joven; jefe-empleado, etc.).

El discurso se relaciona con las nociones de cultura y sociedad. Esto significa que no sólo de trata del mero análisis de las combinaciones discursivas de las oraciones, los actos de habla, los turnos conversacionales o los simples cambios de tópico. Estas propiedades interactúan con muchas de las propiedades de los contextos locales y sociales.

Dijk piensa que el discurso es una acción social en un marco de comprensión, comunicación e interacción que son partes de estructuras y procesos socio-culturales. Por lo que es del análisis crítico del discurso, el opina que no está orientado por un marco teórico sino su fin es política y social, es decir, con tendencia al cambio. Dicha orientación social se transforma en “crítica”. En este sentido, el análisis del discurso es visto como una tarea moral dado que es parte inherente de la sociedad.

Debido a su interdisciplinaridad, Dijk destaca algunos principios en el proceso de análisis del discurso.

-Hay que analizar lo escrito y lo oral en su entorno natural. Esto significa cualquier estudio del análisis del discurso debe tener como centro un material de trabajo que refleja lo que ocurre en la interacción.

-El contexto: el discurso debe ser como constituyente de su situación local, global, socio-cultural. Los discursos orales y escritos indican, reflejan o señalan su pertinencia contextual. Así, las estructuras contextuales deben ser observadas y analizadas en detalle, teniendo en cuenta los individuos, los roles comunicativos, las metas, el conocimiento relevante, normas y valores o estructuras institucionales u organizacionales.

-El discurso como expresión oral: mientras la mayoría de los trabajos se centran textos escritos (literatura), la tendencia ha cambiado. Se trata ahora de trabajar con interacciones o diálogos formales e informales. La forma básica del discurso es el habla.

-El discurso como práctica de los miembros de una sociedad: el discurso oral y escrito son formas de prácticas sociales en contextos socio-culturales. Además de ser usuario de una lengua, el ser humano forma parte de un grupo, institución o cultura. Mediante el uso de la lengua, puede afirmar o negar, pedir o dar una información o desafiar una estructura.

-Las categorías de los miembros: se trata de respetar las formas como los integrantes o miembros de un grupo social interpretan, orientan y categorizan los atributos de la sociedad, sus conductas y el discurso mismo.

-La secuencialidad: nos referimos a un discurso que se realiza en un sentido lineal o secuencial tanto en su producción como en su comprensión. Esto es válido en lo oral y escrito, e implica que en todos sus niveles (oraciones, proposiciones, actos) se deben enunciar e interpretar de acuerdo con la información precedente. Se trata de la coherencia.

-La constructividad: los discursos son constructivos en el sentido que las unidades constitutivas se pueden usar, comprender, analizar funcionalmente como parte de un todo, las estructuras jerárquicas en la forma, significado e interacción.

-Niveles y dimensiones: los analistas del discurso siempre tienen la tendencia de descomponer sus trabajos y cómo se relacionan estos niveles. En cuanto usuario de la lengua, el ser humano los maneja como un conjunto (sonidos, significados)

-Significado y función: el investigador siempre está tras el significado, formula preguntas “¿qué significa esto aquí?”, “¿cuál es el sentido en este contexto?”

-Las estrategias: los usuarios de una lengua conocen y aplican estrategias mentales e interactivas en el proceso de producción efectiva para lograr una efectividad del discurso y su impacto en la conducta del destinatario.

-Cognición mental: es fundamental aunque sea menos reconocida en algunos enfoques. Se trata de los procesos mentales y representaciones del mundo que expresamos en lo oral y lo escrito.

En su artículo, Vicente Manzano (2005: 1) define el discurso diciendo que el “discurso tiene un origen lingüístico, pero se extiende más allá, llegando a un significado muy amplio y, a la vez operativo y poderoso, tanto para entender lo que ocurre como para intervenir en ello”. A su modo de ver, el ser humano es esencialmente social y lingüístico porque pertenece a una sociedad que ha moldeado su pensamiento. Considera el discurso como la unión del lenguaje con la vida social. En este sentido, el acto discursivo transmite significados y propone comportamientos sobre asuntos que pueden ser muy específicos o muy generales. Tal es el caso de las expresiones “el discurso de los medios”, “el discurso de la derecha”.

Asimismo, este teórico ve en el discurso dos versiones: una versión reducida y otra, amplia. En el sentido amplio, un libro es un discurso mientras que las declaraciones de un político o un profesor en clase constituyen este acto en un sentido reducido.

Manzano opina que el análisis del discurso es un campo de estudio muy complejo y necesariamente multidisciplinar. Históricamente, varias fuentes especialmente en el seno de la lingüística, cuando se desea seguir avanzando en la comprensión del lenguaje. Pero, se observan iniciativas de la antropología, la etnografía, la psicología, la historia y las demás disciplinas. Hoy en día, el análisis del discurso se encuentra en plena expansión. Es un campo de estudio que se aplica a todos tipos de contextos. Para analizar el discurso, Manzano sugiere identificarlo primero: es una tarea dinámica, es decir, que cambia según el contexto. El discurso genera realidad, analizarlo implica descubrir no sólo sus elementos característicos, sino su conocimiento, es decir, cómo consigue construir esta realidad. Por lo tanto el teórico concluye que analizar el discurso implica una serie de recomendaciones a saber:

-Identificar los componentes que rodean al discurso, que hacen comprensible su contenido, su cometido y su efecto. Se trata del contexto (geográfico, cultural, etc.), los agentes y los pacientes implicados (¿Quién lo genera?, ¿Para quién?, ¿Qué relaciones de poder alimentan) y el asunto, los productos (¿Qué materiales se están generando desde ese discurso?, ¿Con qué funciones?, mediante ¿Qué canales?).

-Entrar en su contenido denso: notamos aquí la ideología, los recursos lingüísticos, las argumentaciones, las técnicas de persuasión empleadas.

Con respecto al contexto, el discurso es pronunciado en un contexto que lo hace comprensible. Algunos factores influyen en dicha comprensión. Podemos destacar:

-El tiempo: es importante conocer los puntos clave de cada época para analizar los discursos en el contexto donde tuvieron lugar. El analista del discurso debe tener en cuenta esta época caracterizada por el materialismo, el individualismo, la efervescencia de los movimientos sociales que ambicionan poner fin a las injusticias y la evolución de los medios de comunicación.

-La geografía: el lugar en el que se desenvuelve el discurso es fundamental. El acto discursivo se circunscribe a un área reducida. Es por esta razón por la que el discurso de un líder político de un municipio será entendido por los individuos que conocen las realidades de esta localidad.

-la psicología: el conocimiento del comportamiento individual es significativo. No se trata de analizar un grupo determinado de individuos sino cada persona. Por esta razón, el análisis del discurso es multidisciplinar ya que requiere el trabajo de diferentes áreas de especialización.

De lo que precede, este apartado consistía en valerse de algunos estudios teóricos sobre el análisis del discurso. Con las aportaciones de Djik y Manzano, hemos notado que es un campo de estudio que se aplica a varias disciplinas científicas. En nuestro trabajo, no abordaremos el análisis del discurso en su sentido amplio, sino nos limitaremos en analizar el discurso narrativo a partir de nuestro corpus empezando por la perspectiva narrativa.

1.2. PERSPECTIVA NARRATIVA

Al leer una novela, se puede notar la relación estrecha que se entabla entre el emisor del discurso y el propio discurso. En otros términos, la historia es contada por “una persona” que adopta un punto de vista o una perspectiva para relatar los acontecimientos relativos sea al protagonista o sea a los personajes. Esta persona es el narrador. Es la instancia que se encarga de contar la historia. En opinión de Bobes Naves (1998:197) el narrador es

(...) Esa persona ficta, situada entre el mundo empírico del autor y de los lectores y el mundo ficcional de la novela, y que a veces se pasa al mundo de la ficción como observador, es el centro hacia el que convergen todos los sentidos que podemos encontrar en una novela, y del que parten todas las manipulaciones que se pueden señalar en ella, pues es quien dispone de la voz en el discurso y de los acontecimientos del mundo narrado, él es quien da cuenta de los hechos, el

que elige el orden, el que usa la palabra en la forma que cree más conveniente, y a partir de aquí construye con un discurso verbal un relato (...).

El narrador cuenta la historia relatando los acontecimientos desde una perspectiva o un punto de vista determinado. Respecto a esta noción, Mieke Bal (1985:107-108) puntualiza que:

Cuando se presentan los acontecimientos, siempre se hace desde una cierta concepción, se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo (...) Me referiré con el término focalización a las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será por lo tanto la relación entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe.

La perspectiva narrativa constituye el grado de conocimiento o el volumen de información que tiene el narrador de la historia que cuenta. Yves Reuter precisa: « Nous noterons ici que la perspective détermine la quantité de savoir perçu (c est son degré de profondeur) et les domaines qu'elle peut appréhender, l'extérieur ou l'intérieur des choses et des êtres, qui en font la perception externe et interne. »

Gérard Genette (1972: 206-207) distingue tres tipos de focalización: la focalización cero, la focalización interna y la focalización externa. Además señala que:

La formule de focalisation ne porte pas toujours sur une œuvre entière mais plutôt sur un segment narratif détermine qui peut être fort bref. D autre part, la distinction entre les différents points de vue n'est pas toujours nette que la seule considération des types purs pourrait le faire croire.

De esta aserción, la noción de focalización o punto de vista es muy compleja en cuanto al análisis de una obra.

A lo largo de este capítulo, contestaremos las preguntas siguientes:

En *las tinieblas de tu memoria negra* y *El esqueleto de un gigante*: ¿Quién ve?, ¿Quién narra?, ¿Qué función tiene el que relata los acontecimientos?

1.2.1. Focalización cero

En opinión de Genette (1972), la focalización cero representa la visión del narrador omnisciente. Así pues, actúa como un Dios porque no sólo conoce toda la historia sino también todo lo que gira en torno a ésta.

Se puede notar el uso de la focalización cero en las obras objeto de nuestro estudio. En *Las tinieblas de tu memoria negra*, destacamos dos tipos de narradores: un narrador principal que cuenta la historia en la primera persona y otro, digamos, secundario que utiliza la segunda persona “tu”, “te”. El segundo representa el narrador omnisciente porque actúa como un Dios que conoce perfectamente la historia y nos permite tener los datos que el narrador principal ha olvidado o quiere esconder.

En el fragmento que viene, el narrador secundario nos proporciona informaciones a propósito de la consideración del protagonista por parte de las personas que vivían en su alrededor.

Eras considerado por todos como un niño listo y sólo tú sabías que no lo eras. Tenías la simple ventaja de que en tu casa se hablaba con corrección el castellano, y por eso jamás te arrodillaron en el montecito de gravilla que tenía preparado don Ramón para los niños que hablaban el fang en la escuela, o en su presencia o aun fuera de ella. (...) Ahora que todo pasa por tu memoria como para una película vista muchas veces mucho tiempo que nunca hubieras sido nada sin ese regalito providencial (p.30).

Aquí, se nota de manera evidente que el narrador conoce la apreciación de todos lo que estaban cerca del protagonista. Era un niño diferente de los demás dado que tenía un dominio de la lengua del colonizador, es decir, el castellano. A este respecto, su habilidad le permitía evitar los castigos que deberían sufrir los niños que se expresaban en su lengua materna por no dominar el español. Además, se inmiscuye en su interioridad para desvelar a los lectores lo bueno que está pensando a propósito del “Oficio Parvo”, como medio de aprendizaje del español e instrumento de afianzamiento de su fe.

El narrador sabe lo que pasaba en la mente del protagonista durante la época de su niñez. El trocito que viene a continuación es una prueba de intromisión por parte del narrador en su mente.

Y deseabas llevar una vida humilde como la de tu insigne padre espiritual, una vida santificada en cada minuto de tu existencia por la devoción al sagrado corazón de María. Deseabas ser un digno ahijado para que no se avergonzara de ti y te protegiera y te guiase desde el sitial que ocupaba a la diestra de Nuestra Señora (p.34).

En este extracto, el verbo “deseabas” (2 ocurrencias) es una prueba de que el narrador conoce el deseo del niño-protagonista. Dicho deseo era llegar a ser un hombre consagrado al

servicio de Dios durante toda su vida tal como era el padre Ortiz, su “padre espiritual”. Tal celo para con la religión católica, debería llevar al sacerdote a sentirse orgulloso de su discípulo.

El extracto siguiente es otra marca de intromisión del narrador en la mente porque sabe lo que piensan los personajes. Pero en este caso, se trata del narrador en primera persona.

Y mi padre me miraba también amoroso, y yo comprendí entonces su papel, mi padre jamás había pactado con ellos, era el enlace de la tribu con los ocupantes, alguien debe negociar, alguien debe charlar con ellos para saber cómo deben ser tratados, qué comida les gusta y qué cosas les irritan, cómo fornican y cuantos cigarrillos fuman cada día (...) ellos te han consagrado con su sabiduría y su aprecio, dices que eres un niño listo y sólo quieren a los listos junto a ellos, tienes que adentrarte más entre ellos para conseguir las fórmulas de su poder para la tribu. Y todos me hablaban sin hablarme” (pp.134-135).

A partir de este fragmento, el narrador-protagonista sabe ya lo que su padre y su tío esperaban de él. Es animado por ellos a ser un espía de los colonizadores, dado que conoce perfectamente la cultura occidental. El papel que querían atribuir al niño-protagonista les permitirá sacar provecho de los puntos débiles de los ocupantes, esto para vencerles y devolver la honra a su tribu.

De igual forma, en *El esqueleto de un gigante*, hay un narrador omnisciente. Pero aquí, la omnisciencia se manifiesta por el uso de la tercera persona. Pues, el narrador actúa como un Dios. Domina perfectamente la historia y tiene acceso a los sentimientos, sueños y pensamientos de Francisco, protagonista de nacionalidad española que ha decidido viajar a Camerún, para adentrarse en la cultura africana. Tenemos aquí muestras de la omnisciencia del narrador en la obra.

De inmediato, se persuadió de que el animal era la víctima para algún sacrificio religioso, porque lo había visto en la película a propósito del vudú, pero le costaba imaginar su comedido anfitrión, el de la franca sonrisa infantil, en un tembloroso éxtasis y dejándose bañar en la sangre de gallina a ritmo de maraca (p.37).

Se comprueba que el narrador conoce los procesos mentales de Francisco, es decir lo que le viene en la mente a través de los verbos “persuadió” e “imaginar”. Además de eso, hace un salto atrás en la vida del protagonista para revelar que había visto por la televisión un ritual semejante al de los bangangueses. Se trata de una religión conocida cuyos ritos son peligrosos. Es por esta razón por la que, el blanco se asombraba de su amigo que le había manifestado un aspecto nuevo de su personalidad.

El fragmento siguiente puntualiza una vez más la intromisión del narrador en la mente de Francisco durante la ceremonia de funeral: “Era difícil no contagiarse de la emoción representada sobre todo para Francisco que perdido desde el día anterior en preguntas inquietantes, advirtió que aquel no era un funeral, lleno de alegría y de vino, al que había venido invitado” (p.30)

Esta intromisión del narrador en la mente de Francisco deja entrever la confusión a propósito de su concepción del funeral así que el comienzo de dicha confusión. Esto es debido a la alegría que encontraba durante la ceremonia. A su parecer, debería ser un momento lleno de tristeza y de llantos, pero, la realidad de aquel momento era distinta de la actitud convencional de los Hombres.

Otra muestra de la omnisciencia en la obra son los comentarios hechos por el narrador. En este sentido, Garrido Domínguez (1996:128) subraya: “alguna versión de la omnisciencia moderna: el narrador interviene en el universo narrativo a través de comentarios, reflexiones o valoraciones.”

El extracto siguiente es un comentario hecho por Francisco a propósito del modo de vivir de los cameruneses durante los primeros días de su estancia en Camerún.

Todo el mundo parece vivir a flor de piel, para lo bueno y para lo malo, dejándose por el temperamento, por las emociones. No hay mañana porque no hay previsión del mañana, solo un instante, un vivir fugaz que se prolonga sobre sí mismo y el que tal vez se suena más que se viva de puro presente. (p.20)

Francisco descubre una manera distinta de vivir de la de los europeos. Ha notado que los ciudadanos de su tierra de recepción viven como si el futuro no existiera. En efecto, no se preocupan por el futuro lo que les importa es gozar al máximo del presente momento. Este comportamiento es provechoso para el africano en la medida en que, disminuye el peso de sus problemas existenciales que, a menudo crean perturbaciones psicológicas.

Para resumir, podemos decir que en las obras objeto de nuestra investigación, hemos encontrado fragmentos de focalización cero donde el narrador actúa como un Dios que lo sabe todo. Es de suma importancia mencionar que se destaca la focalización interna en ambas obras.

1.2.2. Focalización interna

Hablar de focalización interna en la narración remite al grado de conocimiento parcial o limitado de la historia por parte de la voz narrativa. El foco coincide con el personaje, el cual pasa a convertirse en sujeto perceptor. Pues, el narrador ve a través de los ojos del personaje

focal. En este sentido, Garrido Domínguez (1996:41) afirma que “El punto de observación se sitúa en el interior del personaje no tanto para encubrir como éste sino mas bien para percibir el universo representado a partir de sus ojos”.

Constatamos que el narrador sabe igual que el personaje focal y no puede acceder a sus sentimientos más íntimos como lo hemos observado en el relato a focalización cero, ni analiza las percepciones y los pensamientos del personaje. Jean Pouillon citado por Genette (1972: 209) puntualiza al respecto que, el personaje es visto,

Non dans son intériorité, car il faudrait que nous en sortions alors que nous nous y absorbons, mais dans l'image qu'il se fait des autres, en quelque sorte en transparence dans cette image. En somme, nous le saisissons comme nous nous saisissons nous-mêmes dans notre conscience immédiate des choses, de nos attitudes à l'égard de ce qui nous entoure, sur ce qui nous entoure et non en nous-mêmes.

Según Genette (1972:209), la focalización interna no se aplica rigurosamente a un texto narrativo, dado que su principio es la ausencia de descripción del exterior de los personajes, es decir prosopografía, y del análisis de los pensamientos y sentimientos más íntimos de estos por parte del narrador. La focalización interna Puede ser fija, variable o múltiple. Es fija cuando los acontecimientos son percibidos por un mismo actante observador; variable si el personaje focal varía según las circunstancias en el relato y múltiple cuando varios personajes focalizan un mismo acontecimiento.

Notamos que los acontecimientos nos vienen contados desde la perspectiva interna tanto en *Las tinieblas de tu memoria negra* como en *El esqueleto de un gigante*.

En *Las tinieblas de tu memoria negra*, la historia es contada por un narrador que sabe igual que el niño-protagonista. Cuenta la historia desde el punto de vista del protagonista para desvelar los preliminares de su sueño.

Y por las noches, antes de dormirme, soñaba despierto y me veía rodeado de arcángeles, querubines y serafines, potestades, tronos y denominaciones diminutos de sonrosados mofoletes y ondulado cabello rubio, bajo la protección del santo Ángel de la Guarda al que acababa de encomendar mi sueño (...) ya tenía trazado el plan de mi vida, una vida que no tendrá más objetivo que ser consagrada a Dios. (P.23-24)

Es evidente que el protagonista está presente en este fragmento. Esta presencia, la notamos a través del uso de los pronombres personales “yo”, “me” (2 ocurrencias), el adjetivo posesivo “mi” (2 ocurrencias) y los verbos de percepción “soñaba” y “veía”. Tales recursos

muestran que el narrador ve con los ojos del protagonista como si fuera una misma entidad. Pues, la focalización interna permite al narrador ver con los ojos del niño-protagonista la importancia de la religión del colonizador en su vida, dado que expresa oraciones y ambiciona ser hombre de Dios.

Además, el uso de la focalización interna revela el episodio de la vida del niño-protagonista cuando tenía ocho años.

A los ocho años, me sabía de memoria el catecismo del padre Claret, mi libro de lectura predilecto era el Camino Recto y Seguro para Subir al Cielo. El horror ante la condenación eterna no me permitió ser un niño. Ya no iba al río Wele con Ba, ni supe ya construir coche con médula de bambú que tanto me habían gustado y que tantas veces mi primo Asumu se ofreció a enseñarme (...) Eran pasatiempos para los demás, para aquellos niños que no habían tenido la suerte de ser tocados por la gracia de Dios. (p.63).

Una vez más, notamos que el uso del pronombre personal “me” (4 ocurrencias) y el adjetivo posesivo “mi” (2 ocurrencias) revela la presencia del narrador. A pesar de su temprana edad, el protagonista es un iniciado en la religión católica ya que domina las instrucciones básicas de dicha religión. Sus conocimientos en este campo le han llevado a poner de lado los placeres de que gozaban todos los niños de la comarca. Por haber integrado las creencias de los colonizadores, digamos que ha sufrido el aislamiento y no ha podido experimentar una niñez ordinaria, marcada por los momentos agradables con los demás niños de su edad.

En *El esqueleto de un gigante*, notamos que el narrador ve a través de los ojos del protagonista Francisco, obsesionado por descubrir la realidad africana. Cuenta sus aventuras desde su ida hasta su vuelta de África. Una de las evidencias de la narración desde el punto de vista interno es la opinión que tiene del arte, la cual difiere de su compañero de asiento en el avión.

Luego he leído un artículo acerca de las artes plásticas en la sociedad bantú publicada en África 2000, una revista hispanoguineana que me ha dejado mi compañero de asiento, un señor muy joven. (...) Mientras mi amigo piensa el arte es la representación de una armonía preexistente, la cual, una vez hallada, resultaría ridículo modificar, para mí, es un diálogo interior con vistas a realizar despierto un sueño en transformación constante. (P.13-14)

En este extracto, se puede constatar la presencia del narrador en la historia. El uso del punto de vista interno permite resaltar la concepción del arte en la cultura africana. Tras la conversación con su vecino camerunés en el avión el protagonista ya tiene una idea de la creación artística en África: el artista originario de esta área se inspira directamente de lo real.

Asimismo, el narrador ve con los ojos del protagonista, al intentar de relacionar el relato con la realidad.

En realidad fueron varios los detalles que me advirtieron sobre los paralelismos entre la historia y la realidad. Supuse que nada se decía porque sí, que este pueblo ignoraba los placeres de la ficción. Deduje que era un modo de instruir a los presentes sobre la manera de afrontar un caso de supuesta brujería. (p.91)

En este trozo, notamos que el narrador define el pueblo bangangués como uno que no conoce lo que se entiende por ficción. Relaciona los acontecimientos de los cuentos del más anciano de los notables con la realidad a la que se enfrenta la aldea. Dichos cuentos eran reflejo del contexto en el que se encontraba la comarca, para ser más explícito, se trata del problema de brujería cuyo iniciador era el personaje “Ganlekán”.

En cuanto a la presencia de la focalización interna en las novelas objeto de nuestro estudio, diremos que permite al narrador traducir las propias experiencias del personaje focal. La perspectiva interna crea el suspense durante la lectura y permite compartir con la máxima fidelidad lo que ha experimentado el protagonista. En *las tinieblas de tu memoria negra* y *El esqueleto de un gigante*, la objetividad es parcial ya que el narrador se confunde con el personaje al narrar en primera persona. Sabe igual que el personaje. Es con razón que Todorov (1981:148) afirma que: “Le narrateur en sait autant que les personnages”.

1.2.3. Focalización externa

La focalización externa o visión “desde fuera”, en términos de Jean Pouillon corresponde a la visión de un narrador que sabe menos que los personajes porque, no es participante de los acontecimientos de la historia y, tampoco puede acceder a la psicología de los personajes.

En opinión de Genette, (1972:207) se habla de focalización externa en el caso en que, el narrador ignora los pensamientos o las motivaciones del personaje. Pues, es un narrador deficiente que no penetra en la mente de sus personajes y se limita a relatar los aspectos exteriores de la historia. De ahí, Todorov citado por Genette (1972) confiere el símbolo (N=P) a este tipo de focalización. En este caso La descripción y la presentación de los personajes y espacios son privilegiadas por el narrador, en detrimento de los pensamientos. A este respecto, Genette (1972: 207) apunta que “Le héros agit devant nous sans que nous ne soyons jamais admis a connaitre ses pensées ou sentiments”.

En la misma trayectoria, Todorov (1981:148), al evocar el narrador deficiente, dice que : “dans ce troisième cas, le narrateur en sait moins que n’importe lequel des personnages. Il peut nous décrire uniquement ce que l’on voit, entend etc. mais il n’a accès a aucune conscience”.

Tanto en *Las tinieblas de tu memoria negra* como en *El esqueleto de un gigante*, destacamos los acontecimientos narrados desde el punto de vista externo. Se trata de descripciones relativas a lugares y personajes.

En *las tinieblas de tu memoria negra*, el narrador hace la descripción de una casa diferente de las demás de la comarca.

La figura de mi padre, un hombre alto, delgado con un carácter muy firme, que había decidido en un momento impreciso de su vida pactar con el blanco. Se había construido una casa grande de cemento con techo de cinc que se distinguía desde lejos como un equívoco signo de distinción emergiendo, refulgente de entre las construcciones de barro y nipa con la frondosa naturaleza alrededor. (...) había sido uno de los primeros sino el primero de la comarca en abrir una finca de café, símbolo de un nuevo tiempo que anunciaba la modernidad. (p.21)

A partir de la descripción hecha, nos damos cuenta de que, esta casa es distinta de las demás, porque el padre del niño la ha construido con los materiales que utilizan los blancos para construir las suyas. Considera que es un signo de modernidad, es decir, el modo de vivir de los occidentales que han venido a África para mejorar sus condiciones de vida. Falta notar que la casa se sitúa en una zona rural.

También, el narrador al contar los acontecimientos desde el punto de vista externo, presenta el modo de funcionamiento de la escuela donde estudiaba el protagonista.

Y entrabamos en la escuela: una sala inmensa y desangelada, dividida en forma de cruz por hileras de tronco de calabo partidos por el corazón, que hacían de pupitre: aun no habían llegado los pupitres de verdad. Delante a la derecha los del grado elemental, delante a la izquierda los del grado medio (...) a los párvulos Raya primer grado, lectura y aritmética a los grados medio y eso mismo mas nociones de geografía e historia de España a los del grado Elemental Enciclopedia de Dalmau Pla, pero como todos estábamos en la misma sala terminábamos sabiendo de todo. (p.26)

El narrador, al usar la focalización externa presenta la escuela. A través de ésta, nos enteramos de que el lugar dedicado a la adquisición de los conocimientos es pequeño, comparado con lo que se suele ver en otros sitios. Por esta razón, el maestro divide la sala en

compartimientos para separar los alumnos de distintos grados. La consecuencia de ello es que los alumnos tienen conocimientos de todos los grados de estudio.

En *El esqueleto de un gigante*, también destacamos la focalización externa. El narrador cuenta los hechos desde el punto de vista externo para describir un evento dramático que habían ocurrido en el pueblo.

(...) Sí vi cómo Blondel llegó con el grupo de las mujeres indicando que aquel era el único lugar donde nadie había mirado aun. Vi cómo entraron con prisa al principio, atascándose en la puerta que Ponto había dejado abierta, y cómo se detuvo la comitiva después. Escuché los gritos y las exclamaciones, a Thomas que pedía le abrieran un hueco de esposas de Ganlekán. (p.98)

En este extracto, tenemos dos verbos que evidencian la focalización externa: “vi” (2ocurrencias) y “escuché” (1ocurrencia). Estos verbos traducen la presencia de un narrador que sólo cuenta los hechos que ha visto y escuchado. De hecho, Francisco ha sido testigo de la entrada de Blondel y de las mujeres de Ganlekán en su cuarto secreto. Allí, descubrían con estupefacción, los bultos humanos de algunos familiares muertos.

Asimismo, notamos a un narrador que no conoce la historia en la novela de Johlio y Viñuales: “por su parte, Thomas demostraba seguirle la corriente con gran diplomacia, pero como hablaba la mitad en francés la otra mitad en su lengua no pude conocer su opinión.” (Pp25-26). Francisco no puede entender la conversación entre Thomas y un político bangangués. Esto es comprensible porque la lengua local es desconocida por el blanco.

Para recapitular, en esta parte, se trataba de la perspectiva narrativa. Hemos mencionado las tres formas de focalización tales cuales destacadas por Genette, a saber, la focalización cero, la focalización interna y la externa, en *Las tinieblas de tu memoria negra* y *El esqueleto de un gigante*. Notamos que el narrador cambia de ángulo de percepción al contar los hechos. Estas variaciones permiten al narrador ponerse en la piel de un dios que lo sabe todo y que tiene el don de ubicuidad. También permite al lector compartir las experiencias de los personajes en nuestras obras como una infancia perturbada por la lucha entre dos culturas completamente diferentes una identidad cultural en la novela de Donato Bidyogo por una parte y el descubrimiento de la cultura africana en la novela de Johlio y viñuales por otra parte. En ambas obras, el uso de la perspectiva interna es dominante porque a través de ella, nos enteramos de los estados anímicos de los protagonistas, que ellos mismos desvelan a lo largo de su historia.

1.3. RELACIÓN DEL NARRADOR CON LA HISTORIA

Cuando se habla de relacionar el narrador con la historia, debemos tener en la mente, su presencia o ausencia con respecto a la historia que nos cuenta. A este respecto, Genette (1972:252) afirma lo siguiente:

On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique.

Entonces, destacamos dos tipos de narradores a saber el narrador homodiegético y el narrador heterodiegético.

1.3.1. El narrador homodiegético

. El narrador homodiegético según de Darío Villanueva (1989:190) este tipo de narrador desempeña el papel de personaje en la historia que cuenta.

Existen dos variedades respecto al narrador homodiegético según Genette (1972:253):

Il faudrait donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiegétique deux variétés : le premier où le narrateur est le héros de son récit... et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire un rôle d'observateur ou témoin.

De esta cita, destacamos primero el narrador que cumple el papel del personaje central o protagonista de su propia historia. En otros términos, el narrador y el personaje constituyen un mismo “yo” dividido en dos roles: el yo actuante y el yo narrador. En este caso, se trata de un narrador autodiegético. Segundo, el narrador testigo que cumple un papel secundario. Se trata de un observador que acompaña al protagonista en sus aventuras a lo largo de la historia.

1.3.1.1. El narrador en primera persona

Es aquel narrador que recurre a la primera persona verbal, al contar la historia. Milagros Ezquero (1993:212) afirma de éste que él “*se déclare à la fois comme instance narratrice et comme personnage narré*” y concluye que esta forma de narrador implica una instancia doble con características y papeles del narrador y del personaje.

Germán Gullón (1976:17; 57) presenta dos tipos de narrador en primera persona: un yo-protagonista que es “a la vez el personaje principal” del relato y el yo-testigo que es el que “es testigo de la acción, la observa desde dentro y desde fuera”.

El narrador en el relato en primera persona cuenta los acontecimientos utilizando las marcas que remiten a su presencia en la historia. Así, podemos constatar la presencia de los pronombres personales ‘yo’, ‘me’ y los adjetivos y pronombres posesivos ‘mi’ y ‘mí’. Son marcas que explicitan la presencia de la instancia que habla.

En *Las tinieblas de tu memoria negra* como en *El esqueleto de un gigante*, la presencia del narrador es explícita en la historia. No sólo forma parte de la historia, sino que actúa dentro de ella en calidad de protagonista.

El niño-narrador en *Las tinieblas de tu memoria negra* está presente en la historia que nos cuenta. Revela su niñez perturbada por la influencia de los colonizadores por una parte y, las iniciaciones en las creencias ancestrales o tradicionales por otra parte. Vamos a ilustrar los ejemplos de la presencia del narrador en que éste está en contacto con la cultura de los colonizadores.

Aprendí a recitar misa en latín sin saber latín, aprendí a preparar los ornamentos para las distintas funciones litúrgicas, aprendí a comer con cuchillo y tenedor y a masticar sin enseñar los dientes, aprendí muchas cosas del padre Ortiz, entre ellas de manera muy especial, a ser como un blanco: educado y distante. (p.24)

En este fragmento, la presencia repetitiva del verbo aprender conjugado en el pretérito indefinido “aprendí” (4 ocurrencias) denota un sujeto implícito que es “yo” que remite a niño-narrador. Nos cuenta de manera retrospectiva la serie de cosas que ha aprendido de los blancos y especialmente del cura de su aldea. Estas habilidades, las ha integrado en su espíritu con miras a parecer ante los maestros como su digno representante en la comunidad fang.

(...) y conseguí sobre todo en los primeros meses, obedecer y ser un alumno modelo. Mis latinajos y la acertada y entusiasta recomendación del padre Ortiz me allanaron el camino, es cierto, y también el padre Ojo Picante me adoptó como monaguillo. Me entusiasmaban al principio de las misas de difuntos, sobre todo si eran cantadas, por la solemnidad que el padre Ojo Picante le daba a esos momentos tenebrosos y vestía entristecido pero con orgullo la sotanilla negra y el roquete blanco almidonado por las monjas del colegio de enfrente (...)
(P.115)

Se puede notar que tras el uso del pronombre personal de la primera persona “me” (3 ocurrencias), y el adjetivo posesivo “mi” (1 ocurrencia) el narrador nos cuenta su experiencia en un internado dedicado a la formación de los hombres de Dios. Esta fase es posterior a la vergüenza que ha dado a su padre el día de su bautismo. Para dar una impresión positiva a su

padre, decide ser de verdad un modelo sobre todo respecto a las actividades religiosas de aquella institución.

En *El esqueleto de un gigante*, notamos la presencia del yo-protagonista que denota el narrador actúa en calidad de personaje central. Nos cuenta sus experiencias personales durante su estancia en Camerún, particularmente en la región del Oeste donde asistió a una ceremonia fúnebre. He aquí algunos casos en los que el narrador está presente en la diegésis: “A pesar de lo cual, tengo la impresión de que ya no se hace mucho caso de los viejos ni de las tradiciones, a juzgar por lo que llevo visto en Yaundé. Si en los pueblos es algo diferente lo descubriré ahora.” (p.24)

En este extracto, la presencia del narrador es evidente por los indicios que materializan la primera persona con los verbos “tengo” y “descubriré” respectivamente, en el presente y en el futuro del indicativo. Se nota que éste queda insatisfecho por la realidad de la ciudad en cuanto al respeto de los viejos y las manifestaciones tradicionales. Siempre los ancianos en África han ocupado un sitio muy importante porque representan la sabiduría, el medio de transmisión de los valores tradicionales a la nueva generación o a un extranjero como es el caso del narrador que se interesa por su modo de vivir. Además, hace falta notar que la ciudad representa la modernidad mientras que el pueblo, recuerda el África tradicional, con sus valores esenciales.

En el trozo que viene a continuación, el narrador describe el paisaje del pueblo bangangués.

Acaso lo único que me decepciona, que me sigue decepcionando, es que esa selva profunda y virgen que con tantas ganas esperaba no la acabo de encontrar por ningún lado. Sólo veo bosques más o menos densos como los que pueden quedar en ciertos montes europeos, no la lujuria sinfonía de verdes húmedos que suponía en este rincón casi ecuatorial. (...) Esos interminables ríos de madera que corren sobre los raíles del tren, que claramente distinguí desde el balcón de la casa de Alberto, deben provenir del sur quizás. (p.26)

A partir de la descripción hecha por el narrador, se nota la decepción por no haber encontrado novedad en cuanto al paisaje de la comarca que ha descubierto. Dado que nunca había encontrado la selva, creía que debería encontrarla en este territorio. Desafortunadamente, el paisaje bangangués es similar a lo que se suele ver en Europa. En ambas novelas, objeto de nuestra investigación, notamos la presencia de un narrador que cuenta los hechos desde la primera persona. Se sitúa dentro de la historia y actúa en calidad de

protagonista es decir de personaje central. La elección de esta forma gramatical permite a los lectores compartir las experiencias personales de los personajes y les permite sentir lo que han vivido. Además de este, existe el narrador homodiegético encontramos al narrador heterodiegético.

1.3.2. El narrador heterodiegético

Se puede definir el narrador heterodiegético como aquel narrador que cuenta los sucesos desde fuera.

1.3.2.1. El narrador en tercera persona

De modo general, el narrador en tercera persona no está involucrado en la historia que cuenta, dado que se distancia de los hechos. Se desprenden dos variedades de este narrador según la cantidad de información que tiene de la historia:

Primero, destacamos el narrador omnisciente. Es aquel que tiene mayor dominio del contenido narrativo o dicho de otra forma éste tiene mejor conocimiento de los personajes y de la historia. Sabe lo que sus personajes sienten y piensan, y se proyecta en el futuro por la interpretación de los sentimientos y pensamientos de dichos personajes. Actúa en calidad de un dios que lo sabe y lo ve todo, y se mueve libremente en el espacio y en el tiempo porque posee el don de ubicuidad.

Luego, existe otra variedad del narrador en tercera persona, que se comporta como un mero observador en la historia. Este tiene un saber muy limitado a propósito de las informaciones, dado que conoce poco de lo que están hablando los personajes, y sólo cuenta lo que conoce o lo que ha recibido como información. Asimismo, no tiene acceso a la interioridad de los personajes, ni hace comentarios suyos de lo que saben o de lo que están contando. Por lo tanto, no se diferencia del lector en cuanto al conocimiento de la historia.

Cabe mencionar que en *El esqueleto de un gigante*, notamos la presencia de un narrador que cuenta los acontecimientos desde la perspectiva de la tercera persona. Aquel narrador tiene un grado de conocimiento muy elevado de la historia. Penetra en la mente del protagonista y nos da cuenta de sus sentimientos. El fragmento que viene a continuación es una ilustración del poder del narrador.

El ambiente creado lo emocionó vivamente. Después de la aspereza de los días pasados era como chispa de alegría que lo desmintiera. Nada trágico parecía haber ocurrido nunca. Los animales que correteaban a su lado le resultaban simpáticos, el aire de la mañana sobre su pelo

le causaba una agradable sensación de bienestar y, por si ello fuera poco y, le cantaban canciones para alabar su generosidad y la grandeza de su alma. (P.89)

En este extracto, la presencia de la tercera persona se materializa por los indicios tales como el pronombre personal “le” (3 ocurrencias); el adjetivo posesivo “su” (3 ocurrencias). Tales indicios revelan que el narrador cuenta los hechos desde fuera. Es una entidad que domina la historia: sabe lo que ha ocurrido en los días anteriores, hace intromisiones en la mente del personaje y transmite su estado anímico. En efecto, la felicidad llena el corazón del protagonista al final de su estancia en el pueblo de Thomas, su acompañante.

Además, tenemos otro ejemplo que pone de realce la presencia del narrador heterodiegético, que se comporta como un dios que lo sabe todo.

Al igual que los demás, pero desde la perspectiva de muchos siglos de historia, Francisco pudieran explicar aquel fenómeno. No podía dejar de relacionarse el mismo con el incidente: el momento de hacer la foto, la luz del flash (...) lo imaginario, lo irracional, lo desconocido, comenzaron a introducirse oscuramente en su cabeza, a conformar un laberinto de hipótesis en el que todas las voces se dejaban oír al unisonó, un laberinto del que aun no podía salir. (P.41)

Se nota en este trozo, la presencia de un narrador heterodiegético omnisciente que penetra en la mente del protagonista para revelar su confusión, a propósito de un extraño evento que ocurrió al retratar a una mujer en el mercado. Se trata en realidad de la muerte repentina de Demanú, una de las esposas de Ganlekán. Pues, se hacía a sí mismo varias preguntas que quedan sin respuestas. De hecho, aquel evento se relacionaba con el vampirismo, fenómeno desconocido por Francisco.

1.3.2.2. El narrador en segunda persona

Se trata de un narrador que se habla a sí mismo o da la impresión de contar los hechos a sí mismo. En este relato, es perceptible la presencia de las marcas de la segunda persona “tu”, “te”, “vosotros”. Esta forma del narrador no es muy difundida porque, de modo general, se suele recurrir a relatos con primera o tercera persona.

Cabe mencionar que tal narrador se dirige sea al lector, sea al narratorio, o sea a sí mismo como desdoblamiento. En su artículo, Michel Butor (1992:81) puntualiza que « A l'intérieur de l'univers romanesque, la troisième personne “représente” cet univers en tant qu'il est différent de l'auteur et du lecteur, la première représente l'auteur, la seconde le lecteur... ». Esto significa que el uso de la segunda persona remite al lector ficticio o real.

En opinión de Genette (1983:90-93), la narración en segunda persona es una variante de la narración heterodiegética. En cuanto a Gullón (1976:22), a propósito de la narración en segunda persona, dice que: “La utilización de la segunda persona apunta a la dualidad del ser, a su desdoblamiento en “yos” diversos y a menudo conflictivos por el lector como una representación de antagonismo íntimo larvado o declarado que caracteriza a ciertos hombres, tal vez a todos.”

De esta aserción, el “tú” constituye otra forma del “yo”, es decir que, el uso de la segunda persona es una manera, por parte del narrador, de hablar a sí mismo. Esta persona es pues un medio de comunicación entre el narrador y su conciencia.

En *Las tinieblas de tu memoria negra*, notamos la presencia de la segunda persona a lo largo de la historia. Este narrador se dirige al protagonista y parece recordarle acontecimientos que ha olvidado o que quiere ocultar “No lo niegues ahora. Tú habías asumido ya, se te había metido dentro de tu alma el genio español se había distinguido siempre en la lucha contra el infiel (...)” (P.33).

En este fragmento, notamos la presencia de las marcas de la segunda persona “tú”, “te” y el adjetivo posesivo “tu”. Tenemos la impresión de que el niño protagonista quiere ocultar informaciones a propósito de su complicidad con los colonizadores. Esto se ve por el uso de la prohibición “No lo niegues”. Desafortunadamente es traicionado por este tipo de narrador. “(...) pero el padre te cogió de la mano, evitándote de ser confundido con un negrito cualquiera (...)” (p.165)

En cambio, el narrador en *El esqueleto de un gigante* utiliza la segunda persona para dirigirse a sí mismo aunque tenemos la impresión de que el destinatario no forma parte de la historia. Tenemos un ejemplo: “Tal vez te parecía precipitado, pero aquí tendré que cazarlas al vuelo si quiero aprovechar realmente el tiempo, demasiado corto para mí.” (p.22)

1.4. LAS FUNCIONES DEL NARRADOR

La producción del discurso en una obra narrativa confiere un papel al narrador. En el ámbito narratológico, la crítica lo denomina función del narrador. A partir de los trabajos realizados por Roman Jakobson sobre las funciones de comunicación, Genette (1972:261-263) ha podido destacar cinco funciones del narrador que son: la función narrativa, la rectora, la

comunicativa, la testimonial y la ideológica. Todas estas funciones las encontramos en las obras objeto de nuestro estudio.

1.4.1. La función narrativa

Esta función se relaciona más con el narrador, ya que a través de su discurso, da cuenta de los sucesos que han ocurrido a lo largo de toda la historia. Evocando la función narrativa, Genette (1972:261) afirma: « Le premier de ces aspects est évidemment l’histoire et la fonction qui s’y rapporte est la fonction proprement dite narrative, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur »

1.4.2. La función rectora

Se trata de la estructuración interna del relato por el narrador. Tiene que arreglar todos los componentes de tal modo que el discurso que vehicula tenga un sentido. Hablando de la función rectora, Vincent Jouve (2003:87) dice que: « L’élément doctrinal est également présent dans la façon dont le roman structure les événements et les personnages, indépendamment de tout commentaire explicite ». Genette (1972 :261-262) añade :

Le second est le texte narratif, auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif en l’occurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l’organisation interne : ces organisateurs internes du discours que Georges Blin nommait des « indications de régie

1.4.3. La función comunicativa

Esta función abarca las funciones fática y emotiva. Permite mantener el contacto entre el narrador y el narratorio. El primero se dirige al segundo con la intención de influir en su comportamiento. La función comunicativa se desarrolla en las novelas donde se halla el dialogo y también en las novelas de cartas.

En *El esqueleto de un gigante*, presenciamos la función comunicativa dado que el narrador desempeña también el papel de narratorio. He aquí un ejemplo: “(...) Aquí, me he puesto a escribirte, sobre este taburete de bambú que me trajo Blondel, mientras espera que Thomas me conduzca al mercado para comprar alguna artesanía interesante.” (p.29)

1.4.4. La función testimonial

Es la que permite al narrador resaltar todas sus fuentes de información al contar la historia.

Según Genette, (1972:262) es:

Celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend dans l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle: rapport affectif certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, mais qui peut prendre la forme d'un témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information et le degré de précisions de ses propres souvenirs (...) on a là quelque chose qu'on peut nommer la fonction testimoniale.

La función testimonial aparece en *Las tinieblas de tu memoria negra* cuando el niño narrador presenta sus fuentes de informaciones respecto a su llamada al servicio de Dios.

“yo les amaba de verdad. Estaba dispuesto a dar mi vida por ellos, honrar y hacer honrar su presencia eterna como santo Dominguito de Val, como el Santo niño de la Guardia (...). Me emocionaba mucho hasta lo indecible, leer esas brevísimas bibliografías en el Martirologio Romano, o en la colección de tebeos Vidas Ejemplares de la editorial Novarro que el hermano Marcos de la Iglesia Vicario me suministraba para que aprendiera a ser como ellos.” (p.113)

A partir de la lectura de estos libros religiosos, el protagonista desea parecer a algunos ilustres personajes que han marcado la historia de la religión cristiana. Pero, es el padre Ortiz, la persona que ha puesto en su alma el deseo de dedicarse al servicio de Dios. “no podía dejar de oír esa llamada del Señor en forma de padre Ortiz revestido para la misa solemne cantando en gregoriano” (p.136)

También encontramos la función testimonial en *El esqueleto de un gigante* porque el narrador nos revela sus fuentes de información respecto al conocimiento de África en el fragmento siguiente: “Cualquier occidental piensa en el África negra como una experiencia iniciática y aunque no me gustan los tópicos, soy consciente de que mis únicas referencias de este mundo se nutren de las películas de Tarzán y los documentales sobre la fauna.” (p.16)

En este fragmento, nos enteramos de que Francisco concebía a África según lo que había visto en la tele, es decir las películas de tarzán y los documentales sobre la fauna. Tal concepción nos deja entrever que él consideraba a este continente como un largo territorio de bosque en que se encuentran los animales salvajes.

1.4.5. La función ideológica

Esta función va más allá del texto. Tiene relación estrecha con la vida diaria porque el narrador a través de su juicio de valores interpela al lector a adoptar nuevos comportamientos. Se trata pues de la moraleja de la obra. A este respecto, Vincent Jouve (2003:84) señala: “(...) le narrateur par des jugements au présent dont la portée dépasse le cadre du récit indique sans ambiguïté sa vision des choses (...)”.

Siguiendo la misma trayectoria, Genette (1972:262-263) puntualiza que: « (...) mais les interventions directes ou indirectes du narrateur á l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre une forme plus didactique qu'un commentaire autorise de l'action: ici s'affirme ce que l'on pourrait appeler la fonction idéologique du narrateur. »

El narrador de cada una de las obras que estudiamos tiene ideología. Se manifiesta pues por el comportamiento del protagonista a lo largo de la historia.

En *Las tinieblas de tu memoria negra*, el autor mediante la voz del narrador, denuncia las perturbaciones provocadas por la presencia de los blancos, sobre todo en el ámbito cultural. Tiene un punto de vista anticolonialista en la medida en que nos presenta por la nueva situación del ecuatoguineano, obligado de integrar un modelo de vida desconocido que le está impuesto de tal modo que deje de lado su originalidad, y se preocupa por la conservación intacta de la cultura de su pueblo. Por ello, es necesario resistir a la dominación de los mandadores. Es mejor ilustrar eso con algunos ejemplos:

- Y la decadencia de vuestra estirpe había ido decantándose a medida que las armas de los blancos exterminaban a los caimanes. Y esas historias te embelesaban, y el único que intentaba salvaguardar la memoria colectiva era el tío Abeso. (...) No encontraba ventaja alguna en la amistad con los ocupantes blancos, prefería seguir conservando intacta la fuerza mágica, misteriosa y peligrosa que le había sido conferida por el pueblo como (...). (p.91)

-tu tío era la resistencia, quien se niega a capitular, quien deseaba mantener flameante una antorcha que las nuevas generaciones ibais poquito a poco. Y de tu tío se decía que había luchado contra las tropas españolas (...). Pp31-32

En *El esqueleto de un gigante*, en cambio, Johlio y Viñuales, mediante el narrador optan por el respeto mutuo entre la cultura africana y la occidental. En este sentido, África puede aprender o promover su cultura a los occidentales. Esta actitud es provechosa en la medida en que ya no existirán los complejos (superioridad cultural por parte de los occidentales, e inferioridad cultural por parte de los africanos) en la relación entre estas áreas culturales: “Antes de cruzar la empalizada de canas que constituía la fachada de la casa, Blondel había pedido a Francisco, algo nervioso por lo imprevisto de los acontecimientos, que actuase exactamente como él haría.” (p.30)

En resumen, en este apartado dedicado a las funciones del narrador, hemos podido constatar *Las tinieblas de tu memoria negra* como en *El esqueleto de un gigante* tienen en común tres funciones de narrador a saber: la función narrativa, testimonial e ideológica.

Además de estas funciones, la novela de Johlio y Viñuales, presenciamos la función comunicativa.

Para recapitular este primer capítulo, el trabajo consistía en comparar algunos de los elementos siguientes en *Las tinieblas de tu memoria negra* y en *El esqueleto de un gigante*: la perspectiva narrativa, la forma del narrador, es decir, su relación con la historia y las funciones del narrador. Hablando de la focalización, en ambas novelas hemos podido destacar primero la focalización cero con un narrador que sabe más que el personaje, por el uso de la tercera y la segunda persona; luego, el narrador nos hace percibir sus sentimientos a lo largo de la historia utilizando la focalización interna y, por fin, vemos un narrador que describe y presenta los hechos tales cuales los ve a través de la focalización externa. Además de la focalización, podemos ver que el narrador está involucrado en la historia que nos cuenta. Para terminar hemos aludido a las funciones del narrador en nuestro corpus. La lectura de ambas obras no ha permitido resaltar tres funciones comunes: la función narrativa, la testimonial y la ideológica. La diferencia viene de la función comunicativa que sólo aparece en *El esqueleto de un gigante*. Por todo esto, es decir las perspectivas narrativas, la relación del narrador con la historia y las funciones narrativas en nuestro corpus, se nota evidentemente cómo el contacto se establece entre los protagonistas y la cultura extranjera.

2. LAS TÉCNICAS NARRATIVAS EN *LAS TINIEBLAS DE TU MEMORIA NEGRA Y EL ESQUELETO DE UN GIGANTE*

Según el Gran Diccionario de la Lengua Española, el concepto “técnica” se define como “el conjunto de los procedimientos y recursos de una ciencia o arte”. Partiendo de esta definición, diremos que las técnicas narrativas son el conjunto de procedimientos y recursos que utiliza el narrador para transmitir el mensaje de la obra. El interés de este capítulo consiste en resaltar las distintas técnicas narrativas encontradas en las obras objeto de nuestro corpus. Así, vamos a analizar las formas del discurso, las modalidades de escritura, las anacronías y la frecuencia.

2.1. LAS FORMAS DEL DISCURSO

En opinión de Genette (1972), las formas del discurso remiten a la distancia narrativa. Se trata pues de la relación del narrador respecto a la historia que cuenta. Piensa que dicha distancia sitúa al lector tocante al grado de precisión del relato y la exactitud de las informaciones comunicadas. Destaca tres tipos de discurso (1972:191): el discurso directo, el discurso indirecto y el discurso indirecto libre.

2.1.1. El discurso directo

El discurso directo es la forma que alcanza el nivel más alto en cuanto a la capacidad mimética. Aquí se trata de la reproducción exacta de las palabras pronunciadas por un personaje o un locutor. En este caso, hay coexistencia de dos discursos claramente diferenciados: el discurso del narrador que existe como elemento introductorio y el del personaje. Esta técnica rompe la armonía de la narración dado que ya no es el narrador el que habla sino los personajes. Por lo tanto, no puede ocurrir confusión entre la voz del narrador y la de los personajes que actúan en la trama. Según Genette (1972:192), esta forma es más mimética dado que “le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage”. En el mismo orden de ideas, Lucien Victor (2003:131) en su ensayo subraya: “simplement, ici le narrateur établit une distance claire entre lui et son personnage, laquelle est matérialisée principalement en ce que le discours est presque toujours direct”

Darío Villanueva (1989:185) define el estilo directo como: “El que se da en aquellos discursos en los que se cita las palabras o los pensamientos de los personajes de manera textual tal y como se supone que ellos mismos lo han formulado.”

En opinión de Lavergne Gerard (1996:31) el discurso directo es aquel en que:

Le narrateur (N) ce qui va être dit par le personnage (P). Il est responsable du verbe déclaratif (dire, annoncer), et de la modalité choisie (clamer, hurler, blâmer), mais il ne prend aucune responsabilité dans ce qui est énoncé. Il donne l'illusion que ce n'est pas lui qui parle.

De modo general, el estilo directo consiste en restituir las palabras tales como han sido pronunciadas por el personaje. Aquí, se trata de la fidelidad literal del narrador respecto a los personajes de la novela. Esto confiere a este estilo un carácter objetivo.

En las obras que nos valen de corpus, notamos que el narrador usa el estilo directo para contar la historia.

En *Las tinieblas de tu memoria negra*, el niño protagonista recurre a ello cuando imita el habla de su padre en lengua castellana. Hemos aquí algunos extractos: “osiosidad es madre todos visios” (eso lo decía así en su castellano) (p.71), “honrrarrás padre y madre” (p.72), “a Dios rrogando y con el maso dado” (p.72), “el ttrabajo diggnificarr al hombre” (p.73), “comerras el pan con el sudorr de tu enfrente” (p.73)

A partir de esta reproducción mimética de las palabras, notamos que el padre del narrador no llega a dominar la lengua de los colonizadores. Notamos incorrecciones al nivel fonético, es decir que no llega a pronunciar correctamente las palabras. Con esta imitación fonética de su padre, se puede notar que el niño narrador tiene un dominio del español que no es su lengua materna, sino una que ha adoptado con la llegada de los colonizadores en su país.

Además, tenemos otro trozo del estilo directo en un diálogo, en que ciertos ancianos del pueblo dan consejos al protagonista antes de que viaje a estudiar con los misioneros. No se presencian las marcas del diálogo pero, el cambio del locutor nos da orientaciones en cuanto a este estilo. Destacamos en la novela marcas o indicios específicos del estilo directo como las rayas que aparecen ante las intervenciones de los personajes en los diálogos, y las comillas que enmarcan las palabras. A través de ello, el lector tiene la exactitud del discurso del personaje, es decir, sus palabras originales.

tú hijo a ver si te portas bien que nuestra única recompensa que estudies mucho y os portéis para que lleguéis a ser hombres de provecho en la vida y merecer la confianza que ponemos en vosotros y sed temerosos de Dios, sí, papá Placido. A ver tú hijo ya ves el sacrificio que tu padre hace trabajando toda la vida para que puedas llegar donde el no llegó, sí papá Prudencio. Bueno hijo tú eres muy afortunado de estudiar con los reverendos padres misioneros a ver si te portas bien y tenemos un sacerdote y cuando te ordenes recuerda yo que te tuve en mis brazos, sí, papá Serafín. Y a ver tu hijo toma estas cien pesetas y pórtate bien ya que ves que tu padre hace un gran sacrificio, gracias papá Nicolás, muchas gracias por las cien pesetas nunca las gastaré y

la guardaré en recuerdo tuyo. Hijo tú que tienes la suerte de tener un padre como el tuyo tan sacrificado y amante de Dios a ver si sabes merecer la confianza de tu padre, sí papa Deogracias, gracias por tan sabios consejos, los recordaré toda la vida y rezaré por todos ustedes y me portaré lo mejor que pueda (pero déjenme irme ya que perdemos la aguagua). (Pp.151-152)

En este trozo, nos enteramos del intercambio que ocurre entre el niño y los hombres experimentados de la comarca. Le dan consejos para que gane su vida ejerciendo como sacerdote. A partir de este diálogo, nos enteramos de que el éxito en la vida depende del dominio de la cultura occidental, razón por la cual, todos ellos le animaban a comportarse bien durante el período de sus estudios en España.

Además, el uso del estilo directo es notable en *Las tinieblas de tu memoria negra* cuando ocurre una reunión de crisis acerca del narrador, su padre, sus tíos Meco y Abeso, jefe de la tribu. En el trozo siguiente no hay marcas convencionales del estilo directo: “(...) para prestar atención a mis palabras: quiero ser sacerdote, les dije y me quede callado”. (137)

Notamos pues que, las palabras del niño al estilo directo, son su respuesta respecto a su determinación de seguir estudiando con los sacerdotes a pesar de que ya había tenido un conflicto con uno de ellos en el seminario donde estudiaba.

En *El esqueleto de un gigante*, el uso del discurso directo no abunda. El extracto que viene a continuación es un canto de los campesinos hacia Francisco, el extranjero blanco.

Francisco nuestro, ¡wool!

Ven que te veamos, ¡wooya!

¿Por qué estamos tan contentas?, ¡wooya!

Porque eres un notorio visitante, ¡wooya!

¡Alabemos a Francisco!

¡Alabémosle!

Porque si alguien no es de los tuyos

No viene a saludarte

Sofuo es un huevo, ¡jaya!

¡Woya!, ¡jaya, jaya!

Cuidemos que no rompa, ¡jaya!

¡Woya!, ¡jaya, jaya!

Nos traerá un avión, ¡Jaya!

Nos haremos blancos, ¡jaya!

¡Woya!, ¡jaya, jaya!

Mirad a nuestro sofuo, ¡jaya!

¡Cómo nos alegra!, ¡jaya, jaya! (pp. 105-106)

Este extracto de la novela es una canción de los campesinos dirigida a Francisco. Notamos que marcan su simpatía y hospitalidad hacia él. Eso no es fortuito porque Thomas, su anfitrión, que le invitó a asistir a la ceremonia de funerales le ha concedido el título de amigo del jefe, denominado en esta área “*Sofuo*”.

El estilo directo tanto en *Las tinieblas de tu memoria negra* como *El esqueleto de un gigante* tiene un uso específico. Confiere a estas obras un grado mayor de objetividad, dado que el lector parece situarse en la trama. También diferencia el discurso del narrador del personaje. Con esto, nos preguntamos de saber cuál sería el caso del estilo indirecto.

2.1.2. El discurso indirecto

El estilo indirecto es la forma discursiva en que el narrador se apropia el discurso del personaje, reproduciéndolo dentro del suyo. Lo que ha sido dicho por este último se repite por el narrador con sus propias palabras en la narración.

Respecto al estilo indirecto Genette (1972:192) arguye que:

La présence du narrateur y est encore très sensible (...) Il est pour ainsi dire admis d'avance que le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions subordonnées mais qu'il les condense, les intègre à son propre discours et donc les interprète en son propre style

Jorge Lozano (1989:151) piensa respecto al estilo indirecto que:

Enunciativamente supone la reformulación por parte del enunciado del enunciador de aquello que cita: el enunciador (o locutor L) puede reproducir más o menos la expresión utilizada por L' (cambiando los verbos y las personas) o bien sintetizar su contenido, o utilizar sus propias palabras para transmitir lo que L' dijo en las suyas.

Siguiendo la misma trayectoria, Lavergne dice del discurso indirecto que: “Il marque une reprise en charge du discours par le narrateur (N)”.

El estilo indirecto tiene sus características propias. No aparecen los dos puntos y las comillas que sirven para enmarcar los propósitos del personaje, sino que se presencia la partícula “que” o “si” cuando estamos frente a una interrogación al comienzo de la oración subordinada, después del verbo que la introduce.

En las novelas que estudiamos, hay oraciones que vienen puestas en el estilo indirecto. Empezamos por *Las tinieblas de tu memoria negra* donde el narrador lo utiliza para trasponer las palabras de los demás personajes.

El fragmento que viene a continuación da cuenta de un comentario a propósito de la ceremonia de primera comunión del protagonista. “Se comentaba en toda la comarca que jamás un niño de tan corta edad había recibido la primera comunión, aquel era un hecho histórico y por eso su fiesta tenía que brillar más”. (p.80)

En este fragmento, tenemos un caso particular del estilo indirecto. Claro que el narrador en su discurso utiliza la conjunción “que” y el verbo introductor, pero éste se conjuga en el imperfecto del indicativo “comentaba”. A través de eso, subrayamos la excitación que animaba a los habitantes del pueblo, dado que esta ceremonia era un evento inédito, debido a la temprana edad del protagonista.

A continuación, señalamos otro caso del estilo indirecto cuando el narrador nos da cuenta del contenido del mensaje de la tía Tecla respecto al traje de primera comunión. Lo tenemos aquí: “ella me dijo que mi traje sería el más bonito de todos” (p.82). En cambio en el fragmento que acabamos de escribir, el uso del conector “que” precedido por el verbo introductor “dijo”, y sobre todo la concordancia de los tiempos verbales, es la regla del estilo indirecto en el pasado.

En *El esqueleto de un gigante*, el narrador emplea el discurso indirecto al contar los hechos, particularmente las informaciones transmitidas sea por Thomas, o sea por Blondel. El extracto que viene es una información de Thomas sobre la historia del pueblo en que se verifica la trama: “Thomas, que hace en todo momento las veces de un excelente guía turístico me ha contado que hace dos siglos que los bangangueses huyendo la islamización a que querían someterles sus vecinos Tikares, llegaron a estos montes y decidieron instalar en ellos su poblado.” (P.27)

El estilo indirecto en este trozo se materializa por la presencia del verbo introductor contar en el pretérito perfecto compuesto “ha contado” más la partícula “que”. El narrador-protagonista nos informa sobre la situación geográfica actual de Bangang así que la fuente de esta información.

Dado que la obra tiene dos narradores, también vemos que, el narrador en tercera persona utiliza el estilo indirecto. Este narrador poner de relieve las revelaciones hechas a Francisco respecto a la organización política del pueblo: “Blondel le apuntaba que por pertenecer a las dos castas más importantes y ostentar cargos de responsabilidad tanto dentro como fuera del pueblo, con un rango similar a la de un primer ministro, Thomas las veces de jefe en ausencia de éste, como era el caso” (p.33)

El narrador emplea el discurso indirecto para revelar la función que desempeña Thomas, el que ha invitado a Francisco a la ceremonia de funeral en su comarca. Notamos que tras esta información, el blanco concede más peso a su anfitrión.

Además, el narrador extradiegético usa el estilo indirecto con miras a indicar los lugares misteriosos del pueblo. He aquí un ejemplo:

“...Se habían alejado bastante de la casa cuando Thomas le indicó que la arboleda que quedaba a su derecha, un fragor de sombra recortadas apenas contra las nubes nocturnas era un lugar sagrado dónde sólo los iniciados podían entrar. Era un cementerio de ajusticiados por brujería.” (p.43)

Presenciamos el estilo indirecto en este ejemplo por el verbo introductor indicar en el pretérito simple “indico” mas la partícula “que” y los verbos de la proposición subordinada en el imperfecto simple “quedaba”, “era”, “podían”. A través de esta ilustración, notamos que Francisco descubre la realidad sobrenatural del sitio donde se encuentra. Puede parecerle extraño, dado que no conoce la realidad según la cual entran los seres humanos en el árbol.

Para resumir esta parte que trata del discurso indirecto tanto en *Las tinieblas de tu memoria negra* como en *El esqueleto de un gigante*, hemos podido presenciar esta forma discursiva en ambas obras. Al utilizarla, vemos que los narradores orientan los propósitos de sus personajes modificándolos. El estilo indirecto aleja el lector de la realidad de la trama ya que no puede percibir las emociones de los personajes cuando hablan.

2.1.3. El discurso indirecto libre

El discurso indirecto libre es una forma particular. Consiste en la reproducción por parte del narrador, del contenido de la intervención del personaje y de su forma de expresión. Pero, suprimiendo todo signo gramatical que marca la subordinación. Por lo tanto, el discurso del personaje se mezcla con el discurso del narrador. Este procedimiento lleva la confusión al lector porque es difícil discernir quien habla. Lavergne (1996:32) piensa que es la mezcla del discurso directo con el discurso indirecto: “Forme intermédiaire entre les deux précédentes sans subordination comme le discours direct, il est soumis à l’énonciation du narrateur”

Hablando de las marcas del discurso indirecto libre, Darío Villanueva (1989:187) afirma: “el uso del imperfecto de indicativo, la reconversión de la persona “yo” en la persona “él”, la afectividad expresiva proporcionada por exclamaciones, interrogaciones, léxico, coloquialismos, es casi como la ausencia introductoria de los verba dicendi”.

En *Las tinieblas de tu memoria negra*, hay algunas huellas del discurso indirecto libre. He aquí un ejemplo:

Nos hacía formar a los ocho de la mañana frente a la escuela brazo en alto, saludo falangista y patriótico para desfilar marcialmente frente a la bandera roja y gualda que él mismo izaba con infinito respeto y recogimiento, mientras cantábamos llenos de ferviente ardor deseoso de saber vengo a la escuela a aprender ilumíname señor quisiera ser un portento de humilde sabiduría para tenerte contento Dios Santo en del alma mía. (p.24)

En este trozo, notamos pues la confusión entre la voz del narrador y la del protagonista. Al principio, es el narrador el que habla y luego, el protagonista lo sustituye. Este recurso resalta de modo general las palabras que constituyen el canto de cada alumno de la comarca, antes de entrar en clase. Eran en el fondo una oración.

A continuación, tenemos otro caso de discurso indirecto libre que da cuenta del comportamiento cotidiano del protagonista.

Y cumplías de todas ganas todas las recomendaciones: rezabas las tres ave marías al entrar y salir de casa, al pasar delante de la capilla, antes y después de las comidas, y cuando oías decir una palabra fea te tapabas los oídos y hacia la señal de la cruz desagraviabas al señor, yo oh Dios mío os quiero amar alabado sea Dios. (p.30)

En las tres primeras líneas, notamos que es el narrador el que habla mientras que en la última línea, se trata de las palabras del protagonista que constituyen una oración de

arrepentimiento. Hacía esta oración cuando se enteraba de que había pronunciado una “palabra fea”.

En cambio, en *El esqueleto de un gigante*, no existe fragmento del discurso indirecto libre.

Para resumir este apartado, diremos que esta forma sólo se encuentra en *Las tinieblas de tu memoria negra*. El recurso al discurso indirecto libre acarrea la ambigüedad. En este sentido, dificulta la distinción nítida entre las palabras del narrador y las del personaje. Por consiguiente, nos damos cuenta de la sutileza del narrador a la hora de restituir los propósitos del personaje.

2.2. LAS MODALIDADES DE ESCRITURA

La construcción de una obra de ficción depende de las modalidades de escritura a que recurre el autor.

Según Milagros Ezquerro (1996:169), existen dos modalidades tradicionales de escritura, a saber, el diálogo y el monólogo. Además de analizar estas dos modalidades, intentaremos hacer lo mismo con el “diario íntimo” que es otra modalidad de escritura que hemos encontrado en una de las obras analizadas.

2.2.1. El diálogo

Según Garrido Domínguez (1996:249), El diálogo es la forma directa de reproducción de palabras de dos o más personas que comunican. También puede definirse como el acto enunciativo que consiste en el intercambio de informaciones entre dos o más interlocutores.

El diálogo confiere a la novela un carácter real y dramático, ya que evidencia los intercambios conversacionales y pone en escena los personajes que se comportan como actores. Existen dos variantes de diálogo. Primero, destacamos el diálogo novelesco que es aquel tipo en que el narrador desempeña el papel organizador que sitúa a los lectores a partir de sus breves comentarios sobre el comportamiento y las actuaciones de los personajes. A este respecto, Gerald Prince (1978: 313) subraya:

Alors-même que le narrateur s’efface pour donner la voix à d’autres voix, alors même qu’il abandonne ses privilèges, il se sent forcé de manifester son autorité [...] La formule attributive-le reflexe inconditionnel de lisibilité est comme la marque de faiblesse fondamentale

du récit : quelle que soit la diversité des voix mises en œuvre, c'est toujours finalement (fatalement) la même voix qui narre.

La otra variante del diálogo es el poliloquio donde los personajes son dueños de sus intervenciones, dado que el narrador desaparece por completo para que se expresen sin su tutela. En lo que reza con la libertad de los personajes en la secuencia del diálogo en la novela, Henri Mitterrand (1985:151-152) arguye que:

Le dialogue est un moyen de supprimer momentanément et tout au moins en apparence, le filtre qu'interpose l'énonciation narrative, entre l'univers de fiction imagé par le romancier et l'imaginaire propre au lecteur (...) il est censé placer le lecteur in media res, le nez contre l'évènement sans narrateur, sans intermédiaire, sans commentateur. Dans le récit, le lecteur est invité à se substituer au narrateur (...)

En las novelas que analizamos, solo observamos la variante del diálogo en que el narrador está presente. En *Las tinieblas de tu memoria negra*, destacamos una conversación entre el padre Ortiz y el niño-protagonista. Aquél quiere convencerle para que elija la función de sacerdote.

-Reverencia, África no necesita únicamente sacerdotes. En mi país-continué medroso, humilde- apenas hay médicos, ingenieros, abogados, que sé yo...nativos. También eso es primordial, padre, para alcanzar nuestra estabilidad, para nuestro progreso, para construirnos una nación. (...)

-Tienes razón, hijo mío; qué duda cabe, todo eso es necesario. Pero cada uno tiene su vocación. Ya saldrán los economistas y los abogados. Si el señor te ha llamado al apostolado, tú no tienes por qué ser otra cosa...

Y yo notaba como desaparecían los surcos de su frente, y admiré el esfuerzo de autocontrol que estaba realizando. Calló durante largos segundos, y recuperada la calma, añadió:

-Mis palabras las dicta amargura que me produciría tu deserción. Sí, amigo mío; sería como abandonar el campo de batalla (...)

-Y seré apóstol entre los míos, padre; no lo dude. Solo que dentro del siglo, como ellos, sencillamente (...) Y porque mi alma ya no puede soportar tanta aflicción, llega el momento de dirimir el conflicto: no tengo vocación de sacerdote, padre. (Pp.17-18)

Los indicios del diálogo en el extracto que acabamos de destacar son los signos tipográficos como los guiones, que remiten al turno de palabras entre interlocutores. Además,

notamos las acotaciones como “añadió”, “Me atajó”. Estas acotaciones proporcionan informaciones a propósito del comportamiento de los personajes y son muestras de las intervenciones del narrador que organiza el discurso. Asimismo, el narrador hace los comentarios a partir de su observación y pensamiento. Son señales que facilitan la comprensión del mensaje de cada interlocutor. En este intercambio, el padre Ortiz intenta convencer al niño-protagonista que tiene dudas de su llamada al servicio de Dios.

A continuación, tenemos otro tipo de diálogo en *Las tinieblas de tu memoria negra*. Se trata de un diálogo narrativizado, es decir, aquel que es transpuesto por las palabras del narrador. Aparece bajo la forma indirecta. Se trata de la conversación entre el padre Ortiz y el tío Abeso.

Y le preguntaba al padre si él había visto todo eso que le estaba contando, y el padre le tenía que decir no, que era una tradición, y entonces el tío replicaba que él también podía contarle tradiciones de su tribu, (...) El tío con su infinita paciencia le replicaba que no estaban sentados en el patio de la tribu de los blancos en ese momento, él no había ido a su tribu para convertirles a su creencia, (...) El padre admitía que no había visto nunca el infierno, pero la doctrina revelada, las dogmas de la única iglesia verdadera y toda la tradición bíblica atestiguan la existencia del infierno, a donde van las almas muertas en pecado, y el pecado más grave es negar la existencia de Dios Trino y Uno. El tío preguntaba entonces si en las tribus de los blancos los muertos vuelven para contar lo que han visto más allá del gran río y el padre respondía que cómo podía ser eso, que se estaba burlando de él porque debía ser en ninguna parte del mundo los muertos resucitan, (...) (PP.93-94)

Notamos en este fragmento que el niño-narrador desempeña el papel de intermediario entre el padre Ortiz, sacerdote y su tío Abeso, dado que traduce su conversación para que cada uno comprenda lo que dice su interlocutor. Es debido a su conocimiento de la lengua española.

En *El esqueleto de un gigante*, también hay el intercambio conversacional de los personajes. Hemos aquí un ejemplo en que el narrador traiciona su presencia. Se trata de la conversación entre Francisco y Thomas.

-La vampirización, sobre la que antes me preguntabas, -le dijo-es, aunque te extrañe, un fenómeno muy difundido en Bangang. Los espíritus vampiros, que habitan en el sexo de las personas tienen el poder de salir en la oscuridad para buscar la sangre de la que se alimentan. Su forma es similar a la de las lechuzas. Aquí, se dice que la vampirización se adquiere porque raras veces las mujeres que lo tienen evitan comunicárselo a sus hijos durante el parto (...).

Atento a esta historia fabulosa, impresionado por la lejanía, la noche, lo extraordinario de todo lo que rodeaba, se había dejado llevar por las palabras (...).

-¿Y no hay defensa posible ante estos vampiros? –había interrumpido.

-Bueno, de eso cuentan que una mujer del pueblo solía acoger con mucha ternura a un chico del mismo barrio al que hacía pasar a su casa para que comiera. Una vez cuando el niño se hubo saciado de cuscús, se dirigió a ella para decir como siendo tan buena podía pensar su madre pensar lo contrario (...) Al día siguiente, el marido descubrió los cuerpos inánimes de su mujer y de sus hijos en la cabaña. Solo vivía el niño agradecido. (Pp.44-45)

A partir de este diálogo, Thomas explica a Francisco el fenómeno extraño de vampirización. Primero le comunica el origen, es decir, la etapa de iniciación del hijo en el vampirismo. Durante dicha etapa, la madre es la persona que inicia a su hijo en esta práctica, mediante una medicina tradicional. Luego, le informa sobre el tiempo en que los vampiros realizan sus actividades maléficas. Por fin, la manera cómo proceden estos vampiros para matar a sus víctimas: comen sus órganos vitales chupando toda la sangre. Tras las explicaciones de su anfitrión, Francisco puede comprender la causa de la muerte repentina de Demanú.

A continuación, tenemos otro fragmento de diálogo entre Francisco y Thomas después de la muerte súbita de una mujer cuando el blanco quería fotografiarla. Este es narrativizado, es decir que escuchamos la voz del narrador.

Según me dijo, había invitado a Alberto a pasar el fin de semana en su pueblo y asistir a unos funerales, pero mi amigo, finalmente, no se ha animado a ir. Cuando lo pregunté donde quedaba su pueblo y me dijo que era un pueblo Bamiléké, no pude menos recordar el artículo que comencé a leer en el aeropuerto. Mi interés se avivó de manera manifiesta y él, explicándome que los funerales se celebran allí con grandes fiestas, ha respondido a mi curiosidad diciéndome que se sentiría muy halagado si le acompañó ocupando el lugar de Alberto. (p.22)

Notamos a partir de este trozo que se trata de una conversación entre el narrador y Thomas, un amigo de su compatriota Alberto. De hecho, Francisco es invitado para asistir a los funerales, una ceremonia tradicional de suma importancia en el pueblo Bamiléké. Este acontecimiento es muy importante para el narrador porque le permitirá satisfacer su curiosidad en cuanto a la realidad cultural africana.

En resumen, el diálogo en *Las tinieblas de tu memoria negra* y *El esqueleto de un gigante* pone de relieve el realismo los relatos. Los intercambios conversacionales realizados por los personajes dejan aparecer sus opiniones, sentimientos, sus dudas, sus aventuras. También a partir del uso del diálogo, se percibe de forma clara el tipo de relación que entabla

los personajes que actúan en la trama. Por fin, establece una distancia entre los propósitos del narrador y los de los personajes y el resultado es la objetividad y la dramaticidad de la novela.

Si denominamos diálogo el acto de comunicación entre dos o más personas, es diferente el monólogo que es una modalidad que permite al narrador desvelar la interioridad de los personajes. A continuación, vamos a analizar el monólogo en nuestro corpus.

2.2.2. El monólogo

Es aquella modalidad influida por la psicología, por medio del cual el personaje habla a sí mismo como si se tratara de un “desdoblamiento de personalidad” (Dorrit Cohn citado por Bernard Valette, 1993:44). Se atribuye la paternidad de esta modalidad de escritura a Edouard Dujardin.

Valles Calatrava (2008:175) considera el monólogo como aquella modalidad que confiere una autonomía al personaje. Dice lo siguiente: “El monólogo supone como enunciación autodiscursiva y autoverbal del personaje, un máximo grado de independencia respecto al narrador”

Darío Villanueva (2006:30), por su parte, piensa que: “Uno de los aspectos más reveladores para caracterizar la forma modalizadora que configura un aspecto novelístico concreto es, ciertamente la presentación que en él se da de la consciencia y del pensamiento íntimos de los personajes.”

El monólogo al igual que el diálogo se tipifica de varias formas. Entonces, distinguiamos cuatro tipos de monólogo según la clasificación de Garrido Domínguez (1996) el monólogo interior, el monólogo citado o soliloquio, el monólogo autorreflexivo y la psiconarración.

El monólogo interior es una técnica narrativa que consiste en revelar de manera completamente descontrolada la interioridad de los personajes, es decir, lo que está ocurriendo en su mente. Las emociones, las sensaciones y las percepciones de los que actúan son expuestas al nivel consciente o inconsciente. En este sentido, es posible que haya lógica o no, coherencia o desorganización en el discurso. Lo que particulariza el monólogo interior es su carácter no verbal ya que todo lo contado se produce en la mente.

En el mismo orden de ideas, Genette (1972:193) citando a Edouard Dujardin define el monólogo interior como un:

Discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique c'est-à-dire en son état naissant par le moyen des phrases directes réduites au minimum syntaxial de façon à donner l'impression du tout venant.

De esta definición, aparece que el monólogo interior es el discurso que fluye de la conciencia del personaje y que se caracteriza por su desorganización y particularmente en la opinión de Dujardin, por el empleo de oraciones nominales, de verbos en infinitivo, por la ruptura e incoherencia en las construcciones oracionales, y las oraciones inacabadas.

En *Las tinieblas de tu memoria negra*, tenemos un caso de monólogo interior donde el personaje central revela sus emociones después de sus misas imaginarias en su casa:

Y entonces me sentía contento, bienaventurado, apagaba las velas, me desvestía con dignidad, recogía las vinajeras y la patena y el cáliz, colocaba cada cosa a su sitio, nadie se vaya a dar cuenta, y me decía a mi mismo que lo único que deseaba en esta vida era ser sacerdote (...).
(p.69)

Con este ejemplo, observamos que el protagonista, a pesar de su temprana edad, disfruta mucho imitando al padre Ortiz que es su modelo absoluto, respecto al oficio sacerdotal. Por esta razón es por la que ambiciona una vida completamente dedicada al servicio de Dios.

Además del monólogo interior, hay otra variedad de monólogo en la novela de Donato Ndongo-Bidyogo. Se trata del soliloquio que es una técnica mediante la cual el personaje discurre en la novela, con voz alta y sólo como subraya Genette (1972:196), esto significa que es oyente de su propio discurso. A diferencia del monólogo interior, es verbalizado, tiene una lógica en el desarrollo de la reflexión y la estructura sintáctica es respetada.

El trozo que viene a continuación es un soliloquio del niño protagonista, en cuanto a la decisión de su vida venidera: “Sí, era un católico ferviente y sincero, y con el pulcro fervor y la impoluta sinceridad de mi insignificancia, ya tenía trazado el plan de mi vida, una vida que no tendría más objetivo que ser consagrada a Dios.” (p.34)

El trozo que acabamos de ilustrar es el soliloquio del personaje central de la trama narrativa. Notamos que contesta positivamente mientras que nadie le ha planteado una pregunta, a propósito de qué será su vida, y el discurso que pronuncia tiene una lógica en la medida en que, su pasión por la religión va a influir en la elección de su oficio.

2.2.3. El diario íntimo

Es una forma de escritura que consiste en narrar los acontecimientos que ocurren durante el transcurso del día donde el sujeto de la narración se autorepresenta. Dicho de otra manera, es la forma más apta para facilitar el conocimiento exacto en el dominio de la vida personal, salvaguardando la espontaneidad de la experiencia vivida.

Según Rudolf Picard (1981:116): “el auténtico diario íntimo es un diario redactado exclusivamente para el uso de quien lo escribe. En razón de la estricta identidad entre autor y lector, carece precisamente de la condición más universal de toda literatura: el ámbito público de la comunicación”

Paul Ricoeur (1996:147) asocia el sujeto de la narración con su experiencia diciendo que:

La persona entendida como personaje del relato no es una entidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario, comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje que podemos llamar su identidad narrativa al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad personal.

Hace falta precisar que esta asociación del sujeto con la experiencia que ha vivido se sitúa en su intimidad. José Luis Aranguren (1989:20) define la intimidad como la relación intrapersonal o intradialógica, “reflexión” sobre los propios sentimientos y conciencia, estas “autonarración y autointerpretación, contarse a sí mismo la propia vida y la subjetividad, sintiéndolas como tales.”. Según este punto de vista, el diario íntimo sólo es redactado por el uso de quien lo escribe y no se destina a un lector o público hipotético. Por lo tanto carece de función comunicativa.

Esta opinión según la cual no se entabla la comunicación en el diario íntimo parece contradicha por Daniel Mesa Gancedo (2009:187-206) muestra cómo la narradora Soledad llama a su padre ya muerto y a su enamorado Samper en sus diarios. Luis Almería Beltrán sigue la misma trayectoria cuando cita el *Werther* de Goethe (2009:9) que aparece bajo la forma de cartas enviadas a Wilhelm, un amigo de Werther. Estas cartas no reclaman réplicas. Así, el narratorio desempeña una mera función comunicativa porque las cartas enviadas no necesitan respuestas por parte de él. Gadamer (1998:471) viene a reforzar el aspecto comunicativo del

diario diciendo que: “lo que se fija por escrito se eleva en cierto modo a la vista de todos, hacia una esfera de sentido en la que puede participar él que esté en condiciones de leer”

En *El esqueleto de un gigante*, hemos destacado varios diarios íntimos en el primero y quinto capítulo. He aquí un extracto del diario de Francisco que da cuenta de su primer día en Bangang:

Bangang, 9 de diciembre de 1995.

Te escribo sentado en una banqueta de bambú que un tal Blondel me ha traído. Thomas me lo ha presentado como su hijo y pienso realmente que es imposible que lo sea, a juzgar por la edad. Se dirían casi hermanos gemelos, pues se parecen bastante, sólo que éste es un poco más corpulento. (p.23)

Notamos que el protagonista occidental está contando su primer día en el pueblo donde ha sido invitado para a los funerales. Dicha ceremonia le va a ayudar para satisfacer su curiosidad a propósito de la tradición Bamiléké.

A continuación, otro fragmento de diario íntimo, al final de la estancia de Francisco en Camerún.

La fiesta duró unas dos horas. Ese mismo día, al caer la noche, estábamos ya en Yaundé. Por el camino me había hecho traducir el texto de las canciones. Pasaron los días sin que me diese cuenta. Ahora, en el avión de regreso, mis emociones se transforman en sentimientos más profundos al escuchar lo que grabé. África, la mía, la de mi pueblo, se vuelve conmigo. (p.105)

En este extracto, el narrador se deja transportar por sus emociones. Vemos que se trata de los sentimientos de felicidad sobre todo, porque ha sido adoptado por los pueblerinos. Un tal comportamiento con respecto a él, le ha llevado sentirse africano.

Notamos que, el diario íntimo permite al narrador salvaguardar las experiencias cotidianas de su estancia en Camerún. Esta forma de escritura lleva a concluir que, Francisco tiene mucho afecto por la cultura africana.

2.3. LAS ANACRONÍAS

La sucesión de los eventos en la novela depende de la concepción del tiempo por parte del autor. Es importante que el artista se valga de las anacronías para organizar el orden de los hechos que marcan la historia. De hecho, Las anacronías pueden definirse como una ruptura temporal del relato, producido en el momento en que la narración de la historia se suspende

momentáneamente para dar paso a un acontecimiento diferente del que se está relatando los hechos. Además, puede aludir a toda forma de discordancia en el orden natural, cronológico de los acontecimientos que forman parte del tiempo de la historia, y el orden en que son contados en el tiempo del relato. Hablando del concepto de anacronías, Genette (1972:) piensa que: “toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel il s’insère-sur lequel il se greffe –un récit temporellement second, subordonnée au premier dans cette sorte de syntaxe narrative(...)”

Según la crítica literaria, las anacronías se clasifican en dos categorías que son: la analepsis y la prolepsis. Genette (1972 :89) marca una diferencia entre ambas categorías diciendo que: “une anachronie peut porter dans le passé ou dans l’avenir plus ou moins loin de l’instant présent”. Según esta cita, las anacronías pueden aludir tanto al pasado como al futuro con respecto al momento en que el narrador está contando la historia. Tal disposición permite al lector comprender mejor la historia, tener una visión de los acontecimientos que preceden la trama y de la proyección que se establece en el transcurso del tiempo.

Encontramos ambas categorías anacrónicas, la analepsis y la prolepsis en las obras objeto de nuestro corpus. Primero, empezaremos por ilustrar la analepsis y luego concluiremos este apartado por el estudio de la prolepsis.

2.3.1. La analepsis

Se trata de una técnica narrativa que se define en términos de Genette (1972:) como: “(...) toute évocation après coup d’un évènement antérieur au point de l’histoire où on se trouve”. Asimismo, es un salto hacia el pasado de la historia, que se denomina relato retrospectivo o “flash back”. Se identifica la analepsis cuando el narrador proporciona marcas temporales que remiten al pasado, y los tiempos verbales que utiliza para contar los sucesos son los del pasado sobre todo el pretérito perfecto simple y el pretérito imperfecto, para evocar las situaciones anteriores a ciertos hechos del relato. Hablando de la tipología de analepsis, Genette evoca tres tipos: las analepsis externas, las internas y las mixtas.

La analepsis externa es aquella cuyo punto de partida es anterior al del punto de partida del relato primero y la retrospectión no forma parte de la historia. Genette (1972:91), respecto a las analepsis externas afirma que: “du seul fait qu’elles soient externes, ne risquent á aucun moment interférer avec le récit premier, elles ont seulement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel « antécédent » ”. En tal caso, no hay ninguna interferencia con el relato primero.

En cambio, las analepsis internas son aquellas cuyo punto de partida es posterior al punto de partida del relato primero. Se destacan dos categorías de analepsis internas, a saber, la interna heterodiegética y la interna homodiegética que Genette (1972: 91,95) define respectivamente como aquella que se sitúa “sur une ligne d’histoire et donc un contenu diégétique différent de celui ou de ceux du récit premier: soit très classiquement sur un personnage nouvellement introduit et dont le narrateur veut éclairer les « antécédents »”. Con esta última categoría, no se puede evitar las interferencias con el relato primero. Por fin, la analepsis mixta cuyo recuerdo es anterior al punto de partida del relato primero y llega a juntarse con ello.

En las novelas objeto de nuestro análisis, hemos destacado la presencia de diferentes formas de analepsis que señalaremos a continuación.

En *Las tinieblas de tu memoria negra*, hay numerosos casos de analepsis que aparecen dado que la mayoría de los acontecimientos son retrospectivos. Vamos a notar la analepsis de las páginas 74-75. El narrador nos recuerda un evento escaso que le ocurrió a la edad de los nueve: “Por aquella época no era frecuente que un niño de nueve años recibiera la primera comunión, pero entre don Ramón, mi padre y Ambrosio el catequista hubo completo acuerdo sobre mi virtuosidad, luego sancionada por el padre Ortiz.” (Pp.74-75)

Esta analepsis es de tipo interna homodiegética porque, el punto del recuerdo del narrador es posterior al punto de partida del relato primero iniciado por el diálogo entre el padre Ortiz y el niño, que están debatiendo a propósito de la elección del oficio venidero de este último. Este salto atrás sirve para demostrar los inicios brillantes del niño-narrador en la religión cristiana.

Además, destacamos otro fragmento de retrospección donde el narrador se acuerda de la escuela en que estudiaba, y sobre todo de su maestro, un hombre que suscitó en él mucha admiración:

Por aquella época, ya asistía a la escuela del pueblo. Don Ramón era un maestro bueno, yo al menos guardo un buen recuerdo de su inmensa altura, de sus manos inmensas con una fusta de melongo, pues creía, y así lo repetía que la letra sólo puede entrar en la sangre con la sangre, porque los negros, tenemos la cabeza muy dura.(p.24)

En este extracto, la retrospección nos lleva a comprender que, el narrador tiene buenos recuerdos de su docente. A pesar de la severidad de este, el protagonista gozaba de un mejor

tratamiento con respecto a los demás niños de la escuela. Esta diferencia es debida a su contacto permanente con la cultura occidental.

En *El esqueleto de un gigante*, notamos algunas retrospectivas. Vamos a ilustrar con el fragmento de la página 32 donde Francisco se entera del motivo del respeto que los pueblerinos y los notables dedicaban a Thomas: “La mirada del blanco sobre su anfitrión se transformó entonces por completo. Ahora se explicaba algunas cosas, como por que habían tenido que hacer tantas visitas la noche anterior y por qué todos le daban grandes muestras de respeto al recibirle.” (p.32)

En este extracto, el marcador temporal de retrospectiva, “la noche anterior”, nos permite notar que el narrador recurre al uso de la analepsis. Tal uso no es fortuito porque el lector se da cuenta de que el salto atrás ayuda a Francisco a comprender el comportamiento de las personas que están bajo la autoridad de Thomas según la tradición de esta tribu.

Asimismo, notamos en otro caso de analepsis que el narrador omnisciente nos proporciona respecto a Francisco.

Había leído, como un ameno pasatiempo, los Cuentos Macabros de Madame Blavatsky, la teósofa, y recordaba un poco el comentario de Rosso de Luna a propósito de los espíritus vampiros. Aunque eso para él seguía siendo literatura fantástica bastante trasnochada, dejó caer un comentario sobre estas creencias sin obtener respuestas algunas por parte de Thomas.
(p.43)

Notamos en este fragmento que se trata de un caso de analepsis mixta porque la lectura de estos cuentos que trataban de lo místico, es anterior al relato con que se junta. A pesar de la baja consideración de Francisco para con la literatura fantástica, intentaba valerse de ella para explicar la muerte repentina de Demanú, la esposa de Ganlekán. Desafortunadamente, se quedaba confuso.

2.3.2. Las prolepsis

La prolepsis es aquella técnica narrativa que consiste en un salto hacia el futuro, en el tiempo de la historia, siempre en relación con la línea temporal básica del discurso narrativo marcada por el relato primario. En otras palabras, es un procedimiento que alude a los eventos que todavía no han ocurrido, permitiendo así al lector conocerlos de entrada. En términos de Genette (1972:82) la prolepsis es “(...) toute manœuvre narrative consistant à raconter ou à évoquer d’avance un évènement ultérieur”. Es de suma importancia señalar que la prolepsis

aparece bajo dos formas: la proyección hacia el futuro denominada “flash forward” y la premonición que es el hecho de saltar una gran parte de la historia para llegar a la narración inicial.

Al igual que la analepsis, la prolepsis destaca varias variantes. Para Genette, existen dos formas de prolepsis: la interna y la externa. Se habla de prolepsis interna cuando el narrador anticipa en su discurso un evento que va a ser descubierto en el relato primario. Al contrario, la prolepsis externa es la predicción de un acontecimiento que no forma parte de la historia que el narrador nos cuenta.

A pesar de que no abundan prolepsis en nuestro corpus, destacamos algunos fragmentos donde el narrador hace una proyección al contar los hechos.

En *Las tinieblas de tu memoria negra*, cuando el narrador en segunda persona evoca lo que será del protagonista cuando regrese con la unción sacerdotal transmitida por su padre espiritual: “Y tú volverías demasiados años después cargado con la sabiduría y el poder de los blancos dispuesto a ser nuevo amo de tu poblado. Tu madre lloraba, pero no la veías, porque te recreabas ya en el regreso venturoso vestido con la sotana negra el fajín azul (...).” (p.162)

En este trozo, notamos que se trata de una prolepsis externa porque la predicción a que alude el narrador respecto al protagonista, es un hecho que no forma parte de la historia. Se trata del retorno venidero del niño-protagonista en calidad de jefe de su tribu. Además, esta prolepsis muestra que sus conocimientos de la cultura occidental desempeñarán un papel significativo en el ejercicio de su función.

Hay otro caso de prolepsis en que el niño protagonista da cuenta del evento consecutivo a las secretas misas que solía organizar en casa, durante la ausencia de su padre y de su madre. “Semanas después de haberse descubierto mi secreto, me comunicaron que iba a recibir la primera comunión el día de Santiago Apóstol, el patrono del pueblo” (p.74)

Esta prolepsis es de tipo interno porque la primera comunión del protagonista es un evento que forma parte de la historia y antes de ser comulgado, pasó por una preparación respecto a la recepción de este sacramento.

En *El esqueleto de un gigante*, no se encuentra casos donde el narrador adelanta los hechos.

De lo que precede, se trataba de analizar las anacronías en *Las tinieblas de tu memoria* y *El esqueleto de un gigante*. Hemos resaltado la analepsis en ambas obras, mientras que sólo presenciamos la prolepsis en la novela de Donato Bidyogo. De modo general, las anacronías sitúan en el tiempo, los eventos relativos al contacto del protagonista con la cultura ajena.

2.4. Las frecuencias

Se puede definir la frecuencia como la relación establecida entre la producción de un acontecimiento en la historia y su evocación numérica en el relato. En opinión de Genette se trata de las “relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse”. Es preciso notar que Genette destaca cuatro tipos de frecuencia narrativa a saber: el relato singulativo, iterativo, repetitivo, anafórico.

El relato es dicho singulativo cuando el narrador evoca una vez en su discurso un acontecimiento que se ha producido una vez en la historia. Mientras que se alude al relato iterativo cuando el narrador menciona una vez un acontecimiento que tuvo lugar varias veces en la historia. En cuanto a la tercera posibilidad, es decir el relato repetitivo es cuando un acontecimiento viene evocado varias veces por el narrador mientras que solo ocurrió una vez en la historia. Y por fin, en el relato anafórico, se cuenta varias veces un acontecimiento producido varias veces.

Hemos destacado algunos casos de frecuencia juzgados pertinentes para nuestro análisis en *Las tinieblas de tu memoria negra*.

El extracto que viene a continuación nos revela el período de las clases de preparación hechas por el narrador con miras a alcanzar su objetivo: ser comulgado. “Como los demás, asistía a las lecciones preparatorias que daba Ambrosio el catequista todos los días después del rosario de la tarde, complementadas con la intensiva preparación de don Ramón los jueves por la mañana” (p.75)

En este ejemplo, notamos que la frecuencia narrativa es iterativa ya que el narrador proporciona algunos indicios que resumen la repetición de un mismo acontecimiento. Se trata pues de “todos los días” y “los jueves por la mañana” que sirven para evitar la repetición de las clases cotidianas de “Ambrosio el catequista” así que las clases complementarias de “don Ramón” que tenían como objetivo, preparar a los niños al bautismo.

A continuación, notamos otro ejemplo de frecuencia narrativa de tipo iterativo donde el niño protagonista simula el culto en casa.

Y fue antes de cumplir los nueve años cuando adquirí la costumbre de decir misa en un altarcito que me hacía en mi habitación, delante del crucifijo que me había regalado el padre Ortiz, debajo el triángulo que enmarcaba el ojo solitario de Dios, delante de las muchas estampas que me habían ido trayendo los blancos amigos de mi padre, y con el Oficio Parvo que me servían de misal. (Pp.63-64)

La frecuencia iterativa en este ejemplo, da cuenta de una actividad que encanta mucho al niño cuando está solo en casa. De hecho, se trata de la simulación de las misas, inspirado por el padre Ortiz. Tal comportamiento traduce la ambición de este niño: consagrarse a la misión apostólica.

En resumen, subrayamos que el segundo capítulo de nuestra investigación consistía en comparar las distintas técnicas narrativas en nuestro corpus: las formas de discurso, las modalidades de escritura, las anacronías y la frecuencia narrativa. Respecto a las formas de escritura, hemos encontrado los tres tipos de discurso en *Las tinieblas de tu memoria negra* mientras presenciamos sólo el discurso directo y el discurso indirecto en *El esqueleto de un gigante*. Hablando de las modalidades de escritura, el diálogo está presente en ambas novelas pero encontramos el monólogo en *Las tinieblas de tu memoria negra* y el diario íntimo en *El esqueleto de un gigante*. La analepsis y la prolepsis han sido destacadas en *Las tinieblas de tu memoria negra* mientras que en *El esqueleto de un gigante*, ha faltado el uso de la prolepsis. Y por último, la frecuencia narrativa ha llamado nuestra atención y la variante representada es la frecuencia iterativa en la novela de Bidyogo, al contrario de la de Johlio en que no hemos encontrado ninguna variante. Podemos decir que las técnicas narrativas han facilitado la comprensión de las novelas que estudiamos, permitiéndonos deducir que en *Las tinieblas de tu memoria negra*, hay una distancia temporal considerable entre el momento de la historia y el momento de la escritura mientras que en *El esqueleto de un gigante*, este intervalo temporal es casi nulo.

3. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS INFLUENCIAS CULTURALES EN LAS TINIEBLAS DE TU MEMORIA NEGRA Y EL ESQUELETO DE UN GIGANTE

El objetivo de este capítulo consiste en el análisis de las influencias culturales en las novelas objeto de nuestro corpus. Para alcanzar dicho objetivo, vamos a comparar las influencias culturales extranjeras en los protagonistas de *Las tinieblas de tu memoria negra* y *El esqueleto de un gigante*. Empezaremos primero por resaltar los puntos convergentes luego, destacaremos los puntos divergentes.

3.1. LAS SIMILITUDES

Según el gran diccionario de la lengua española, el vocablo similitud remite a “la circunstancia de parecerse una persona o cosa a otra en su carácter, actitud o aspectos.”. Así, cuando evocamos las similitudes en la comparación de las influencias culturales en nuestro corpus, es decir, *Las tinieblas de tu memoria negra* y *El esqueleto de un gigante*, se trata de evidenciar los aspectos que se parecen en las dos obras respecto a la influencia cultural extranjera sobre los protagonistas. Tenemos que recordar que se trata en la novela de Donato Ndongo-Bidyogo, de un protagonista africano que se enfrenta a la cultura occidental mientras que en la novela de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales, el protagonista occidental se enfrenta con la cultura africana. A pesar de este contexto, hemos podido destacar algunos aspectos particulares a cada protagonista a la hora de entrar en contacto con las costumbres ajenas. Se trata primero de la transmisión de la cultura ajena al protagonista, luego, de la apreciación que hace de esta cultura y por fin, de su grado de implicación en ella.

3.1.1. Transmisión de la cultura extranjera

Antes de ir al asunto, es importante definir lo que es la cultura. Según el Gran Diccionario de la Lengua Española, la cultura se define como el “conjunto de costumbres y tradiciones de un pueblo”. En otras palabras, es la línea de conducta que podemos observar en los individuos de una comunidad dada.

Admitiendo que cada pueblo se identifica por su cultura, la transmisión de la cultura ajena o extranjera consiste en aprender y promover esta cultura a los pueblos que tienen ya su propia cultura. Esto puede ser una fuente de enriquecimiento en la medida en que los aprendientes de otras realidades culturales se vuelven personas multiculturales. Cuando referimos a la historia, nos enteramos de que la transmisión de la cultura extranjera es un proceso antiguo dado que, a lo largo de la historia de la humanidad, siempre ha habido pueblos

dominados y pueblos dominantes, culturalmente. Es por esta razón por la que las marcas de los colonizadores influyen en la realidad cotidiana de los colonizados hoy en día. Así, la colonización es un vector significativo de transmisión de la cultura extranjera. Asimismo, puede ser esta transmisión cultural por medio de curiosidad personal o una investigación científica en que el individuo aprenderá las tradiciones que rigen el pueblo que suscita su interés.

En *Las tinieblas de tu memoria negra*, notamos la presencia de la cultura occidental en la trama. Aquello no es fortuito ya que los extranjeros influyen considerablemente en la vida de la población local que intenta imitar su modelo de vida. El protagonista de esta obra representa al conjunto del pueblo guineano que ha sido impactado por la cultura de los blancos de los blancos, particularmente en el ámbito religioso. Esto, por supuesto es debido a la relación particular que existe entre Guinea Ecuatorial y su antigua potencia colonizadora: España. Relación representada en la obra por el niño-protagonista y el padre Ortiz:

El padre Ortiz te comprendió, supo que habías sido un niño y que empezabas de dejar de ser un niño, y sus palabras de consuelo estaban destinadas a la salvación de su alma a través de la tuya...y él se sentiría plenamente justificado si su misión apostólica pudiera ser coronada por una sincera vocación que diera como fruto un nuevo pastor para el rebaño del Señor. (p.139)

Percibimos a través de este extracto, la esperanza del sacerdote para con su hijo espiritual que es seguir la misión que ha emprendido en este territorio. Para este sacerdote, es necesario este relevo por parte del protagonista. De hecho, los futuros sacerdotes hombres dedicados al servicio de Dios en los días venideros en estas localidades debían de ser los nativos porque eran quienes conocían mejor las realidades del país. Los seguidores de esta función eran considerados iniciados por los blancos como es el caso del niño en el fragmento que viene a continuación: “Sí igual que tú, sólo que ellos se deslomarían en las haciendas y tú en el altar, genuflexión, iniciado en la práctica de la brujería de los blancos, sin saber que formabas parte de un invisible ejército de conquistadores atraído por la fulgurante riqueza de la isla” (p.161)

En este fragmento, la expresión “brujería de los blancos” remite a la religión cristiana. Por lo tanto, deducimos que el protagonista ha recibido la unción por parte del padre Ortiz para reemplazarle.

Don Ramón es el otro personaje que ha participado en la formación académica del protagonista. Era un maestro español desde la base. El brillantísimo porvenir de su alumno le daba orgullo, y por esta razón, no quería que se olvidara de él. Así, se nota este deseo durante una conversación entre su alumno y él:

(...) y don Ramón venía todas las tardes a tu casa y se ponía a charlar con tu padre que le recibía todo ufano, eras el primer futuro seminarista de la comarca, un ser elegido por Dios para convertir a los infieles, y cuando estés muy lejos, acuérdate de que te enseñé las primeras letras, Verdad; si, señor maestro (...) y don Ramón se hinchaba todo cuántas veces se iba a hinchar en la vida a tu costa, y te miraba de embelesado desde siempre he sabido que este chico llegará lejos (p.142)

En *El esqueleto de un gigante*, la transmisión de la cultura extranjera, africana en este caso, se realiza mediante las personas que desempeñan un papel importante en la organización tradicional del pueblo bangangués. En presencia de Francisco, el más anciano de los notables resalta una de las virtudes que caracterizan a este pueblo; la solidaridad:

-Permitidme que, en intención a nuestro invitado extranjero, me exprese de manera que me entienda. Sin duda muchos de los que hasta aquí habéis venido recordaréis la historia no tan lejana por cierto de una de nuestras familias más notables (...) Por lo demás, todos vosotros sabéis que nuestra fuerza está basada en la unión (p.49)

A través de esta toma de palabra del notable bangangués, Francisco se entera de uno de los valores más fundamentales que la unión es un elemento fundamental en la vida de los miembros de esta localidad: la solidaridad basada en la unión de los miembros de la comunidad y la ayuda mutua.

Asimismo, en el extracto siguiente, Thomas, el guía de Francisco le informa sobre el rito de viudez de las mujeres: “(...) Por eso, las esposas sufrían estos castigos en caso de enviudar, para que en el futuro actuaran de una manera más tierna con el marido. Lo que sucedía, por el contrario, era que muchas, sobre todo las mayores, no tardaban en acompañarlo a la tumba.” (p.42)

En este extracto, Francisco se entera de que los ritos tradicionales son muy duros con las mujeres que acaban de perder a su marido. Las más de las veces, las sospechan de haber asesinado a sus maridos. De allí, la antipatía que se desarrolla hacia ellas y los sufrimientos consecuentes. En varias ocasiones, tienen que aguantar malos tratos físicos incluso psicológicos. La consecuencia es la muerte de la mayoría de estas mujeres violentadas.

De lo que precede, hemos intentado mostrar como la transmisión de la cultura ajena se realiza en el protagonista tanto en *Las tinieblas de tu memoria negra* como en *El esqueleto de un gigante* ilustrando con algunos ejemplos. A continuación, vamos a ver cómo los protagonistas valoran la cultura extranjera en que están inmersos.

3.1.2. Valoración de la cultura ajena

En las novelas que estudiamos, los protagonistas son fascinados por la cultura ajena. Por ello, no esconden lo que encuentran de positivo en dicha cultura.

La apreciación de la cultura ajena por parte del protagonista de *Las tinieblas de tu memoria* y *El esqueleto de un gigante* no es fortuita. Esto se traduce por algunos motivos que justifican su fascinación.

En *Las tinieblas de tu memoria negra*, nos situamos en la época colonial, marcada por la presencia de los occidentales en territorios africanos. Se trata del niño-protagonista que, a pesar de su origen africana, tiene una inclinación hacia la cultura occidental debido al contacto que ha establecido con los conquistadores. Notamos que su relación con los blancos le permite gozar de algunos privilegios. El ejemplo siguiente lo ilustra claramente: “Ser monaguillo del padre Ortiz me deparó tempranos privilegios: comía con él la gallina frita en salsa de tomate enlatada y aceite de oliva, sardina en conserva y a veces pan.” (P.23)

En este fragmento, el narrador informa sobre el título que tenía al lado del sacerdote occidental: “monaguillo”, que es un niño encargado de ayudar en la misa y en otros servicios en la iglesia. Al niño, le gustaba este cargo, sobre todo en compañía del padre Ortiz que es un personaje muy respetado en la comarca. Las muestras o evidencias de este respeto eran la comida de buena calidad con que se recibía al cura después de sus misas. Entonces, por su relación estrecha con el jefe de la iglesia, el niño aprovechaba de la comida que se servía a éste. Esto es comprensible en la medida en que el narrador es un niño, y sabemos que la comida suele ser un factor determinante y que influye en el juicio o punto de vista de un niño, sobre todo cuando se trata de una comida que le gusta mucho. Tal estado de cosa puede llevar al protagonista a ambicionar el oficio sacerdotal en el futuro.

Además de los privilegios relativos a la comida, el narrador tiene como fuente de inspiración a su padre espiritual. Por supuesto, esta actitud no es extraña porque él es quien le ha inspirado e influido en la elección de este trabajo, Le inspira en su manera de hacer la misa particularmente por su comportamiento ante los feligreses que siempre le escuchaban con mucha atención. De allí, la admiración que este niño desarrolló para con este cura:

“Como hacía el padre Ortiz, miraba sin ver los innumerables ojos blancos que me escrutaban desde allá rebajo con sus caras negras que escuchaban sin entender, y, como el padre, me preguntaba si realmente esa gente era capaz de recoger las sabias enseñanzas que desde el púlpito de mi cama les trataba de hacer asimilar” (p.66)

En este fragmento, se trata de una simulación, es decir que el niño-protagonista imita la actitud del sacerdote, cuando se encuentra solo en su habitación. Es claro que ha interiorizado todos los elementos del discurso del hombre de Dios en la iglesia, y durante sus momentos de prédicas a solas en su cama, intenta reproducir todo lo que ha visto y oído del sacerdote blanco en el ejercicio de sus funciones. Por esta razón, adopta la mirada del padre Ortiz y tiene la misma preocupación que él, la de saber si los feligreses entienden el mensaje de la buena nueva del evangelio. No se limita a imitar la actitud del padre Ortiz, sino que reproduce también sus palabras en latín. Lo ilustra el fragmento siguiente:“(…), pasaba la cinta roja y bisbiseaba palabras sueltas en latín que recordaba muy fielmente la pronunciación del padre Ortiz, aceleraba la ceremonia, pasaba vertiginosamente las páginas del sucedáneo de misal.” p.68. Esta reproducción fiel de las palabras del Padre Ortiz en latín por parte del protagonista no es forzosamente una prueba de que entendía lo que éstas significaban.

También, en *Las tinieblas de tu memoria negra*, se nota que el protagonista disfruta de la compañía de los misioneros extranjeros durante su estancia en el internado, en la capital del distrito. Esto, es debido a las vueltas semanales que realizaban en las comarcas cercanas para recoger la comida tanto de los alumnos del seminario como la del padre Echenagusia. Aquel momento le parecía muy divertido. Podemos ilustrarlo con el ejemplo siguiente:

Y todos los jueves, montábamos el padre Remigio María Echenagusia, Esteban y yo en la furgoneta Peugeot de la misión católica y recorríamos los poblados vecinos para recoger la comida que comíamos los internados. Era agradable para mí, la excursión semanal, colmaba mis ansias viajeras y mi curiosidad innata (...) p.117

Como hemos mencionado más arriba, la valoración de la cultura extranjera, pasa por la gastronomía, los encuentros interpersonales, los viajes, etc. Es por esta razón por la que al niño-protagonista, le gustan los viajes semanales que, junto con el padre Echenagusia y su compañero de pupitre Esteban, tenían la costumbre de realizar a través de las comarcas.

También, aprecia las maravillas de la ciencia y la técnica de los blancos. De ahí, su admiración al descubrir el barco que le llevará al seminario

Un negro no es capaz de fabricar una aguja de coser y ellos hacen barcos y todo, y yo voy a adquirir su sabiduría, porque el sacerdote es el más sabio de los blancos...esos blancos sí saben de verdad, y el padre Ortiz debe saber más que todos ellos juntos, por eso es un sacerdote, y yo seré tan sabio como él, para eso voy al seminario. (Pp.163-164)

Las proezas científicas realizadas por los occidentales tienen un impacto significativo en el niño-protagonista porque han facilitado la vida de los hombres en muchos aspectos. El niño estaba estupefacto por este medio de transporte, el barco, que flota todo el tiempo sin hundirse en el mar.

Ocurre lo mismo en *El esqueleto de un gigante* en que el protagonista también tiene una inclinación para con la cultura ajena. Es preciso señalar que aquí, se trata de un blanco que se acerca a la cultura africana.

Antes de viajar a Camerún, Francisco, el blanco deseoso de conocer de verdad sobre las tradiciones africanas tenía la misma visión que muchos europeos tienen de las costumbres africanas. Pero su estancia en Bangang le permitía adoptar otro punto de vista respecto al modo de vivir de los miembros de esta comunidad. Los estereotipos sobre los africanos eran esencialmente supersticiosos, es o, que creían en vanos presagios o en hechos inexplicables científicamente, por ignorancia, van a caer cuando Francisco descubre que cada fenómeno que ocurre tiene una explicación en la cosmogonía africana. Thomas, su acompañante le va a ayudar a interpretar y comprender muchos fenómenos místicos que se habían producido durante su estancia en el pueblo. Así, poco a poco, irá cambiando sus impresiones acerca de la cultura africana:

Con los ojos cerrados, su imaginación deambulaba en busca de las emociones que había guardado su memoria, saciando apenas cada vivencia le había despertado. Las tradiciones africanas le parecían ahora un buen asunto de análisis, mucho más que un adorno de superstición. (p.88).

Después de su experiencia en Camerún, notamos que el punto de vista de Francisco respecto a la tradición africana ha cambiado porque se le han explicado ciertos fenómenos que antes calificaba despectivamente. Pues, encontramos la racionalidad en ellas.

3.1.3. Adopción de la cultura ajena

Sin embargo, no es fácil para uno adoptar un modelo cultural ajeno porque esto supone un cambio o una integración de nuevos valores que rigen la cultura adquirida. Adoptar una cultura que no es la suya necesita encontrar un interés peculiar, es decir ésta porque no se puede dedicarse a un asunto indigno de interés o que molesta. Asimismo, El sujeto que adopta una cultura debe conformarse con los códigos que la rigen para actuar como los nativos de esta cultura en varios aspectos. Todo esto produce como resultado la identificación por parte de este individuo a una comunidad a la que no pertenece naturalmente lo cual suele necesitar un gran

esfuerzo. Las novelas objeto de nuestro corpus tienen pues como otro punto común la implicación en la cultura ajena.

En *Las tinieblas de tu memoria negra*, notamos que el protagonista tiene un papel muy importante a los ojos de los colonizadores. Su padre, por ser admirador de la modernidad, ha entablado una relación particular con los blancos. El efecto inmediato de este contacto con los blancos es notable porque su familia ha sido la primera en la comarca que puede gozar de la modernidad como una casa construida a la manera occidental (y una finca de café). Contrariamente a los demás niños de la comarca que hablaban el fang, incluso en la escuela por no dominar la lengua de los blancos, él tenía facilidades para expresarse en castellano. Esta habilidad le confirió un papel significativo en la misión del padre Ortiz, que consistía en convertir a los habitantes de las comarcas de esta zona al cristianismo. Consciente de su contribución afirma a este respecto que: “Yo era una pieza insustituible en su misión apostólica” (p.99). Así, hacía de traductor entre el padre Ortiz y los feligreses durante el servicio religioso.

Además de su papel de traductor al lado del padre Ortiz, el niño -narrador desempeñaba el cargo de monaguillo. Con esto, tenía una verdadera influencia en los niños porque les enseñaba las doctrinas que rigen el cristianismo en general y la religión católica en particular y les daba instrucciones en cuanto a la organización del culto, diciendo a cada uno lo que tenía que hacer. Tenemos en el fragmento siguiente una muestra de esta influencia:

“Y los domingos que no venía el padre Ortiz, después del largo sermón de Ambrosio el catequista, tú te quedabas en la capilla con los niños y las niñas, y les ponías en coros separados para repasar el catecismo y cimentar su frágil fe...Y tu autoridad y tu poder fueron solidificándose a lo largo de los meses, y todos te respetaban y todos te amaban, hay que ver qué buen sacerdote va a ser (...).” (P.141)

El mismo protagonista añade:

(...) sí, tú le ayudabas, y en todas las aldeas obligabais a los salvajes negros a sacar de sus cabañas los signos totémicos y las lanzas y las flechas emponzoñadas con estrofanto y las máscaras y las tallas de madera y las efigies en bronce y los tambores, mientras anunciabais la ira de Dios contra quien conservara el demonio con él, y el padre Ortiz se llevaba todas esas cosas para quemarlas, según decía. (P.31)

En este ejemplo, vemos el grado de compromiso del niño para con la religión importada, y su apoyo a su padre espiritual.

En *El esqueleto de un gigante*, el protagonista ambiciona de realizar actos de adopción de la cultura africana.

Es cierto que me interesaría descubrir si, en efecto, aquí el ritmo se lleva en la sangre, y que compraré alguna que otra máscara horripilante para demostrar mi hazaña, pero también me gustaría hablar de una manera normal con la gente normal que pudiera mirarme ni como turista, ni como blanco (...). (p.16)

Como todo extranjero deseoso de familiarizarse con el ambiente que le recibe, Francisco quiere sentirse como un individuo integrante de la comunidad. Por eso, necesita entablar lazos con los nativos, intercambiar con ellos sin ninguna discriminación. Lo ha conseguido al encontrar a su amigo Thomas que le permitió comprender la organización tradicional, los ritos y otros fenómenos extraños que ocurrían en este pueblo. También, se apasiona por la obtención de una máscara, un objeto artístico identificador de la cultura bangangués, un pueblo de Camerún.

Para resumir, se trataba en esta parte de analizar los puntos comunes de las novelas objeto de nuestra investigación. Hemos podido destacar dos a saber: la valoración por los protagonistas y la adopción de dicha cultura como parte integrante de su personalidad. A continuación, vamos a abordar el apartado relativo a las diferencias que existen entre estas novelas.

3.2. DIFERENCIAS

En este apartado, intentaremos de resaltar los aspectos que diferencian las influencias culturales sobre los protagonistas en *Las tinieblas de tu memoria negra* y *El esqueleto de un gigante*. Recordamos una vez más que, se trata de la influencia de la cultura occidental en la novela de Donato Bidyogo de la influencia de la cultura africana en la novela de Johlio y Pablo Viñuales. Al estudiar profundamente ambas obras, hemos podido destacar dos puntos diferentes que son: el dilema cultural y la elección voluntaria de la cultura africana. Empezaremos por el primer punto que es el dilema cultural.

3.2.1. Dilema cultural en *Las tinieblas de tu memoria negra*

El Gran Diccionario de la Lengua Española define el vocablo dilema como aquella “situación en la que se debe optar por la elección de una solución de entre de las dos posibles”. Entonces, al evocar el dilema cultural, nos referimos a un sujeto se debate entre dos culturas y tiene que optar por una necesariamente. Encontramos esta situación en *Las tinieblas de tu memoria negra*.

En efecto, Donato Bidyogo nos presenta a un niño que está a caballo entre dos modelos culturales. Por un lado, representado por el cura, padre Ortiz, la escuela y la religión católica. De hecho desde de una edad muy temprana, el niño en las tinieblas de tu memoria negra habla correctamente el castellano, lengua importada, que ha aprendido en la escuela de los blancos. En segundo lugar, se apasiona mucho por el servicio de tal modo que imita, a solas, al padre Ortiz. Todos estos factores son evidencias de que al protagonista, le gusta mucho la cultura occidental. Sin embargo, el no debe prescindirse de sus orígenes culturales porque está predestinado por sus ancestros como el futuro jefe de su tribu, con miras a devolverle la honra perdida. Por eso, su padre elige estrategias que le permitan acercarse al saber de los blancos que les dominan para descubrir cuál ha sido su secreto para vencerles. Pero, al mismísimo, se debe iniciar el niño en las tradiciones ancestrales para que tenga la fuerza y las armas necesarias para cumplir con el deber de salvación de su pueblo. Esta iniciación en lo místico se realiza durante su circuncisión por su tío Abeso, jefe de la tribu y depositario de la sabiduría ancestral.

El tío Abeso seguía como en trance, revestido de su misterioso y mágico poder, y pronunciaba palabras en un fang absolutamente desconocido para mí (...) Y mi alma jugaba con los espíritus de todos aquellos antepasados de figura imprecisa pero sonriente, y desde entonces adquirieron una fisonomía y una personalidad propias y supe que los reconocería a partir de entonces donde quiera que los encontraré, aquí, allá, ahora, siempre, porque ellos porque ellos me habían acogido como hijo suyo en el seno de la tribu (pp.43-44)

Es evidente en este fragmento que el narrador se siente confuso o perdido porque no lleva a descifrar el lenguaje secreto de su tío Abeso. Estas palabras son fórmulas mágicas o invocaciones que consisten en llamar a los espíritus del más allá. Los iniciados entran así en contacto con los espíritus de los ancestros entre el protagonista y los espíritus de los ancestros que le comunicaban las instrucciones necesarias a la iniciación del futuro jefe de la tribu.

A pesar de tu pequeñez, la sabiduría milenaria del ancestro te comunicó que el gran acontecimiento se había realizado ya, el misterioso había sido revelado a la tribu, habías sido ungido con el misterioso y mágico poder, porque el tío no se había limitado a circundarte (...) Había invitado la bendición de los antepasados sobre ti como se invocaba para todos los varones de la tribu, y los antepasados le habían contestado que tú no eras un descendiente cualquiera, eras uno de ellos reencarnado para devolver a la tribu su esplendor (pp.45-46)

Podemos calificar la elección del protagonista de *Las tinieblas de tu memoria negra* de providencial porque no se origina por voluntad de los hombres sino de los espíritus ancestrales. Todo esto, en detrimento de los demás hombres de la tribu que han sufrido el mismo ritual de circuncisión antes de él. Tenemos la impresión de que de todos los hombres de esta tribu, el

niño-protagonista es el único que ha merecido la confianza de los ancestros. Notamos entonces que, en las sociedades animistas del África tradicional, se cree en la reencarnación de los muertos en los vivos y que, vivos y muertos comunican a través de algunos ritos. Los vivos invocan a los muertos cuando hay un problema y les da ofrendas para que estos les ayuden a resolverlos.

Además, y para fortalecer su poder, el representante de la tribu recibe algunos amuletos que le van a proteger durante el ejercicio de su misión salvadora de la tribu:

(...) no lo niegues, a pesar de tu edad, a pesar del intenso dolor entre tus piernas, y recuerda que tres veces te preguntaron si serías digno defensor de las tradiciones de tu pueblo y respondiste que serías digno defensor de la tradición de tu pueblo (...) y recibiste el diente de caimán y la calavera de tortuga, símbolos inequívocos de tu sangre, compendios de la sabiduría y del honor, del amor y de la fortaleza, de la valentía y de la prudencia, horizontes de tus ansias y límites de tu poder sobre la tribu. (Pp.48-49)

En las tradiciones africanas, algunos animales son considerados como tótems, es decir, que son objetos de veneración y de protección de la tribu. Estos animales nunca deben ser atacados por los hombres. En su proceso de iniciación, el protagonista se vio entregado los órganos del caimán y de la tortuga que eran los animales fetiches de su tribu. Sin embargo, según las enseñanzas del padre Ortiz, la gente debía abandonar sus fetiches para ser buenos cristianos. A partir de de este momento, el niño tendría que elegir entre la brujería de los blancos, es decir la religión cristiana y la de sus ancestros. Su elección parece claro en un primer momento:

Y el prestigio del padre Superior había crecido de tal forma que todas las tribus de la comarca desautorizaron a sus hechiceros y se convirtieron al catolicismo, porque la brujería del padre se había revelado infinitamente eficaz que la inútil palabrería de las decadentes amenazas incumplidas del poderoso Jefe de los poderosos Esamatua. (p.121)

El niño-protagonista anade: “tu mente se había ofuscado, se habían levantado los muros, y ya serías para siempre de reconocer a los antepasados, pues tu vista se había velado para siempre estuvieras atento a los signos de modernidad.” (Pp147-148).

Pero al final de la obra, observamos que, no obstante la atracción que opera la cultura occidental en el niño, acabaría abandonado el seminario. No será cura como había esperado su mentor, el padre Ortiz. Elegirá volver a su pueblo.

De la misma manera, el padre Ortiz intentaba convencer al tío Abeso para que abandonara a cinco de sus mujeres que consideraban como concubinas. Esto resultaba imposible porque para este jefe de la tribu, la poligamia era sinónimo de poder. Según las costumbres africanas, solo un hombre importante tiene varias mujeres, y esta situación suscita la competición entre las mujeres para recibir la atención y el amor de su marido. Además, el hogar poligámico da lugar a un número importante de hijos que constituyen evidentemente una gran mano de obra. Dado que el padre Ortiz no llega a convencer al tío Abeso, menosprecia pues las tradiciones de su pueblo: “El mundo avanza, y es necesario que tu pueblo deje este estado primitivo en que se encuentra. Nosotros hemos traído la civilización, curamos vuestras enfermedades, trajimos la paz y combatimos las costumbres bárbaras” (97).

De lo que precede, podemos notar que la imposición de la cultura ajena es uno de los aspectos sobresalientes en *Las tinieblas de tu memoria negra* mientras que en *El esqueleto de un gigante*, la cultura ajena es aceptada voluntariamente.

3.2.2 Aceptación voluntaria de la cultura ajena en *El esqueleto de un gigante*

Se puede percibir el hecho de aceptar voluntariamente una cultura ajena como aquella disposición del espíritu que permite ir hacia ella sin ninguna medida coercitiva. En este contexto, el individuo no intenta menospreciar esta cultura sino siente un afecto particular para esta cultura.

En *El esqueleto de un gigante*, Francisco, el protagonista manifiesta su afecto para con la cultura africana desde su país donde ha empezado a investigar sobre las particularidades de África. Sin embargo, sus múltiples lecturas de revistas no le han dado demasiadas respuestas para satisfacer su curiosidad: “(...) Hojeando una en Madrid, encontré una página que hablaba sobre pigmeos y bamiléké de Camerún, sección “Los diez viajes más exóticos”. Como la información no parecía extensa, no la compré.” (p.12). Su deseo de lo africano es tan fuerte que el viaje es el medio adecuado para esta cultura por la que se apasiona.

Una vez llegado a Camerún, no quiere sentirse como extranjero, sino como una persona que forma parte de la comunidad. Dado que había viajado al pueblo de Thomas, Francisco se familiarizaba con las costumbres culinarias, comiendo platos típicos de esta localidad durante su estancia. Al llegar a la casa familiar de su acompañante, había sido recibido por una comida tradicional: “(...) la madre de Thomas nos prepara un plato de “taro” con salsa amarilla en un fuego de leña.” (p.29)

También, en su manera de vestirse, se nota que el protagonista se había familiarizado con la indumentaria de la localidad que integraba, y esto le permitía conseguir apreciaciones de la gente de esta aldea:

Era verdad que ni vestía a la manera de otros turistas, ni tenía la actitud arrogante de los blancos (...) sin que lo hubiera sabido hasta entonces, aquel collar que la vieja le diera en su primer paseo por Yaundé no sólo era de de esta región, sino que costaba una pequeña fortuna. Los bangangueses que desconocían la historia de aquel collar, lo habían tomado como signo de acercamiento por parte de Francisco a la tradición del lugar. (p.38)

En este fragmento, nos enteramos de que el collar llevado por Francisco trae la atención de los pueblerinos bangangueses, porque este objeto forma parte de la creación artística de esta comunidad. Este acto les permitía deducir su voluntad de identificación a ellos. Era un regalo que le había entregado una mujer durante su paseo en Yaundé: “*me llevaba un collar de cuentas blancas y azules, lo que realmente me sorprendió.*” (p.20). Francisco ama tanto a la cultura africana que se le atribuye un título tradicional al final de su estancia en Bangang:

Se trataba en efecto de una ceremonia. Lo que no me esperaba era que este acto hubiera sido organizado para mí. Thomas explicó ante todos que, en virtud de la amistad que nos unía con el acuerdo del pueblo había decidido galardonarme con el título de “Sofuo” (...) La gente sin embargo, me daba grandes muestras de simpatía y aun aplaudieron cuando, para incentivar a la que cantaba mi nombre, le ofrecí algunas monedas. (Pp104-105)

Esta ceremonia organizada por Thomas, el jefe y amigo de Francisco es muy importante en la medida en que a partir de ella, se entroniza al blanco como un miembro importante de la comunidad de Bangang, al igual que los demás notables nativos.

Para recapitular, diremos que este capítulo consistía en comparar las influencias culturales extranjeras en el protagonista tanto en *Las tinieblas de tu memoria negra* como en *El esqueleto de un gigante*. Para realizarlo, hemos resaltado por una parte las similitudes y por otra parte las diferencias entre ambas obras. Como similitudes en estas influencias culturales, se nota que a ambos protagonistas, se les transmiten la cultura en que están inmersos y la valoran de tal modo forma parte integrante de su personalidad. En cuanto a las diferencias, aparece que se impone la cultura extranjera. De ahí, el dilema cultural que vive el niño-protagonista. Mientras que en *El esqueleto de un gigante*, el protagonista acepta voluntariamente esta cultura.

CONCLUSIÓN

A la hora de concluir este trabajo, recordemos que nuestro objetivo ha consistido en demostrar cómo a partir del discurso, la cultura extranjera influye en los protagonistas de *Las tinieblas de tu memoria negra* de Donato Ndongo-Bidyogo y *El esqueleto de un gigante* de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales, y comparar estas formas de influencia en ambas obras.

La realización de este trabajo ha sido posible gracias al método comparativo de análisis textual, en especial, del cuarto nivel del método comparatista elaborado por Manfred Schmeling (1984). A este respecto, Los trabajos de los estructuralistas tales como Gerard Genette, Yves Reuter, Garrido Domínguez, Bobes Naves, Mieke Bal entre otros han sido de una gran ayuda. Pues, hemos organizado el trabajo en tres capítulos respectivos a saber: la instancia narradora, las técnicas narrativas y por fin comparar las influencias culturales ajenas en las novelas, objeto de nuestro corpus.

En el primer capítulo, el objetivo consistía en destacar la perspectiva desde la que se cuenta los acontecimientos, y la distancia que hay entre el narrador y la historia que relata. Hablando de la focalización, hemos notado los tres tipos de focalización: la focalización cero en que el narrador aparece como un Dios que lo sabe todo; la focalización interna por la que la interioridad del personaje es revelada; y la focalización externa en que el narrador tiene un conocimiento limitado de la historia. Diremos que tanto en *Las tinieblas de tu memoria negra* como en *El esqueleto de un gigante*, la focalización interna es predominante. Por lo que se refiere al tipo de narrador, se trata de un narrador homodiegético y precisamente autodiegético que cuenta los sucesos desde dentro. En cuanto a las funciones del narrador, aparecen en *Las tinieblas de tu memoria negra* la función narrativa, la ideológica y la testimonial; mientras que además de estas tres funciones, también existe la función comunicativa en *El esqueleto de un gigante*.

En el segundo capítulo, se trataba de resaltar las técnicas narrativas, y para alcanzarlo, hemos organizado este capítulo en cuatro apartados que a saber: las formas del discurso, las modalidades de escritura, las anacronías y la frecuencia. Respecto a las formas del discurso, hemos notado la presencia de las tres formas del discurso en *Las tinieblas de tu memoria negra*, es decir el estilo directo que confiere una autenticidad en el discurso del personaje, el estilo indirecto por el cual el narrador transforma las palabras originarias en las suyas y el indirecto libre que lleva la confusión entre los propósitos del narrador y los del personaje; sin embargo, esta última forma no se presencia en *El esqueleto de un gigante*. En cuanto a las modalidades

de escritura, presenciamos el diálogo y el monólogo con sus variantes, el monólogo interior y el soliloquio en la novela de Ndong-Bidyogo. Además del diálogo, encontramos el diario íntimo en la novela de Johlio y Viñuales que remite a la comunicación del narrador consigo, de sus experiencias africanas. En cuanto a las anacronías, notamos que los autores en ambas novelas usan la analepsis, esto, para recordar los eventos pasados relacionados con los protagonistas. Sin embargo el uso de la prolepsis es escaso y sólo lo presenciamos en *Las tinieblas de tu memoria negra* en que el narrador hace una proyección sobre la vida del protagonista. Esta novela es esencialmente analéptica. Por lo que se refiere a la frecuencia narrativa, hemos destacado el relato iterativo que muestra los acontecimientos aunque contados una vez, en la obra del autor guineano.

El tercer capítulo, consistía en analizar las influencias culturales ajenas en ambas novelas. Para realizarlo, hemos resaltado por una parte, las similitudes y por otra parte, las diferencias que existen entre ellas. Como puntos convergentes, notamos tres que son: la transmisión de la cultura ajena, la valoración por parte de los protagonistas de esta cultura y su grado de implicación en ella. Respecto a la transmisión de la cultura ajena. En *Las tinieblas de tu memoria negra*, son los occidentales los que transmiten sus costumbres al protagonista mientras que en *El esqueleto de un gigante*, son los africanos los que transmiten sus conocimientos culturales a Francisco. Además de esta transmisión, los protagonistas valoran la cultura extranjera sobre todo en sus aspectos positivos susceptibles de ayudarles a integrarse en dicha cultura. Y por fin, notamos que se implican en esta cultura identificándose con los nativos. Por otra parte, también hemos notado tres puntos divergentes: el dilema cultural más presente en el narrador-protagonista y la aceptación voluntaria de la cultura por parte del protagonista en *El esqueleto de un gigante* extranjera. De hecho, el niño-protagonista en *Las tinieblas de tu memoria negra* se encuentra en una situación en que tiene que elegir entre la cultura de sus ancestros que le han predestinado a salvar a su tribu, dominada culturalmente por los colonizadores y, la de los occidentales que cuentan mucho con él para continuar la misión evangélica que han emprendido en Guinea Ecuatorial, al fin y al cabo, opta por su propia cultura. Sin embargo, en *El esqueleto de un gigante*, la cultura ajena es aceptada por el protagonista que ambiciona, desde su país, conocer verdaderamente a África así como sus costumbres. Por este motivo, se siente muy honrado cuando recibe un título de honradez por parte de la jefatura del pueblo que le ha recibido durante su estancia en Camerún.

Con todo lo que precede, diremos que el discurso narrativo nos ha permitido analizar las influencias culturales mostrando cómo actúan los protagonistas en contacto con la cultura

ajena a en las novelas objeto de nuestro estudio. Llegamos a la conclusión de que todas las culturas son iguales y pensamos que esta perspectiva facilita el acercamiento entre los individuos y sobre todo favorece la humildad en las relaciones humanas.

BIBLIOGRAFÍA

I CORPUS

BIDYOGO NDONGO, D. (2000). *Las tinieblas de tu memoria negra*, 1ª ed. Barcelona, Brouce.

JOHLIO, R. M et al. (1998). *El esqueleto de un gigante*, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano.

II OBRAS Y ARTÍCULOS DE CRÍTICA LITERARIA

ARANGUREN, J. L. (1989). “El ámbito de la intimidad”. *De la intimidad*, Ed. Carlos. Castilla del Pino. Barcelona, Editorial Crítica, pp.17-24.

BAL, M. (1985). *Teoría de la narrativa*. Introducción a la narratología, Madrid, Cátedra.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (1992). *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra.

----- . (2009). “Entre lo público y lo íntimo: el diario de los dramaturgos”. *El diario como forma de pensamiento en el mundo contemporáneo*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” y Universidad de Zaragoza, pp.9-21.

BOBES NAVES, M. C. (1998). *La novela*, Madrid, Síntesis.

BRUNEL, P et al. (1983). *Qu'est ce que la littérature comparée?*, Paris, PUF.

BUTOR, M. (1992). « L'emploi des pronoms personnels dans le roman » in *Essaie sur le roman*, Paris, Gallimard.

DIEZ BORQUE, J. M. (1984). *Comentario de textos literarios*, Madrid, Playor.

EZQUERO, M. (1993). *Théorie et fiction: Le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, CERS.

GADAMER, H. G. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Trad. José Francisco Züniga García y Faustino Oncena, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996). *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.

GENETTE, G. (1972). *Figures III*, Paris, Seuil.

----- . (1983). *Le nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.

- GULLÓN, G. (1976). *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- JOUBE, V. (2003). « Voix et valeurs » in *Nouvelles approches de la voix narrative*, Nice, L'Harmattan, pp.78-96.
- LAVERGNE, G. "Petit précis de narratologie" in *Cahiers de narratologie, mélanges Espace Temps*, n°7, Nice, L'Harmattan, pp.23-34.
- LOZANO, J et al. (1989). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, 3ª ED. Madrid, Cátedra.
- MESA GANCEDO, D. (2009). "Espacio comunicativo e identidad en los orígenes del diario íntimo en Hispanoamérica: caso de Soledad Acosta". *El diario como forma de pensamiento en el mundo contemporáneo*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" y Universidad de Zaragoza, pp.187-206.
- MITTERAND, H. (1985). "Dialogue et littéralité romanesque" in *Le dialogue*, Pierre. R. L et Perron. P, Ottawa, Marcel Didier, pp.141-154.
- ORECHIONI-KERBRAT, C. (1980). *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris, Bordas.
- PICARD, H. R. (1981). El diario como género entre lo íntimo y lo público. 1916. *Anuario de la Sociedad española de Literatura General y comparada 4*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp.115-122.
- PRINCE, G. (1978). « Le discours attributif et le récit » in *Poétique*, n°35, Paris, Seuil, pp.305-313.
- REUTER, Y. (1996). *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Seuil.
- RICOEUR, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Trad. Augusto Neira. Madrid, Siglo XXI Editores.
- SCHMELING, M. (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona- Caracas, Alfa.
- SILVA, O. (2002). "El análisis del discurso según Van Dijk y los estudios de la comunicación". *Razón y palabras*, número 26, en <http://www.razonypalabras.org/antiores//:n26/osilva.html>.

TODOROV, T. (1981). “Les catégories du récit littéraire” in *Communication*8, Paris, Seuil.

VALETTE, B. (1992). *Le roman, initiation aux méthodes et techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, Edition Nathan Université.

VALLES CALATRAVA, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid, Editorial Iberoamericana.

VICTOR, L. (2003). “Effets de « voix » dans *La Condition humaine* de Malraux” in *Nouvelles approches de la voix narrative*, Nice, L'Harmattan, pp.119-132.

VILLANUEVA, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: La novela*, Valladolid, Ediciones Júcar.

----- (2006). *El comentario de texto narrativo: cuento y novela*, Madrid, Edición Marenostum. Volumen 3 de Colección Fórum Didáctico.

YVANCOS POZUELO, J. M. (1994). “Teoría de la narración” en *Curso de Teoría de La Literatura*, Madrid, Taurus, pp. 219-240.

III- OTRA OBRA DE INTERÉS

-Diccionario

Gran Diccionario de la Lengua Espanola. (2008), Madrid, Larousse Editorial. S.L.

IV- TESINAS

AKA'A ONDOUA, J. P. (1994-1995): “Las técnicas narrativas en *Laura o La soledad su remedio* de Pío Baroja”, tesina de DIPES II, ENS, inédita.

-MEUPIA KEBENG, R. B. (2014-2015): “Análisis comparativo de la instancia narradora y las técnicas narrativas en *Ekomo* de Maria Nsue Angüe y *Criada en el paraíso* de Germain Metanmo”, tesina de DIPES II, ENS, inédita.

MISSEUCK YOUSSE, C. S. (2010-2011): “El estudio de las técnicas narrativas en *Los de abajo* de Mariano Azuela”, Tesina de DIPES II, ENS, inédita.

NGO NDJING, B. M. (2009-2010): “Análisis comparativo de la instancia narradora en *Vie de femme* de Delphine Zanga Tsogo y *Relato de un naufragio* de Gabriel Garcia Marquez”, tesina de DIPES II, ENS, inédita.

PEMBOURA ADJARA, V. (2009-2010): “Estudio comparativo de las técnicas narrativas en *Las tinieblas de tu memoria negra* de Donato Ndong-Bidyogo y *El giocondo* de Francisco Umbral”, Tesina inédita de DIPES II, inédita.

V-FUENTES CIBERNÉTICAS

Es. Wikipedia.org/wiki/Anacronía_(literatura)

Es. Wikipedia. org/wiki/analepsis.

Fr. Wikipedia. org/wiki/Gerard-Genette.

“Narrador”. [http://es wikipedia. org/wiki/narrador](http://es.wikipedia.org/wiki/narrador).

Narrador-wikipedia, la enciclopedia libre. htm.