

RÉPUBLIQUE DU CAMEROUN
Paix-Travail-Patrie

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I

ÉCOLE NORMALE
SUPÉRIEURE

DÉPARTEMENT DE LANGUES
ÉTRANGÈRES



REPUBLIC OF CAMEROON
Peace-Work-Fatherland

THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

HIGHER TEACHER TRAINING
COLLEGE

DEPARTMENT OF FOREIGN
LANGUAGES

**UTOPIA Y COMPROMISO EN *EMAMA Y VAHE*
VO NSANGI DE INONGO-VI-MAKOME**

Mémoire présenté pour évaluation partielle en vue de l'obtention du Diplôme de
Professeur de l'Enseignement Général deuxième grade
(DIPES II)

Par

BEYIHA KAANE Gaëlle Victoire

Licenciée ès Lettres Hispaniques

Sous la direction de

Pr. MAH André

Maitre de conférences

Année Académique 2015 - 2016

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
RESUMÉ.....	v
ABSTRACT	vi
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO PRIMERO: EXÁMEN DE LA SOCIEDAD AFRICANA	8
I.1. La época precolonial: etapa de la trata de los negros	9
I.2. La época de la colonización.....	12
I.3. Las épocas de las independencias y de las posindependencias	14
CAPÍTULO SEGUNDO: CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO UTÓPICO	18
II.1. Los personajes utópicos: entre lamentación y acto de contrición.....	19
I.1.1. El protagonista-narrador.....	20
II.1.2. La humanidad doliente.....	22
II.1.2.1. Los agricultores y los obreros	22
II.1.2.2. Las víctimas de las guerras	22
II.1.2.3. Las víctimas de los cambios climáticos	23
II.1.3. La humanidad destructora y explotadora.....	23
II.1.3.1. Los militares	24
II.1.3.2. Los dictadores y los diputados.....	24
II.1.3.3. Los misioneros.....	25
II.2. Las características del espacio utópico	27
II.2.1. La organización política y económica	28
II.2.2. El ámbito ecológico	31
II.2.3. La visión religiosa.....	32
CAPÍTULO TERCERO: UTOPIA RECONSTRUCTIVA: EL COMPROMISO DEL DRAMATURGO	34

III. 1. Del mecanismo de construcción utópica: el recurso al pasado.....	36
III. 2. <i>Emama y Vahe vo Nsangi</i> o la sátira de la sociedad africana.....	37
III.3. Del deseo de renovación al llamamiento a la toma de conciencia	43
CAPÍTULO CUARTO:.....	46
UTOPIA LITERARIA DE INONGO-VI-MAKOME Y SU ALCANCE PEDAGÓGICO	46
IV-1 FICHA DIDÁCTICA	48
IV-2 TEXTO:	49
CONCLUSIÓN GENERAL.....	57
BIBLIOGRAFÍA.....	61

DEDICATORIA

A mi madre BEYIHA Appoline, por todos los sacrificios consentidos.

AGRADECIMIENTOS

Aprovechamos este espacio para expresar nuestra profunda gratitud a:

—el Director de esta tesina, el Catedrático André Mah, por su rigurosa tutoría, sus preciosas observaciones y su biblioteca que ha puesto a nuestra disposición.

—los Catedráticos de la Escuela Normal Superior de Yaundé David Bamela, Jean-Claude Mbarga, André-Marie Manga, Magloire Mol Nang y a los Doctores Wilfried Mvondo, Pierre Paulin Onana Atouba, Monique Nomo, Guy Merlin Nana Tadoun, por las formaciones académica y profesional que de ellos hemos recibido.

—nuestra familia, muy especialmente a nuestros padres Mikane Théodore, Mikane Alain Didier, Kaane Jean-Jacques, a la familia Yengue Flore, a mi abuela Beyiha Victoire, a toda la familia Ebone Ludvine, Milaine Moutapam, por su apoyo multiforme

—nuestros compañeros de promoción y amigos, Deli Samuel, Tane Diderot, Nkot Adèle, Aboubakar Yakoubu, Omog Vincent, Emagam Huguette, Ngo Ngomb Généviève Gwladys, Dongfack Armel, por sus apoyos moral e intelectual.

—todos nuestros compañeros de la Facultad de Artes, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad y los compañeros de curso de la 55^{ta} promoción de la Escuela Normal Superior de Yaundé.

RESUMÉ

Parmi les thèmes qui permettent d’orienter une lecture critique de *Teatro “África negra en escena”* (2010) de Inongo-vi-Makomè, plus précisément les textes initial et terminal *Emama* et *Vahe vo Nsangi*, l’utopie occupe une place centrale et privilégiée. Dans cette optique, ce travail a pour objectif d’analyser ces deux textes dramatiques en voyant en Inongo la quête d’un nouvel ordre qui, naturellement, soutient sa recherche d’un monde idéal et, par la suite, traduit son engagement envers la société dans laquelle il vit. En fin de compte, la littérature— le théâtre— est l’univers de l’utopie, c’est-à-dire, le lieu par excellence de création des mondes imaginaires qui permettent de fuir la triste réalité du présent en proposant un autre « possible existentiel » où la vie de l’Homme est harmonie et justice. Les paradigmes théorico-méthodologiques de l’utopie littéraire conçus dans le champ global de la sémiotique se montrent opératoires pour mener à bien ce travail et atteindre les résultats escomptés. Ceci permet donc de configurer cette monographie en trois chapitres. Le premier fait un examen de la société africaine, le deuxième analyse la construction du monde utopique et le troisième insiste sur la critique sociale, laquelle témoigne de l’engagement du dramaturge face aux défis des États africains postcoloniaux quant à leur futur dans ce village planétaire.

Mots-clés: Utopie- Engagement- Réalité- Bonheur- Post colonie

ABSTRACT

Among the topics that enable a critical reading of *Teatro “Africa negra en escena”* (2010) by Inongo-vi-Makomè, more precisely the initial and terminal texts titled *Emama and Vahe vo Nsangi*, utopia occupies a central and special place. In this perspective, the present work aims at analyzing these two dramatic texts seeing in Inongo a quest for a new order which naturally, upholds his search for an ideal world and also translates his commitment towards the society in which he lives. Finally, literature – drama- is a world of utopia, that is the place by excellence for the creation of imaginary worlds which enables one to flee from the sad reality of the present while proposing another “possible existential” where Man’s life is made of harmony and justice. The theoretico-methodological Paradigms of literary utopia conceived in the global field of semiotics appears operative in order to better carry out the present work and reach expected results. This led us to configure this monograph in three chapters: the first examines the African society, the second analyses the construction of the utopic world and the third emphasizes on the social critic, which testifies of the commitment of the dramatist towards the challenges of postcolonial African states in this global village.

Key words: Utopia- Commitment- Reality- Happiness- Post colony

INTRODUCCIÓN

Dentro de la generalizada cultura literaria hispánica, la denominada literatura africana de expresión española puede considerarse como una literatura menor¹, no por ser escrita en lengua menor, sino más bien por ser expresada en lengua mayor por una minoría racial. Es una literatura que se articula en torno a cuatro espacios geográficos políticos nacionales o transnacionales². El primer espacio viene sistemáticamente marcado por Guinea Ecuatorial, siendo la única nación cuya lengua oficial es el español. El segundo es el Protectorado Español de Marruecos, el punto de arranque de la literatura hispanomagrebí. Como tercer espacio, el Sáhara Español que es marcado temáticamente por el conflicto político y el exilio. En cuanto al cuarto espacio, abarca los países cuyo pasado histórico no tiene nada que ver con la colonización española, y entre ellos sobresale Camerún.

Desde este último marco, la emergencia de una literatura camerunesa en lengua castellana debe entenderse teniendo en cuenta dos puntos focales. El primero es el gusto personal, el capricho o la pasión por parte de los escritores (siendo la mayoría profesores de español) de expresarse en lengua de su formación académica, el español. Las palabras de Guy Merlin Nana Tadoun (Guillermo Pié Jahn, 2007: 237), refiriéndose al conjunto de escritores cameruneses, lo ilustran a la perfección:

Creo que todos escribimos por la pasión por el español que, al convertirse para todos en lengua de trabajo, ejerce sobre nuestros pensamientos su tierna dictadura. Ninguno de nosotros está desconectado una sola semana al año de España. Y si tenemos en cuenta el que casi todos tenemos alguna vinculación con el mundo universitario donde investigar significa prolongar con escritos nuevos los escritos anteriormente realizados, no es de extrañar que el español sea la lengua adecuado incluso para quienes oscilan entre dos o más idiomas. No es de extrañar que sea una lengua por y para el trabajo.

Entre esos autores, podemos citar a Mbol Nang, Germain Metanmo, Robert-Marie Johlio, Céline Clémence Magnéché Ndé, Mahop Ma Mahop, evidentemente, Guy Merlin Nana Tadoun. Por lo que se refiere al segundo punto, es la resultante de las olas migratorias hacia España donde la figura muy relevantemente destacada es Inongo-Vi-Makomè.

¹Leánse Gilles Deleuze y Guattari Félix (1978). Es también una literatura desarrollada por una minoría sexual.

²La manera como viene circunscrita la literatura africana de expresión española la tomamos de Enrique Lomas López (2014).

Esta literatura que Guillermo Pié Jahn (2007) llama hispanocamerunesa, abarca todos los géneros literarios: narrativa, teatro, poesía, ensayos. Desde esta perspectiva, llama especialmente la atención el escritor Inongo-Vi-Makomè por cultivar todos estos géneros. El teatro constituye la recién llegada en su producción literaria y su obra primeriza es *Teatro “África negra en escena”* (2010). En efecto, esta obra dramática, que es una compilación de diez (10) piezas teatrales, puede abordarse desde enfoques diversos si queremos escrudiñar la cosmovisión de Inongo Vi Makomè: “desde un teatro comprometido hasta la forma y contenido de un teatro experimental, hay tanto que decir”, como puntualiza el Profesor André Mah (2012).

En el presente trabajo, pretendemos acercarnos a esta dramaturgia desde la perspectiva temática. A través de los textos *Emama* y *Vahe vo Nsangi* que sirven de *input* y *output* a la obra teatral *Teatro “África negra en escena”* (2010), queremos ver en Inongo Vi Makomè el anhelo de un nuevo orden social que sustenta su búsqueda de un mundo utópico y que, consecuentemente, traduce su compromiso socio-literario. En este enfoque es donde hay que comprender el título de la presente monografía, *Utopía y compromiso literario en Emama y Vahe vo Nsangi de Inongo-vi- Makomè*.

La segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI vienen marcados por el florecimiento de un tipo de literatura que se presenta como un modelo alternativo frente a la literatura llamada realista, aunque en cierta medida mantienen estrecha relación. Se trata de la escritura utópica o la utopía literaria. Hunde sus raíces en los siglos remotos, precisamente en el siglo XVI, con la obra maestra del inglés Thomas More, *Utopía* (1516). El término “utopía” se construye a partir del griego “ou” que significa “no” y “topos” que quiere decir “región” “lugar”. Utopía es, pues, el nombre de una isla situada en ningún lugar donde reina un gobierno ideal sobre un pueblo feliz. El autor la considera como una ambición de extensión del campo de lo posible y su pretensión es criticar la sociedad inglesa en la que vive y que conoce mejor.

Los propósitos de algunos críticos, por ejemplo R. L. Omgba (2012), permiten fundamentar la emergencia de la literatura utópica en la segunda mitad del siglo XX y sobre todo en la primera del siglo XXI:

Il est indéniable qu’après les deux grandes guerres qui ont traumatisé l’humanité dans la première moitié du XXe siècle, les hommes ont eu le besoin de rêver d’un monde nouveau, différent de celui qu’ils avaient jusque-là connu et qui s’écoulait comme un château de cartes

en l'espace de quelques décennies. Y avait-il mieux que la littérature pour traduire ce réveil douloureux et le désir subséquent de construire un autre monde ? (R. L. Omgba, 2012: 5).

A esta cuestión, responde el propio crítico, “evidentemente no”; pues un tipo de literatura que propone una escapatoria a los hombres, una razón para pensar que el mundo no es regido por lo absurdo, que es posible un mundo mejor, es indicado para estos momentos de desilusión generalizada.

Hay que saber que la utopía es, según la *Real Academia Española* (2010), un plan, un proyecto, doctrina o sistema optimista que parece como irrealizable en el momento de su elaboración, pero realizable en un plazo medio o largo por la voluntad del Hombre. En términos de F. Aguado Hernández (2010: 4), la utopía literaria es “la expresión literaria de una aspiración moral y política: la sociedad ideal que no existe pero que debería y podría existir”. Dicho de otro modo, es el proyecto de una ciudad ideal, visiones de fundamento ético o estados de perfecto orden. Es la creación soñada de una mejor forma de gobierno ubicada en una ciudad paradisíaca donde la vida humana sea feliz.

La literatura como arte de creación de mundos imaginarios es, sin duda, el reino por excelencia de la utopía. Es el espacio predilecto de propuesta de un posible existencial que permite al hombre evadirse de su triste realidad y sus angustias existenciales. Por lo mismo, es una estrategia para solucionar los males de la sociedad. Es la razón por la cual Montoussé y otros (1999: 23) afirman que la utopía es « un moyen et non une fin: c'est le lieu imaginaire par lequel il faut passer pour prendre conscience des maux dont souffre l'humanité et dont il faut revenir pour la reformer ». Entonces, la escritura utópica viene a ser un medio que utiliza el escritor para denunciar, criticar con vistas a transformar la realidad social en la que está inmerso: es el compromiso literario, tal como concebido por Jean-Paul Sartre (1948). Para el escritor y crítico francés, el compromiso literario consiste en asignar a la literatura la función que nunca ha de dejar de ser, una función social. Parafraseándolo, si la literatura no lo es todo, no vale la pena perder una hora con ella. Eso es lo que significa el “compromiso”. Si cada frase escrita no halla resonancias en todos los niveles del hombre y de la sociedad, no significa nada, la literatura de una época es la época dirigida por su literatura.

Dicho con propiedad, el escritor comprometido desvela el mundo proponiéndolo como labor a la generosidad del lector, porque tal como se presenta el mundo con sus injusticias, normalmente no es para que el escritor las contemple pasivamente, sino para que las anime con su indignación. Es exactamente la función del escritor utopista, por lo que la relación

entre utopía y compromiso se hace ineluctablemente patente. Como reconocen Philippe Raynaud et Stéphane Rials (1996: 716) «l'utopiste est un auteur engagé». Su compromiso radica precisamente en la oposición de un modelo existente bajo el cual se esconde vigorosamente su espíritu revolucionario. Eso es efectivamente lo que deja entrever Inongo-Vi-Makomè en su producción literaria, más concretamente, *Emama y Vahe vo Nsangi*, objeto de esta investigación. El dramaturgo, por una escritura utópica, inventa un mundo ideal donde la vida del hombre sea armoniosa.

Trabajar sobre la creación utópica de Inongo-Vi-Makomè es en nada fortuita. La principal razón reside en una mera observación de la existencia del Hombre. Siendo nosotras, Hombre, siempre hemos soñado algunas veces con vivir en un mundo perfecto, un paraíso perdido donde ser feliz sin esfuerzo, donde gozar de toda libertad para realizarnos como personas; vivir en un jardín idílico exento de autoridad y opresión, con un orden perfecto e infalible que haga de nuestra vida una fantasía perpetua. Es, sin duda, el deseo que ha manado del corazón de Inongo, y que anhela todo ser humano en general, y en particular nosotras. Entonces, leer a este escritor africano-camerunés-como nosotras, ha suscitado un enorme placer teñido de curiosidad como para descubrir las estrategias artísticas que utiliza para inventar esta ciudad ideal que podría verse como una esperanza en todo africano.

Desde el punto de vista de la crítica literaria, hay que reconocer que el escritor hispano-camerunés Inongo llama verdaderamente la atención dada la carga ideológica de sus obras literarias. Sin embargo, señalamos en líneas atrás que *Teatro "Africa negra en escena"* (2010) de Inongo-vi-Makomè constituye una novedad en el cultivo del género teatral, lo cual justificaría el número muy bien reducido de los trabajos realizados sobre esta obra. En Camerún por ejemplo, el profesor André Mah es el primero en interesarse por su dramaturgia, en un artículo suyo titulado "*Teatro "Africa negra en escena"* de Inongo- vi –Makomè. Utopía y creación teatral" (2012). Trata de descubrir el ansia de un nuevo orden que sustenta la búsqueda de un mundo utópico en Inongo.

En esta misma perspectiva es donde orientamos nuestro análisis crítico, pero con una ligera diferencia que descansa en dos puntos importantes. El primer punto es el volumen del trabajo, es decir, tenemos un artículo por un lado y la tesina, por otro lado. El artículo parece condensar las ideas mientras que la tesina ofrece una posibilidad de extensión de éstas. Desde luego, queremos, en la presente tesina, profundizar más la temática sobre la utopía. Por lo que

se refiere al segundo punto, ponemos de relieve el compromiso del dramaturgo en ambas piezas teatrales y en relación con sus demás obras literarias.

El problema del compromiso del dramaturgo utopista lleva a formular las preguntas siguientes: ¿Cómo se construye la utopía en *Emama y Vahe o Nsangi*? ¿Por y para qué sueña el dramaturgo con un mundo ideal? O mejor dicho, ¿no sería la utopía una manera de rechazar la realidad social africana actual con vistas a transformarla? Estos interrogantes beben en las fuentes de una hipótesis general según la cual la utopía literaria es una forma de compromiso que no consiste en huir del mundo real construyendo un mundo imaginario, sino más bien en rechazar tajantemente la idea del carácter natural e inmutable del orden establecido y proponer un cambio radical. De la hipótesis general, se desprenden ahora las hipótesis secundarias:

- La realidad socio-histórica africana es el punto de arranque de la creación utópica en *Emama y Vahe vo Nsangi*, por lo que el análisis sistemático de la utopía literaria en dichas obras pasa por un examen crítico de la sociedad.
- La escritura utópica es el medio por el cual Inongo expresa su compromiso. Mejor dicho, es una fuente de inspiración para criticar la sociedad en general, y la africana en particular, con vistas a construir una nueva, más justa y solidaria.

Inongo-Vi-Makomè nace en Kribi (Camerún) el 2 de octubre de 1948. Cursa sus estudios primarios y secundarios en Camerún, Guinea Ecuatorial y España. Ingresó en Facultad de Medicina de Valencia, estudios que abandonaría años después en la Universidad de Barcelona para dedicarse por entero a la literatura. Ha participado como ponente en cursos de posgrado y congresos internacionales en España, Inglaterra, Francia, Brasil, Camerún, entre otros. Publica en España dos ensayos: *España y los negros africanos* y *La emigración negroafricana: entre tragedia y esperanza*; y novelas como *Rebeldía*, *Nativas*, *Mame'ying*. Es también autor de muchos cuentos y muchas piezas teatrales. Ha escrito los cuentos siguientes: *Bemama*, *Akono y Belinga*, *Los reyes de Zookala*, *La Asamblea de los animales de África*, *El castigo de dios sol*, *Danga y el tambor*, *El tonto y el espejo*, *Male*, *El viento y la tortuga*, *La princesa y los cinco amigos*, etc. Como obras teatrales, destacamos diez compiladas en *Teatro "África negra en escena"*.

El objetivo general que asume este análisis crítico es demostrar, por la escritura utópica, el compromiso de Inongo-Vi-Makomè, lo cual nos lleva a formular los objetivos específicos siguientes:

- primero, hacer el diagnóstico de la realidad africana;
- luego presentar las características de la sociedad africana ideal;
- por último, mostrar el compromiso del escritor en *Emama* y *Vahe vo Nsangi*.

Como señalamos anteriormente, *Emama* y *Vahe vo Nsangi* son respectivamente textos inicial y terminal de *Teatro “África negra en escena”* y constituyen el corpus de este trabajo científico. En efecto, *Emama* es la historia de un poblado, denominado *África negra*, que vive constantemente en el miedo y el terror de una eventual aparición del *emama* (monstruo). Un día, en un ambiente de plena euforia en el pueblo, se escucha por detrás de la música el eco de un tam-tam que anuncia una vez más la aparición del monstruo para exterminar todo el poblado. Frente a la cobardía y la debilidad de los padres para afrontar al *emama*, incluso el pesimismo de vencerle, los hijos deciden armarse de su plena energía, fuerza y dinamismo para enfrentar el *emama* que, en realidad, es sucesivamente un negrero, colonizado, el presidente postcolonial y el militar africano.

En cuanto a *Vahe vo Nsangi*, narra la historia de un personaje-narrador que convoca a todos los ciudadanos del mundo para escuchar el sueño que ha tenido. El contenido del sueño revela la existencia de un “vahe vo nsangi”, es decir, una tierra de paz que va a atraer todas las capas sociales del mundo. La narradora invita a todo el mundo a caminar hacia esta tierra de su sueño.

Todo lo que precede obliga a optar por un método capaz de dar cuenta no de una lectura parcial y fragmentaria, sino de la totalidad del corpus. El enfoque teórico elegido, a este respecto, es *la semiótica pragmática* de C. S. Peirce (1978) y su discípulo C. W. Morris (1958). En efecto, la Semiótica es la ciencia de los signos, de todos los signos. En cuanto que crítica literaria, la semiótica de una obra de arte es un modelo de análisis que considera la obra literaria como un signo que da lugar a un proceso específico de comunicación. Siendo el signo el producto de un proceso semiótico, el objeto propio de la semiótica será no sólo el signo sino el signo en situación, es decir, no sólo el producto objetivado en una forma (*Emama* y *Vahe vo Nsangi*) sino todo el proceso de producción que lo crea y en el que se integra para adquirir un sentido.

Así es como la semiótica toma como objeto de estudio todo el proceso semiótico donde actúa el signo como forma que adquiere un sentido en situaciones concretas, es también interesante el proyecto de C. W. Morris (1971) de elaborar una teoría general de los signos

aunando todas ciencias humanas. Este proyecto permite contestar hoy a las exigencias de la interdisciplinariedad y de la transversalidad. Ello posibilita la convocación de cualquier ciencia cuando sea oportuno. Desde luego, aplicar la semiótica a la escritura utópica es presentar, en primer lugar, el idiotopo del escritor y el semiotopo de los textos; en segundo lugar, proponer la sociedad alternativa a la que vive y por último, poner de relieve su compromiso literario.

Desde este enfoque, estructuramos el trabajo en cuatro capítulos. El primero hace el diagnóstico de la realidad africana. El segundo propone las características del nuevo mundo. El tercero hace hincapié en la crítica de la sociedad, lo cual da cuenta del compromiso del dramaturgo ante los desafíos de los países africanos frente a su futuro en este mundo globalizado. El cuarto capítulo tiene una dimensión pedagógica, lo que no parece tan extraño porque somos docente. Por lo tanto, el aporte científico del tema que analizamos ha de tener forzosamente un impacto didáctico-pedagógico. En este sentido, el último va a empeñarse en mostrar el alcance pedagógico de las utopías literarias.

CAPÍTULO PRIMERO: EXÁMEN DE LA SOCIEDAD AFRICANA

El género utópico obedece a un procedimiento metodológico propio que obligatoriamente hay que tomar en cuenta a la hora de analizarlo. Como ya sabemos, la primera etapa consiste en hacer un diagnóstico de la sociedad del escritor y sus coetáneos, lo que corresponde paralelamente a lo que M. Ezquerro (1996) llama ideotopos³ del escritor y del lector y semiotopo de los dos textos. De hecho, en la ficción utópica, el referente idealizado siempre está confrontado con el referente social real, es decir que las aspiraciones ideales del escritor utopista derivan de la lánguida situación en la que sombra la humanidad entera. La realidad del momento es percibida, pues, como un elemento detonador de la visión utópica. *Teatro “África negra en escena”*, a través de *Emama y Vahe vo Nsangi* es la representación de las realidades históricas africanas.

La construcción utópica del dramaturgo Inongo fundamenta su análisis a partir del pasado histórico de África. Dicho con propiedad, el pasado y el presente históricos de África son la base la utopía de Inongo. Desde este enfoque, asistimos aquí a un diálogo de textos, uno histórico y otro literario⁴, que científicamente llamamos intertextualidad⁵ entendida por

³Es el conjunto de circunstancias sociopolíticas, socioeconómicas, socioculturales hasta socioideológicas tanto del escritor como del lector.

⁴ Este tipo de interdiscursividad es relevante en el subgénero literario histórico, es decir, el teatro histórico, la novela histórica o la metaficción historiográfica, según la denominación postmoderna.

⁵Fundadora del concepto de intertextualidad, J. Kristeva en su obra *Semeiotikè. Recherche pour une sémanalyse* (1969) define este concepto partiendo del estatuto que concede a la “palabra” como significante de todas prácticas literarias. Para ella, hablar del estatuto de una palabra consiste en: *Étudier les articulations de ce mot (comme complexe sémique) avec les autres mots de la phrase, et retrouver les mêmes fonctions (relations) au niveau des articulations de séquences plus grandes*, (J. Kristeva, 1969:84). Dicho de otro modo, la complejidad del funcionamiento de la poética del lenguaje, a partir de la palabra, pone de relieve no sólo la relación de las palabras con otras palabras del texto sino también con otras secuencias del hecho poético como el sujeto de escritura, el destinatario y los textos exteriores. Así, desde el punto de vista horizontal, el estatuto de la palabra demuestra que *le mot dans le texte appartient à la fois au sujet d’écriture et au destinataire*. Desde la perspectiva vertical, *le mot dans le texte est orienté vers le corpus antérieur ou synchronique*. (J. Kristeva, 1969:85). Partiendo de la última perspectiva, concluye la crítica diciendo que la palabra o el texto es *un croisement de mots (textes) où on lit au moins un autre mot (texte)*. En efecto, esta definición del texto—como reconoce la crítica—ya niega la idea de intersubjetividad donde interactúan los sujetos para favorecer la de intertextualidad que concibe como una dinámica textual. Por eso, la considera como *une permutation de textes*, o mejor, como reforzará más tarde, *une transposition d’un ou plusieurs systèmes de signes en un autre* (J. Kristeva, 1974). En el mismo orden de ideas, R. Barthes (1973), al basarse en los trabajos de J. Kristeva, dice lo siguiente: *Tout texte est un intertexte; d’autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues*. En cambio, M. Riffaterre (1983) percibe la intertextualidad como un efecto de lectura. Por lo tanto es *la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d’autres qui l’ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l’intertexte de la première*. Así, la intertextualidad, según el crítico, pone

G. Génette (1982) como la presencia efectiva de un texto en otro. Esta presencia se materializa por dos tipos de relaciones: la de copresencia⁶ y la de derivación o relación hipertextual. Desde luego, *Emama* es la reescritura de la historia de África y el presente capítulo se empeña en examinar dicha realidad histórica que el dramaturgo expone según las distintas etapas de: la trata de los negros, la colonización, las independencias y las posindependencias.

I.1. La época precolonial: etapa de la trata de los negros

El punto de partido del presente examen es la época precolonial que simboliza el periodo de antes de la colonización. Se trata muy particularmente del tiempo de la trata de los negros que se define como el comercio de los esclavos negros. Su origen coincide con el comienzo de la era moderna o, simplemente, la Modernidad. Desde la repartición histórica, la Modernidad corresponde al tercer periodo después de la Antigüedad y la Edad Media. Simboliza un momento de gran renovación del pensamiento ideológico y del progreso científico. Las ideas renacentistas y antropomorfistas emergen dando cabida así a la Razón como única reguladora infalible de los comportamientos humanos, al poder tecno-científico como camino por excelencia de mejora y de perfeccionamiento de las condiciones sociales del Hombre. Lo todo viene coronado por el sistema económico capitalista que dio lugar a sociedades esencialmente materialistas.

Este proyecto moderno, sin embargo, sufre una recóndita crisis llevada por las dos grandes y demoledoras guerras mundiales, y por consiguiente, su efecto negativo en la dignidad del Hombre. Queda muy claro que no hemos de esperar hasta el Siglo XX para darse cuenta del fracaso de la Modernidad. Los episodios de la trata de los negros y de la colonización, acarreados por el ansia desmesurado de un materialismo a ultranza, son muestras bastante relevantes del fracaso de la Razón, tanta exaltada por los modernos. Con esta Razón, los valores materiales y capitalistas prevalecieron sobre los valores humanos,

en juego la competencia y la memoria del lector. Es el que señala la heterogeneidad de un texto a partir de su bagaje cultural.

⁶La cita, la alusión, el plagio, la referencia, el colaje, la “mise en abîme” inscriben todas, la presencia de un texto anterior en el nuevo. Estas prácticas intertextuales relevan, pues, de la copresencia entre dos o más textos, absorbiendo más o menos el texto anterior en beneficio de una instalación de la biblioteca en el texto actual o, eventualmente, su disimulación. En cuanto a la parodia y el pastiche son los grandes tipos de relaciones de derivación que unen un texto a otro. La primera consiste en la transformación lúdica y subversiva de un texto. La segunda implica la imitación del estilo de un autor.

lo que empujó a la conquista de nuevas tierras y, consecuentemente, a la dominación de razas inferiores.

No ignoramos lo que implicó la esclavitud o la trata de los negros y la colonización: violencia, hambre, frustraciones, trabajos forzados, muerte, en pocas palabras, todo lo que puede relacionarse con la maldad perpetrada por el hombre blanco. Esas secuencias históricas son consideradas por teóricos postmodernos⁷ como una de las expresiones de la barbaridad que el Occidente nunca ha cometido y que hasta la propia razón no ha podido, ni puede elucidar. Por eso, esta racionalidad que ha desencantado tanto el mundo viene a ser desencantada en el proyecto posmoderno. M. Biveghe Mezui (2006: 99) lo formula a la perfección cuando dice que *dans le projet moderne, c'est la rationalité qui désenchante le monde. Dans le projet postmoderne c'est cette rationalité qui est désenchantée*. Este desencanto se manifiesta a través de la desconstrucción de los metarrelatos⁸, y la razón, uno de estos grandes relatos, deja de imponerse como norma absoluta de las actividades sociales.

La trata negra, episodio histórico que nos interesa, constituye así un pasado muy doloroso para los negros africanos por lo que el mero hecho de recordarlo crea en su mente una sensación de estupor. Es quizás la razón por la cual, en la obra teatral *Emama*, la figura del negrero viene encarnada en el “emama”, esto es, el monstruo. Según explica el personaje Evina: “el emama es la flecha envenenada que tumba a un elefante, una pantera y hasta un león; es el veneno de víbora que te paraliza el cuerpo sin que ningún sanador tradicional *logre* salvarte... “(*Emama*: 10)⁹.

Su aparición en la escena dramática se hace señalar mediante el tam-tam lo cual crea un total pánico en el pueblo. La cita textual indica:

Ekeú— (abatido y apesadumbrado, pasea por el escenario) ¡El hijo que estaba oculto en la selva! ¡Lo había olvidado! Había olvidado que todo mal tiene continuidad y grandes herederos. Olvidó que las raíces del mal y del sufrimiento son indestructibles. Solo las de la paz y la felicidad son frágiles. Apenas se sostienen... ¡Lo había olvidado! (Acto I, escena 4)

Ada— Algo terrible (...). La noche profunda y oscura del pasado ha vuelto a noquear sin piedad a la luz del presente. Estamos perdidos (*Emama*: 7)

⁷ Pensamos en J-F. Lyotard (1979). Concibe la postmodernidad como la expresión del desencanto de la Modernidad y de sus valores y la define como un conjunto de ideas que marcan una nueva ruptura, mejor, la emancipación o la incredulidad del hombre actual frente a los grandes relatos o metarrelatos de la Modernidad.

⁸ Por “metarrelatos”, hay que entender *des histoires et représentations les plus générales et les plus fondamentales dont on admet qu'elles détiennent le sens ultime et la justification dernière de ce à quoi les hommes adhèrent et de ce qu'ils entreprennent*, (G. Hoittois, 1998: 448).

⁹ Así es como vamos a apuntar cuando se trate de dar las referencias del corpus.

Dina— La desgracia, el peor veneno creado por un dios sin sentimientos... Es el fin, Diba, hija (Emama: 7)

Como se puede observar, a partir de las distintas reacciones de los miembros de la comunidad, es la tragedia. El pesimismo es el que se lee en las caras de los padres y ancianos por lo que proponen como único remedio, para escapar del *emama*, huir al extranjero, desarraigándose así de sus tierras. Están perfectamente convencidos de que luchar para vencer el *emama* resulta una pena perdida, un combate sin un vislumbre de esperanza de victoria. En cambio, los hijos, o más bien, las nuevas generaciones, cargadoras de ideas revolucionarias, se oponen diametralmente a la actitud cobarde y débil de sus padres. Rechazan enérgicamente la idea de emigración del pueblo hacia otras tierras y se empeñan a afrontar el monstruo:

Diba—Precisamente, por eso no debemos huir, padre. No tenemos buenas referencias de los que huyeron así en el pasado. Es preferible buscar la paz perdida aquí, que huir sin llevarse el alma y las raíces... A lo mejor la derrota de los espíritus y los dioses necesitan del valor de los hombres, padre (Emama: 8)

Enam—En la vida se puede y se debe luchar contra todo. (...) A pesar de eso, no puedo obedeceros, padre, me quedo. Descubriré qué es, y luego lucharé contra él.

Diba—¡Nosotros lo lograremos, lo conseguiremos!(Emama:8)

El *emama* es, pues, un blanco y viene vestido con un sombrero de paja en la cabeza, un látigo en la mano y un fusil en el hombro. No tarda en manifestar su actitud superior y desafiante frente a los negros. Les examina, les mira los dientes y luego los brazos, termina agarrándoles y les lleva.

Como hemos señalado en la introducción de este capítulo, el dramaturgo presenta al espectador los hechos históricos de modo metonímico y condensado. En realidad, el descubrimiento de América por parte de Cristóbal Colón en 1492 y la posterior ocupación de este continente por parte de los europeos va a repercutir a partir del Siglo XVI en otra región del planeta: el continente africano. La causa de este hecho radica en que la conquista de América, con todas las riquezas naturales y perspectivas de desarrollo que ofreció a sus conquistadores, requería la complementación indispensable de mano de obra para la apropiación de tales riquezas y la obtención de ventajas en la explotación económica de tan vastas zonas.

En un primer momento, los conquistadores españoles y portugueses utilizaron a los indígenas para cultivar las grandes plantaciones y trabajar en las minas, pero con el paso del tiempo, estos "recursos inagotables" terminaron agotándose debido a las durísimas condiciones de trabajo, a la miserable alimentación, a las deficientes condiciones de higiene, a los durísimos castigos, a la falta de inmunidad contra las enfermedades europeas, en unas palabras, a las duras condiciones de vida a las que eran sometidos. El derrumbe de las poblaciones indígenas (total en las Antillas y parcial en el continente americano) provocó el aumento del número de esclavos, la relación era directamente proporcional: cuantos más esclavos morían, más se necesitaban. Al ser millones los nativos que murieron a causa de la rudeza de los trabajos, se optó por importar a las colonias españolas y portuguesas -a partir del siglo XVI- esclavos.

África va a ser justamente el continente en que pondrán los europeos los ojos, para rematar la falta de mano de obra que se producirá en América, luego del exterminio de la población nativa. Así es como comenzará un flujo incesante que durará cuatrocientos años, en el cual millones de africanos atravesarán coercitivamente en barcos negreros el Océano Atlántico para posteriormente ser vendidos a los colonizadores de América. Fue igualmente el inicio de la colonización en África.

I.2. La época de la colonización

La colonización constituye otro episodio muy determinante en la historia de los países africanos. Ella implica el establecimiento de colonias, es decir, convertir un país o un territorio en colonia de otro. Comienza en el Siglo XIX después de la abolición de la trata de los negros, pero es, en realidad, una continuación de ésta en el sentido del nihilismo de la raza negra y, principalmente, en el del ansia incesante de la expansión del capitalismo por parte de las potencias imperialistas. El dramaturgo Inongo lo ha entendido, es la razón por la cual en su obra *Emama* el colono, es decir, el segundo emama, es “la misma persona que el negrero, lleva el mismo pantalón y la misma camisa, pero el sombrero salacot marca el estilo de la época de las colonias. En su mano lleva la Biblia, el fusil colgado al hombro y el látigo medio oculto” (*Emama*: 15).

Tres vocablos llaman la atención, es decir, “Biblia, fusil y látigo”, una verdadera mezcla de cura, de comandante matizado de violencia. Desde luego, cuando el colono está en contacto con el pueblo “levanta la mano al cielo para hacerles ver que viene en paz y que

todos son hijos de Dios, son hermanos” (*Emama*: 15). Empieza su obra evangelizadora fingiendo leer la Biblia, cuando, en realidad, busca las riquezas del poblado. En efecto, cuando se da cuenta de esas riquezas, cambia sistemáticamente de actitud, mejor dicho, presenta su verdadera cara de explotador. El látigo, medio oculto, se hace visible para obligar al pueblo a trabajar con el fin de buscar riquezas en suelo, que luego se van pasando, para después acabar en las manos del colono. Este último no tarda en cargar todas estas riquezas en el barco. Al ver esta acción, un negro se pone ante el colono para expresarle el cansancio de los trabajadores negros. La reacción es fatal, el colono le atenaza fogosamente. La didascalía subraya:

(...) se enfada, la emprende a latigazos con él (ella). El bailarín cae en el suelo, el colono le sigue pegando, saca el fusil, le dispara, y lo mata. El grupo reacciona, quiere atacar al colono, éste les amenaza con la escopeta, reculan”, y les obliga a “trabajar más rápido y con más fuerza” (*Emama*, 15-16).

Esta secuencia de la época colonizadora es el compendio de lo que sucedió en la historia real. De hecho, en el siglo XIX el capitalismo y la revolución industrial se han asentado en Europa y necesitan expandirse en busca de regiones que le proporcionen materias primas y mercados. Aparece el colonialismo como doctrina de desarrollo. Todo gran país debía tener un imperio colonial, tal y como lo concebían los ingleses. Los imperios de la Edad Moderna no sólo explotaban el territorio, sino que pretendían establecerse en él de manera definitiva, pasaban a formar parte de la corona. Pero los imperios de la revolución industrial pretenden sólo explotar el territorio. Se trata de sacar materias primas de las regiones no desarrolladas y exportar los productos elaborados a estas mismas regiones, con un valor añadido muy superior. Claro que no se tiene en cuenta que en estas regiones no hay capitales con que comprarlos. Las regiones no desarrolladas se convierten en subdesarrolladas. Se buscan principalmente productos agrarios y mineros.

Entre los países europeos comienza una carrera por el dominio de África, y del mundo. Esta carrera tendrá su expresión en la Conferencia de Berlín de 1884-1885, en la que los países europeos se reparten África. Durante este año y el siguiente se establecen las condiciones de ocupación efectiva del territorio. Se llega al acuerdo de que el proceso de colonización de un territorio ha de tener tres fases:

La primera fase consiste en la ocupación efectiva, que implica el tener una administración en la región, y el desplegar un ejército que controle el país. En un primer

momento la metrópoli no hace grandes inversiones en su colonia, debido a la inseguridad y a la escasez del comercio. El área de colonización en el interior viene determinada por la existencia de enclaves en la costa. La conquista se hace del litoral al interior. De este período quedarán en la colonia la Administración, la lengua y la cultura, además de población blanca.

La segunda fase es el período de explotación que se inicia cuando la colonia es explotada con mayor intensidad. La metrópoli invierte en infraestructuras de comunicación: carreteras, ferrocarriles y puertos que den salida a los productos que se comercializan en la colonia. Se producen profundos cambios sociales en la población indígena. Se crean ciudades y la población se urbaniza, aparece la sanidad occidental, comienza la transición demográfica en un pueblo que no se está industrializando, y surge el proletariado indígena, necesario para explotar los recursos a la manera capitalista. En definitiva: los pueblos autóctonos se culturizan. Las inversiones aumentan. Llegan las grandes empresas occidentales mineras y de plantación, y la población blanca se erige en la burguesía autóctona.

Por último, se da la fase de agotamiento en la que las colonias dejan de ser tan lucrativas económicamente. El cambio tecnológico que se produce en la industria europea es, en buena medida, responsable de esto, ya que cada vez se depende menos de la materia prima, puesto que se aprovecha mejor. Los indígenas han estudiado en los colegios de la metrópoli y han asimilado sus ideas. Comienzan los conflictos sociales y raciales que desembocaron en la manifestación de ideas independentistas. A partir del año 1957, que marca la independencia de Ghana, muchos países se descolonizaron y es el periodo de las independencias y, consecuentemente, la de las posindependencias.

I.3. Las épocas de las independencias y de las posindependencias

De la abolición de la esclavitud al alcance de la libertad y de la independencia, es la alegría y la euforia absolutas por parte de los negros africanos. En la ficción histórica, esa comunión de emociones se manifiesta por cantos, bailes y danzas en que gritan *¡LIBERTAD!... ¡INDEPENDENCIA...! ¡HERMANOS ESTAMOS LIBRES...!* (Emama: 17). Ahora, los africanos tienen en sus manos su propio destino político, es decir, los africanos dirigidos por los africanos. Este cambio drástico aumenta el grado de goce del pueblo. Sin embargo, esta situación tanta soñada se volatiza cuando el pueblo se da cuenta rápidamente de que el nuevo presidente es la misma persona del colono. Éste les somete a trabajos forzados y el fruto de su trabajo le va directamente. Después de haber atesorado lo todo, se marcha hacia

Europa sin preocupación alguna de la condición hambrienta de sus hermanos. La didascalia siguiente lo explicita:

(En sus gestos de trabajos diarios, van pasando lo que sacan para obsequiar al presidente, y éste come con gula, luego se va metiendo el resto en sus bolsillos, después se desplaza hacia un lado, vacía sus bolsillos y hace gestos de adiós con la mano al avión que se marcha (...); le hacen señales (sus hermanos) al presidente de que tienen hambre, y éste les obliga a trabajar utilizando el bastón), (Emama: 17).

Son, pues, lógicos la decepción y el cansancio del pueblo; el presidente ha dado muestra de una profunda traición, por lo que abre camino a golpes de Estado, dictaduras y neocolonialismo.

Tras haber aceptado la traición del presidente, un coronel, general, mariscal se empeña a tomar el poder por un golpe de Estado matando así al presidente. Para él, los civiles no saben gobernar y ha sonado la hora para los militares de dirigir el país. La actitud del pueblo después de oír esas palabras parece sospechosa, pero luego expresa su satisfacción y confianza cuando esboza el poblado una sonrisa acompañada con calientes y grandes ovaciones. Ahora bien, los acontecimientos que siguen dan razón a la reticencia previamente manifestada del pueblo porque el militar es todavía la misma persona del presidente. Como de costumbre, el fruto del trabajo del pueblo va al nuevo presidente-militar que come con gula y mete el resto en los bolsillos. Los medios de intimidación siempre son los mismos, el militar exhibe su pistola para obligar al pueblo a trabajar. Es otra vez la decepción total de la población, pues “él come y los otros tienen hambre” (Emama: 20). En realidad, nadie tiene el derecho de pedir cuentas al presidente-militar so pena de recibir la represión, el arresto o el asesinato. Éste es el emama, el negrero del siglo, una verdadera tragedia de África y una síntesis de todos los monstruos que han acosado al continente.

Como hemos demostrado a lo largo del análisis, el emama es aquel monstruo cuya crueldad va más allá de todo entendimiento humano. Vencer al emama matándole resulta un verdadero desafío para las nuevas generaciones. Diba y Enam, figuras de proa de los jóvenes, eligen como medio de lucha la expresión del patriotismo con el grito de dolor: ¡ÁFRICA...! ¡ÁFRICA...! ¡ÁFRICAAA...!. En palabras del narrador del drama, las derrotas son constantes, pues el emama parece más fuerte, les envía todo tipo de enfermedades para paralizarles; pero el ansia de la victoria lo es mucho más. Los más resistentes entre los jóvenes (Diba y Enam) siguen luchando hasta vencer al emama.

En definitiva, como dice A. Mah (2012:), si un drama es la metonimia de *África Negra en escena*, es más bien *Emama*. El personaje opresor, desde la trata de los negros hasta el neocolonialismo pasando por la colonización, se mantiene inmutable, encarnado por el mismo actor, contextualizada la ropa por un detalle sinecdóquico poderoso: que se trate del negrero, del colono, del presidente o el militar de los nuevos Estados de la postindependencia, el personaje se caracteriza por el uso, en cada época (y según esa época) de una herramienta para ejercer una fuerza brutal sobre los oprimidos. A partir de esta diacronía de la expoliación-dominación, se lee la Historia de la opresión de África en África, a través de regímenes fascistas, despóticos, sanguinarios y el carácter cíclico de la explotación colonial.

Es, desde luego, la razón de ser del poscolonialismo, también conocido como teoría poscolonial. Trata de un conjunto de teorías que luchan con el legado de la colonización británica y francesa durante el siglo XIX o española y portuguesa desde el siglo XVI hasta el XIX. Como teoría literaria, o postura crítica, trata la literatura producida en países que fueron o son aún colonias de otros países. También analiza los efectos del conocimiento producido en los países colonizadores sobre los países colonizados, o sus habitantes. La teoría poscolonial forma parte de las herramientas críticas de los años 1980. Ésta trata de muchos aspectos de las sociedades que han sufrido el colonialismo: el dilema de constituir una identidad nacional al despertar del yugo colonial, la manera en la que los escritores de países colonizados intentan articularse e incluso celebrar sus identidades culturales y reclamarlas a los colonizadores, los modos en que el conocimiento de los países colonizadores ha coadyuvado a elaborar una determinada subjetividad en los colonizadores (la perpetuación de las imágenes de los colonizados como seres inferiores), pero también el modo en que ese conocimiento ha generado también revueltas anticoloniales

Emama (o *Bemama*, en plural) es, pues, una de esas obras postcoloniales que son los males multifacéticos de que ha sufrido y sigue sufriendo el continente africano: la esclavitud y el sistema colonial y neocolonial son una empresa de descarte de nuestros pueblos de la universalidad, a través de la represión, la relegación y la desposesión del ser humano que condenan el continente a las guerras, la mala gestión, la corrupción, la persistencia de dictaduras y las injusticias de toda clase. África se ha convertido en el continente de la miseria y de la vergüenza.

La cuestión del desencanto social que se plantea aquí, y en la mayoría de textos africanos postcoloniales, es tributaria de ese contexto global de crisis nacido del fracaso de las

utopías revolucionarias generadas por los movimientos nacionalistas de la descolonización. El desencanto procede de esa tragedia colectiva en que todos los sueños de progreso se han convertido en verdaderas pesadillas. Allí están los elementos detonantes de un anhelo y una búsqueda de una sociedad perfecta.

De hecho, los hombres necesitan siempre soñar con un mundo nuevo, diferente del que han conocido hasta ahora. De ahí, sus aspiraciones y su sueño con un orden perfecto. Y no hay nada más indicado que la literatura (el texto dramático) para traducir ese despertar doloroso y deseo subsecuente de construir otro mundo. La pesadilla de la trata de los negros, las destrucciones del imperialismo colonial, la fragilidad, la vulnerabilidad y la traición de las independencias empujan a Inongo-Vi-Makomè a soñar con una sociedad ideal y perfecta, una “ciudad” de felicidad donde todo el mundo, cualquiera que sea su capa social, pueda vivir bien. Así, como lo reconoce Maurice Duverger¹⁰:

Toute société a besoin d'une terre promise... Au-delà de la cité présente, imparfaite, injuste, superficielle, le rêve demeure d'une cité harmonieuse, dont les membres soient enfin arrachés à leurs égoïsmes, à leurs cloisonnements, à leurs existences séparées, ou chacun soit lié aux autres ... par la compréhension mutuelle, par l'altruisme, par l'amour.

¹⁰ Citado por Jacques Fame Ndong, « épigraphe » en *le prince et le scribe. Lecture politique et esthétique du roman négro-africain postcolonial*. Paris, Berger-Levrault. 1988.

CAPÍTULO SEGUNDO: CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO UTÓPICO

Estamos aquí en el meollo de toda ficción utópica, es decir, la propuesta misma de la utopía del dramaturgo, o mejor dicho, se trata de la construcción del espacio paradisíaco que, como señala F. Mabenga-Yagou (2012: 251):

Suppose de sortir d'un modèle historique et socioculturel qui ne répond plus aux attentes et aux rêves profonds d'un peuple ou d'une nation pour inventer un ordre nouveau. Il y a, dans ce cas, affirmation d'une volonté de rupture et de renaissance comme processus idéal de l'utopie.

De manera sencilla, la utopía es la respuesta creativa de lo imaginario a una carencia presente; la respuesta por la ficción a necesidades que los hombres posponen y remiten a mundos ideales posteriores porque no pueden satisfacerlas en el presente. Es la razón por la cual el dramaturgo—como tantos otros utopistas— opta por pintar el mundo rechazado, esto es, la situación existente para que el espectador se ponga cara a cara, primero, con la malcarada realidad del presente, y luego para que sea impulsado hacia un mundo de sueño, un mundo nuevo visto como el modelo enderezado del primero. Así, para los escritores africanos de la postcolonialidad, el espacio literario, y teatral en particular, es el lugar de proyección idealizada en un mundo donde se expresan también sus inclinaciones estéticas.

Inongo-VI-Makomè, mediante su imaginario creativo, deja entrever una brecha hacia “otro posible”, que no es nada más que la revelación de las esperanzas de los pueblos, cualesquiera sean sus vicisitudes y sus diversidades. Re-encontrar el paraíso por la ficción teatral es el proyecto de Inongo; es su sueño vivir en un “vahe vo nsangi”, es decir, una tierra de paz en lengua Batanga¹¹, que dio lugar a *Vahe vo Nsangi*, la décima y última obra de Teatro “Africa negra en escena” del dramaturgo.

Desde este enfoque, este capítulo se propone como objetivo analizar la utopía en *Vahe vo Nsangi* y no podemos pretender hablar de ella sin aludir al espacio y al tiempo porque son “los dos ingredientes básicos de la utopía (...), es decir, territorio donde fundarse y una historia con un pasado a recuperar o un futuro donde proyectarse con facilidad,” (Ainsa, 1990: 21). La evidencia de las coordenadas espacio-temporales como savia de toda construcción

¹¹ Es una de las lenguas maternas del departamento del océano cuya capital es Kribi.

utópica no excluye en ningún caso la instancia actancial, es decir, los personajes, pues son ellos quienes contribuyen a la materialización de una verdadera utopía. Entonces, estudiar la utopía literaria del dramaturgo consiste primero en poner de relieve los personajes integrantes de la utopía y por último, dar las características del espacio soñado.

II.1. Los personajes utópicos: entre lamentación y acto de contrición

Antes de ser “personaje utópico” es primero personaje, es decir, el elemento básico de todo texto literario, una de las mejores categorías narratológicas a la que el Estructuralismo ha venido acordando mucha atención, pues ninguna obra ficticia puede construirse sin ella. Está en el interior de una red de relaciones que mantiene con los demás seres ficticios a los que se opone o se asocia, de acuerdo con diversos tipos de correlaciones. Bobes Naves (1991: 209) lo explica en estos términos:

El personaje, desde un punto de vista sémico tiene como todas las unidades literarias, un sentido (valor semántico), una función (relaciones sintácticas) y un marco de relaciones (pragmáticas), que se conectan en el texto (literario y espectacular/lectura y representación) con las presuposiciones y el marco de referencias necesario.

Son, pues, a partir de esos valores semántico-pragmáticos de los personajes y esas redes relacionales que entretejen entre ellos que podemos alcanzar la ideología del escritor. Ahora, en la obra literaria sometida a nuestro juicio crítico, no se trata únicamente de meros personajes sino de personajes utópicos, esto es, personajes que integran la utopía del dramaturgo. Esos últimos vienen divididos en dos categorías que, en realidad, representan la manera como está estructurada la humanidad: la humanidad doliente y la humanidad opresora.

La manera como viene configurada *Vahe vo Nsangi* por el dramaturgo ya asienta la base de una verdadera construcción utópica, es decir, la puesta en solfa de lamentaciones por parte de la humanidad doliente y de actos de contrición por parte de la humanidad opresora. Esa actitud lamentadora, y sobre todo, ese acto de contrición consisten en una real toma de conciencia del hombre de la maldad que le rodea, y consiguientemente, eso lleva a un cambio radical de comportamiento para poder caminar dignamente hacia la tierra utópica. El arrepentimiento o la confesión es, pues, aquella puerta que daría acceso al mundo ideal.

Desde el punto de vista religioso y cristiano en particular, este mundo ideal puede ser asimilado al paraíso o la vida eterna de la que habla *La Santa Biblia*, por las voces de Jesús

Cristo y de sus servidores. El acceso o la entrada en el paraíso pasan por el arrepentimiento de los pecados en Jesús Cristo. El apóstol Paul lo elucida perfectamente cuando se dirige a los romanos en estas palabras:

Car le salaire du péché, c'est la mort; mais le don gratuit de Dieu, c'est la vie éternelle en Jésus-Christ notre Seigneur ... Si tu confesses de ta bouche le Seigneur Jésus, et si tu crois dans ton cœur que Dieu l'a ressuscité des morts, tu seras sauvé (Romains 6: 23 ; 10 : 9).

La salvación a la que alude el apóstol Paul es la vida eterna, el paraíso a donde se invita a todo el mundo, pero depende, como subrayado, del acto de contrición de los fieles. *Vahe vo Nsangi* de Inongo está en cierta medida en la imagen del paraíso divino. Los personajes invitados al mundo ideal son la humanidad doliente que se lamentan y la humanidad opresora que se arrepienten. No podemos analizar estos personajes de la utopía sin llevar cierta atención a la figura de la narradora que desempeña un importante papel en la construcción de la utopía del dramaturgo.

I.1.1. El protagonista-narrador

La instancia narradora es igualmente muy importante en la configuración del universo literario en general, y del universo novelesco en particular. Es generalmente una categoría narratológica que encontramos en el género novelesco, o mejor dicho, es un elemento propio de la novela. T. Todorov (1973: 75) lo define como un:

agente de todo este trabajo de reconstrucción (...). Es quien encarna los principios a partir de los cuales se establecen juicios de valor, él es quien disimula o revela los pensamientos de los personajes haciéndonos participar, así, de su concepción de la psicología.

En pocas palabras, sirve para relatar los acontecimientos y la manera de narrarlos depende sistemáticamente del escritor. Puede elegir las omnisciencias multiselectiva, neutral o selectiva¹².

¹² Darío Villanueva (1989) en su libro *Comentarios de los textos narrativos: la novela* define esa triple dimensión de la omnisciencia narrativa: primero, la multiselectiva es una *forma de modalización por la que la voz del narrador cuenta tan sólo aquellos aspectos de la historia perceptibles desde la perspectiva de dos o más personajes selectos, que le prestan así sus respectivos puntos de vista*. En cuanto a la neutral, es una *forma de modelización en tercera persona caracterizada por la predominancia de un narrador ubicuo y omnisciente, que goza de un punto de vista sobre la historia sin ninguna limitación*. Por último la selectiva que es una *forma de modelización por la que la voz del narrador cuenta tan sólo aquellos aspectos de la historia perceptibles desde la perspectiva de un personaje escogido, que le presta así su punto de vista*.

Sin embargo, la presencia del narrador en un género literario que no es la novela no es una técnica imposible pero suscita muchos interrogantes a los que sólo los principios de la escritura posmoderna podrían responder. De hecho, la existencia explícita del narrador, por ejemplo en el teatro, es una especificidad de la escritura postmoderna que quiere romper con la estética de los géneros literarios. Rechaza así la homogeneidad genérica y promueve la heterogeneidad del género donde existe una confluencia de géneros literarios en una obra literaria. La instancia narrativa releva del mundo novelesco, sin embargo, su presencia en el drama *Vahe vo Nsangi* es, pues, la manifestación de la ideología estética del escritor Inongo, que calificamos de posmoderna.

La obra dramática de Inongo, *Vahe vo Nsangi*, tiene como figura representativa el narrador o la narradora. Es protagonista-narrador, su aparición en el escenario se hace sucesivamente mediante el sonido del tam-tam, de una sirena, de los tambores, de una trompeta, de las campanas. Son impresionantes estos distintos instrumentos músico-comunicativos que anuncian la venida del narrador, podríamos pensar en la llegada del mesías. En realidad, es el mesías pero el del dramaturgo, en la medida en que la narradora es una joven persona cargadora de un sueño que va a cambiar radicalmente el rumbo de las cosas: la existencia de mundo ideal. Cuando tiene este sueño, su reacción es la de compartirlo con sus hermanos:

Señoras y señores; queridos amigos y ciudadanos del mundo. ¡Gracias por acudir masivamente a mi llamada. Os he convocado a todos para contaros un sueño que acabo de tener. Un sueño que sé que puede interesar a la humanidad entera. Os invito entonces a caminar juntos conmigo hasta vahe vo nsangi, es decir, hasta esa tierra de paz que ahora sé que existe aquí, en nuestra tierra. En éste, nuestro mundo, (Vahe vo Nsangi: 332).

Como podemos notar, la narradora de la pieza teatral, mediante el tam-tam, convoca a todos los ciudadanos del mundo para significarles el sueño que ha tenido; sueño según el cual existe un vahe vo nsangi, una tierra de paz en el mundo en que viven por lo que les invita a caminar hacia esta tierra. Los diferentes personajes que inician esta marcha son divididos en dos campos diametralmente opuestos: la humanidad doliente y la humanidad dominadora como señalamos en líneas atrás.

II.1.2. La humanidad doliente

Se trata aquí de la clase de agricultores y de obreros por un lado, de las víctimas de las guerras y de los cambios climáticos por otro lado.

II.1.2.1. Los agricultores y los obreros

Es la clase del proletariado que, al anuncio de un nuevo mundo, salta de alegría y empieza las lamentaciones en las que desvela las condiciones deplorables de trabajo. Son víctimas de la explotación del hombre por el hombre, de todos los abusos, de la injusticia social:

(El obrero)— Me he pasado toda la vida matándome a trabajar sin descanso y encima mal pagado. Mal pagado y sin reconocimiento. Triste destino el mío y el de todos los pobres y débiles del mundo como yo, que, aun aportando a una sociedad todo lo que somos capaces, recibimos a cambio desprecio e insultos.

(El agricultor)— Yo soy agricultor. Igual que muchos de mis colegas, trabajamos tierra con amor, llueva, truene o nieve. Pero apenas recibimos los beneficios de nuestros esfuerzos.

(El obrero)— A pesar de nuestros sacrificios, solo insultos y amenazas recibimos muchas veces de nuestros amos, en un mundo donde se predica la igualdad, la justicia y los derechos humanos. ¡Solo palabras y palabras! ¡Conceptos...! Conceptos vacíos, cuyos contenidos fueron siempre violados por las mentiras y los engaños de los poderosos. Nada se podía creer ya en mi tierra. ¡Se había volatilizado toda señal de esperanza!

(El agricultor)— Fíjate en nosotros, compañero, nos matamos a trabajar en nuestros campos, pero el precio de nuestros productos lo tasan como quieren y donde otros y en otras partes. Por lo que no recibimos más que unas migas por nuestro esfuerzo. Hemos venido siendo extranjeros en la venta de lo que producimos, y sobre todo lo que hacemos. (Vahe vo Nsangi: 333-334).

II.1.2.2. Las víctimas de las guerras

Este grupo corresponde a los que han sufrido los horrores y las desgracias causados por las guerras fratricidas (civiles e inciviles), el reclutamiento de niños en las malicias y el cinismo de los fabricantes de armas de los países desarrollados que se enriquecen a partir de los conflictos armados:

Todos en nuestra tierra se han vuelto locos y ciegos. Los niños de la edad escolar, matan mientras bailan sobre los cadáveres de sus víctimas. Los hijos ya matan a sus padres, y los padres a sus hijos, mientras el mundo entero contempla nuestra desgracia, mudo, porque los beneficios de nuestros muertos hacen ricos a unos, y alimentan a otros. La soledad de nuestras desgracias es tan grave como las bombas y las balas que nos matan (Vahe vo Nsangi: 342-343).

II.1.2.3. Las víctimas de los cambios climáticos

En este campo, los hombres se comportan como si fueran extranjeros en su propia tierra: destrozan los árboles, contaminan los mares y los ríos y hacen irrespirable el aire de la atmósfera. Por eso, el cielo se enfada y lanza sobre el hombre sus bolas de fuego y sus gigantescos mares de lluvias. Las consecuencias de la destrucción de la selva y del calentamiento climático son examinadas en la boca de un actor víctima del cambio climático. Cuando no se trata del calor infernal que provoca la sequía, sed y hambre, sufrimos diluvios que provocan tsunamis:

(...) De pronto nuestra tierra se había secado y se había convertido toda ella en una especie de roca. Nada brota ya en ella. El hambre y la sed se han convertido en nuestros eternos acompañantes. Del cielo sólo caen bolas de fuego que queman sin piedad todo lo que encuentran a su paso aquí bajo. (...) De nuestro cielo, compañero, cuando desaparece la ola de sequía que produce el calor del infierno, nos cae de pronto un verdadero diluvio universal. El posterior al último lo hace con más fuerza y rabia, como si quisiera enmendar la debilidad y la benevolencia de su antecesor (Vahe vo Nsangi: 342).

La segunda vertiente es la humanidad destructora, dominadora, explotadora y opresora.

II.1.3. La humanidad destructora y explotadora.

Es cuestión aquí de una categoría de personas que han materializado su existencia por el sometimiento de la clase pobre, los abusos y malvedades. Al oír hablar de “vahe vo nsangi” se echan a llorar haciendo un *mea culpa* confesando así los horrores cometidos. Se trata, muy particularmente, de los militares, los diputados, los dictadores y los curas.

II.1.3.1. Los militares

Son los representantes de las fuerzas armadas, de la represión y cuyas funciones son las de mantener el orden en un país, protegerlo contra ataques exteriores y asegurar la protección de los civiles. En la obra, este grupo es liderado por un “general de la fuerzas armadas” que toma la palabra para expresar, con desdén, su empalago y su cansancio de la destrucción de la vida humana, el olor a sangre, las bombas y las atrocidades cometidas y tantos asesinatos engendrados por las órdenes de los hombres políticos enredados con los fabricantes de armas:

(1° actor militar)—Harto estaba yo ya de bombardear desde todas partes, pueblos, aldeas y ciudades... De llenar toda la atmósfera terrestre de olor a sangre... Sordos estaban ya mis oídos de los estallidos de bombas y del crepitar de los cimientos del mundo que se tambalean por mi destrucción... (Dirigiéndose a su “general” militar) ¡De mucho más allá te puedo asegurar que llegué yo! Porque desde el mar podía mandar los torpedos envenenados donde me encomendaban mis superiores del gobierno. “Oriéntalos hacia allá”, me mandaban, y hacia allí iban a destruir a hombres indeseables y todos los bienes, así como su entorno, (Emama: 336-337)

(2° actor militar)—Destrucción desde tierra es lo que han venido causado durante toda la vida mis carros de combate, bombas y metralletas... ¡Nada ni nadie los ha resistido! Los hombres caían como moscas mientras el napal les pelaba como cerdos... ¡Síii, compañero, yo el general de las Fuerzas Armadas de mi país, fui autor de todo eso y mucho más!, (Emama: 337).

II.1.3.2. Los dictadores y los diputados

Los dictadores y los diputados son, respectivamente, los representantes ejecutivos y legislativos de una nación. Proceden del mismo modo que el primer grupo: el arrepentimiento. Los dictadores, primero, vienen presentados en la pieza teatral con su pasatiempo favorito, es decir, como indica la didascalía “uno bien trajeado, y el otro llevando un elegante “boubou” africano. En sus manos, bastones de mando; tienen gestos de autoridad y de vez en cuando hacen como si diesen órdenes de ejecutar a alguien o de encerrarlo”. Cuando echamos un vistazo panorámico en los Estados africanos, podemos decir que ese retrato físico y moral está en perfecta adecuación con la mayor parte de los jefes africanos, autoritarios, liberticidas, según revela un de ellos:

¡Ya me hartaba de mandar cerrar a todos esos periódicos y otros medios de comunicación que osaban criticar la gestión de mi gobierno! ¡No dudaba ni un sólo momento en encerrar

al mismo tiempo a sus directores en las cárceles así como a sus colaboradores! (Vahe vo Nsangi: 344).

Otro dictador, por su parte, confiesa el cometido que lleva hasta la exterminación de sus compatriotas que tienen visiones diferentes a las suyas, como si fueran simples gusanos:

¡Yo no tuve nunca miramientos a la hora de eliminar a todos los opositores que se me ponían delante en mi país! ¡Nunca lo consentí! ¡Yo era el único amo, y así tenía que ser! A esos mal denominados opositores, no eran más unos simples gusanos que querían evitar que llevase las riendas de mi nación a mi manera. ¡Eran puros gusanos! ¡Sí señor, eso eran! O por lo menos eso me hicieron concebir... (...) Yo, amigo mío ostento el record [sic]. Record de vidas destruidas y anuladas. Mis cárceles eran llamadas “tumbas en vida” ¡Sí compañero, ahí iban a parar y morir todos mis enemigos, que no eran otros que los que osaban pensar de diferente manera a la mía! (Vahe vo Nsangi: 345-346).

II.1.3.3. Los misioneros

Son los representantes de las iglesias. Tanto los protestantes como los católicos confiesan sus contradicciones, sus frustraciones y sus ansiedades:

[El protestante] (...) A veces predicaba la justicia que yo mismo no aplicaba a los demás; predicaba el perdón cuando en mis propias actuaciones este concepto brillaba por su ausencia (...) Me aliaba con los poderosos de la tierra aún en contra de mi voluntad. Aún sabiendo a veces que estaba actuando en contra de mis principios. Mis propias contradicciones y las de este mundo me encarcelaban (Vahe vo Nsangi: 348-349).

[El católico] No sabes, hermano, el peso que se lleva cuando aún sin querer, tienes que escuchar las confesiones de los asesinos; comulgar a los poderosos y a los tiranos que matan y hunden a la mitad de la humanidad en la miseria más absoluta... Y sin poder imponerles más castigos que la repetición de unas cuantas cortas oraciones (...). Ayudaba a perpetuar la cultura de la caridad, en vez de predicar y animar a mis feligreses pobres a revelarse contra los poderosos que los esclavizaban. Cada noche me preparaba para hacerlo al día siguiente, pero nunca tuve el valor de cumplir con esa promesa y ese deseo (Vahe vo Nsangi: 348-349).

Como podemos notar, el dramaturgo ha plasmado casi todos los campos de la sociedad, es decir, la política, la religión, la ecología, la economía, entre otros. Eso viene a enriquecer ampliamente el diagnóstico hecho anteriormente sobre la realidad social en la que

está hundido el dramaturgo. Todos los campos de la sociedad están confrontados a problemas que paralizan su desarrollo; la violencia, la miseria social, la mala gestión de los países, las desigualdades y las injusticias sociales se convierten en verdadero pan cotidiano del pueblo.

Total, es una desgracia generalizada, lo cual nos llevaría a detenernos en la calidad de los personajes representativos de este hecho social en *Vahe vo Nsangi*. De hecho, cuando observamos los personajes de esta pieza teatral, nos damos cuenta de que son sujetos que simbolizan una colectividad, por lo tanto, son personajes colectivos o “sujetos colectivos o transindividuales” en términos de E. Cros (1998). Como explica el sociocrítico, el sujeto transindividual invierte las conciencias individuales de cada individuo que participa mediante microsemióticos específicos. Entiende por microsemióticos, las diferentes aspiraciones, las frustraciones y los problemas vitales de cada uno del grupo social implicado. Entonces, el sujeto elegido por el escritor no es sino el portavoz de un pueblo, un grupo, o de una clase a la que puede pertenecer o no. De este modo, expresa la visión que tiene un escritor de los hombres de su sociedad.

Es también relevante el hecho de que en *Vahe vo Nsangi* de Inongo, no se trata de sujetos identificables por nombres o apellidos precisos que actúan para una causa colectiva, sino de sujetos que representan una clase social particular como la de los agricultores y obreros, víctimas de las guerras o cambios climáticos, dictadores, militares, curas. Y cuando más bien el dramaturgo quiere manifestar la instancia de discurso por uno de esos personajes colectivos, lo hace de manera impersonal utilizando el vocablo “actor” (actor militar, actor dictador, actor víctima de la guerra, entre otros.). No cabe duda alguna de que cuando el dramaturgo crea su espacio utópico, niega toda individualización. Esta técnica puede entenderse como una manera por parte del escritor de obtener un grado elevado de realismo, para que cada uno de sus destinatarios-lectores pueda reconocerse en cada clase social representada.

Evidentemente, este tipo de construcción literaria, es decir, la puesta de relieve de sujetos colectivos, responde a una de las exigencias de la literatura posmoderna donde el personaje “pierde el carácter individual definitorio para asumir el carácter de una colectividad, (...) son las representaciones de conceptos (el poder, la miseria, la violencia, la tecnociencia, etc)” (Pérez-Stansfield, 1983: 289-290). Hay como una crisis del personaje individual o una “no-individualización del personaje” para valorar el personaje colectivo.

El narrador que desempeña el papel de cuentista en el drama *Vahe vo Nsangi* ofrece una oportunidad en oro a cada sujeto colectivo de remediar a todos los malos vividos y causados. De las lamentaciones o del acto de contrición, pasamos al carácter semántico-funcional de “vahe vo nsangi”, tierra de paz con la que soñó la narradora.

II.2. Las características del espacio utópico

Cada trama narrativa supone:

un espace dans lequel elle se déroule même si ce (s) lieu(x) n'est (ne sont) pas précisé (s) explicitement : (...) une étude de l'espace romanesque doit donc permettre, au même titre que l'étude des autres catégories textuelles, une approche des structures du roman et de sa signification, (J. Soubeyroux, 1985 : 38).

Con estas palabras, es evidente que el espacio sin acciones de personajes es desprovisto de significación; sólo adquiere un verdadero sentido cuando está en relación con la instancia actancial. De acuerdo con J. Soubeyroux (1993), su estudio crítico se hace desde un triple nivel: el nivel topográfico, el nivel toposémico y el nivel ideológico.

Desde el marco de la topografía mimética, no se trata de cualquier espacio sino más bien de un espacio utópico que se llama “vahe vo nsangi” o la tierra de paz. Después de muchas lamentaciones y de diversas formas de arrepentimiento, los sujetos colectivos representativos de la humanidad doliente y de la humanidad explotadora no tardan en exponer su alegría incluso su felicidad al oír el tam-tam que convoca a todo el pueblo planetario a unirse con la narradora para caminar hacia este edén con el que ha soñado.

Como ya sabemos, este lugar se llama “vahe vo nsangi” o “tierra de paz”, que ya es en sí muy característico en cuanto al análisis toposémico del espacio utópico que pretendemos poner de relieve en este apartado. Dicho de otro modo, lo que nos incumbe aquí es resaltar las características del mundo utópico, tratando de responder a la pregunta: ¿qué significa “vahe vo nsangi” para los ciudadanos convidados? Los elementos de respuestas a esta pregunta descansan en los campos sociopolítico, socioeconómico, socioecológico y socioreligioso.

II.2.1. La organización política y económica

Las sociedades política y económica de un país abarca varios aspectos sociales y nos limitamos esencialmente a los que presenta el drama *Vahe vo Nsangi*. En lo sociopolítico, tomamos en cuenta el sistema del gobierno (los poderes ejecutivo y legislativo) y las fuerzas armadas. En lo socioeconómico, lo que es puesto de relieve es la situación agrícola.

Cuando observamos la sociedad que plasma el dramaturgo Inongo-Vi-Makomè, claro es que hace un verdadero proceso a los sistemas gubernamentales colonial y poscolonial de África caracterizados, sin distinción de forma, por la tiranía, la opresión, la autocracia, el absolutismo, en una palabra, la dictadura cuyos vectores ejecutivos principales son las fuerzas armadas. En *Emama* y en *Vahe vo nsangi*, observamos dos tipos de dictaduras: una dictadura ejercida por el hombre blanco sobre los negro-africanos que, en cierta medida, puede resultar comprensible para los negros africanos, dada la supuesta superioridad de la raza blanca. Otra dictadura desplegada por el propio hombre negro sobre sus propios hermanos que, desde el sentido común, es incomprensible e impensable.

Desde luego, en esos gobiernos dictatoriales, la guerra es la principal preocupación de los dirigentes porque se preocupan más de las artes de la guerra que las virtudes de paz. La política financiera de los presidentes no aspira sino al enriquecimiento personal. Utilizan los medios inteligentes para satisfacer su avidez, lo cual desconstruye drásticamente la célebre fórmula de que la grandeza de un rey descansa en la riqueza de su pueblo más aún que en la suya propia. La corrupción, las injusticias y las desigualdades sociales son el pan cotidiano del pueblo. Lo más grave es la relación conflictiva que existe entre los mandos militares y la sociedad civil. Es, pues, lo que ha sido y sigue siendo el triste destino de la mayoría de los países africanos a lo largo de su historia.

Sin embargo, la solución a estos males estriba en una mejor forma de gobierno que se encuentra en “*vahe vo nsangi*”, la tierra utópica, un país imaginario donde existen la *LIBERTAD, IGUALDAD, JUSTICIA, FRATERNIDAD* y *PAZ* absolutas. De modo general, es la connotación que tiene “*vahe vo nsangi*”, es decir, el fin de la propiedad privada que, por lo tanto, marca el fin de la miseria social, pues según Montousse (1999: 21):

Là où existent les propriétés privées, là où tout le monde mesure toute chose para rapport à l'argent, il est à peine possible d'établir dans les affaires publiques un régime qui soit à la fois juste et prospère (...) Lorsque chacun exige un maximum pour soi, quelque titre qu'il

allègue, si abondantes que soient les ressources, une minorité saura les accaparer et laissera l'indigence au plus grand nombre

Eso explica la esperanza y la alegría de los agricultores y los obreros que habían perdido y que este lugar perfecto se les restituye. Podrán gozar libre y equitativamente del fruto de su trabajo y ser amos de grandes propiedades de tierra. Además “*vahe vo nsangi*” es una gran satisfacción por parte de las víctimas de las guerras y de los mandos militares. Para ellos, esta tierra de paz simboliza el fin de las desgracias y el reino de la paz en el pueblo. La confesión del primer actor militar es tan elocuente: “cuando he escuchado el anuncio de vahe vo nsangi, me he puesto inmediatamente en camino. Sólo ahí encontraré mi propia paz así como la de los demás,” (*Vahe vo Nsangi*: 337).

Concretamente, lo que se espera en la tierra de paz “*vahe vo nsangi*” es que las fuerzas armadas desempeñan realmente el papel que les es asignado. Este papel no descansa sino en su función constitucional: contribuir a la defensa de la Nación mediante la aplicación del Poder Naval. El empleo eficaz de dicho poder deberá llevar a consolidar y garantizar la seguridad territorial, de los ciudadanos y del Estado dentro de la jurisdicción de la Armada Nacional. Además de las funciones de Seguridad y Defensa la Armada Nacional está llamada a participar en misiones orientadas a garantizar el empleo integral del mar por parte de la Nación. Para ello debe cumplir con actividades tanto militares como diplomáticas y de implementación de la ley y el orden.

Para los diputados y los diferentes dictadores del drama, la tierra de paz “*vahe vo nsangi*” es el espacio donde las leyes están fundadas en la justicia social. El cuidado del respeto de estas leyes establecidas y de los derechos de los ciudadanos es la gran preocupación del gobierno, así es como los propios fundadores de estas leyes podrán gozar de la justicia de sus sentidos y de su propia libertad. En efecto, la tierra soñada por la narradora es aquella que reclama una verdadera democracia como sistema político de los Estados africanos. En otros términos, la sociedad democrática es el ideal aspirado en que se puede realmente gozar de los principios que la rigen, es decir, la voz del pueblo que participa en la gestión del Estado y que, por lo mismo, decide sobre sus valores. Ya podemos comprender el gran alivio de los dictadores cuando oyen hablar de “*vahe vo nsangi*”: “¡por fin ambos vamos a encontrar nuestra paz a vahe vo nsangi!” (*Vahe vo Nsangi*: 346). Todo el pueblo unido, mano en la mano, tomando este camino hacia esta tierra de paz donde les esperan una vida

armoniosa y más justa. Nada más que un canto musical para traducir esta euforia inconmensurable:

Hacia Vahe vo Nsangi vamos
Aún cansados del esfuerzo, llegaremos
Allí brillan el sol, la luna y las estrellas
Con luces que son pura alegría
Que descubren en un cielo limpio
Y sin nubarrones
A Dios y los dioses
Reconociendo apenados sus errores y fracasos
Y todos arrodillados
Piden perdón a los hombres
Mientras presentan sus dimisiones.

CORO:

Vahe vo Nsangi, tierra de paz
Igual que Ítaca
Donde Ulises se dirigía
Porque allá sabía
Que brillaban muchas luces
Luces de paz...Luces de esperanza

Hacia Vahe vo Nsangi, caminamos
Allí no encontraremos
Mares y ríos con lágrimas negras
Que lloran por sus aguas y sus criaturas
Envenenadas y agónicas...
Los árboles al son del viento
Emiten esperanzados
El fru-fru de sus ramas y hojas
Que ventilan el mundo
Y allí nunca se escuchará
Su crepitar bajo las sierras de los hombres
(Vahe vo Nsangi: 334-335).

En los versos de este simbólico y metafórico canto poético, el pueblo expresa al unísono las luces de la paz, la esperanza y de la libertad que los iluminará “vahe vo nsangi”. No deja indiferente la riqueza intertextual que subyace en el coro de esta canción materializada con la presencia del espacio mitológico “Itaca” y del personaje mitológico

“Ulises”. Desde luego, la alusión a la mitología griega por parte del dramaturgo no es en ningún caso fortuita. En los poemas homéricos, Ítaca es el reino de Ulises que, después de veinte años de guerra en Troya, simboliza para él la paz y la felicidad, como explicitan bien las palabras del coro. La tierra de paz “vahe vo nsangi” es, pues, parecida a la tierra patria de Ulises, uno de los héroes legendarios de la mitología griega.

En suma, desde la perspectiva político-económica, lo ideal para el pueblo es vivir en una sociedad donde el humanismo condiciona los comportamientos y las actividades humanas. Ahora, ¿qué esperaría el pueblo en “vahe vo Nsangi” desde el ámbito ecológico?

II.2.2. El ámbito ecológico

La ecología es el estudio de la relación entre los seres vivos y su ambiente, específicamente se ocupa de analizar la influencia de unos sobre otros. Cuando hablamos de ambiente estamos considerando ciertas propiedades físicas que se definen como factores abióticos locales, y esto incluye el clima, la geología y organismos que conviven en dicho ambiente. La ecología es un concepto amplio que aborda desde nuestra relación con el planeta hasta las pequeñas prácticas cotidianas que tienen un menor impacto sobre el ambiente.

Hoy, constituye un verdadero problema en las sociedades actuales con el fenómeno de contaminación que acarrea todo tipo consecuencia tanto en la naturaleza como en la vida humana: la destrucción de los árboles, el recalentamiento climático, las enfermedades cardiovasculares o respiratorias, el debilitamiento de la capa de ozono, la contaminación de mares y ríos.

Sobre la base de estas atrocidades, las víctimas del cambio climático consideran “vahe vo nsangi” como un espacio que marca sistemáticamente el fin de sus infelicidades y que se presenta como una respuesta tan esperada a las súplicas tantas emitidas. “¡Sí, vahe vo nsangi es fin de las desgracias el mundo entero! Es la salvación de los hombres, de los animales, de los pájaros y de las plantas, en pocas palabras, la salvación del universo” (*Vahe vo Nsangi*: 343), se exclama un actor de las víctimas del cambio climático.

Se trataba de la concepción de vahe vo nsangi según las víctimas del cambio climático. De lo que se trata ahora es presentar la de los religiosos.

II.2.3. La visión religiosa

El Diccionario de la Real Academia Española (2001: 1937) define la religión como:

Un conjunto de creencias o dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos de veneración y temor hacia ella, de normas morales para la conducta individual y social y de prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio para darle culto.

El contenido de estas palabras revela que el sector religioso ha de ser gobernado por valores morales divinos que regularían los comportamientos individual y social y, por lo mismo, contribuirían a una verdadera felicidad humana. Siempre hemos venido a pensar que las soluciones a los males que reinan exponencialmente en la sociedad encontrarían una vislumbre de solución en lo más allá, esto es, en la religión. Ella es como el refugio de las causas perdidas porque seres finitos que son los humanos no pueden más que recurrir a una infinidad que es Dios para encontrar el alivio. De vez en cuando, los curas que son representantes de la Iglesia son el medio espiritual por el cual los individuos recurren para implorar la intervención divina. La verdad es que, ante todo, los curas son primero hombres hechos de polvo. Ahora bien, de modo lógico, si un sector social debería normalmente funcionar es, sin duda, el de la Iglesia y todo lo que conlleva, pues arraigada en los principios poderosamente divinos, la Iglesia debe ser el lugar tanto físico como espiritual de la esperanza humana.

Sin embargo, es necesario notar que el examen hecho precedentemente revela lo contrario, es decir, es el caos total. Si hasta los propios misioneros se lamentaran y se quejaran de la manera como están llevando su misión divina en la tierra de los humanos, qué sería de la estabilidad espiritual de los fieles. Por eso, ya están también en la expectativa de un mundo ideal donde puedan gozar y expresar libremente su fe divina y cumplir su deber. En este sentido, cuando los misioneros oyen el sonido del tam-tam que anuncia la marcha hacia “vahe vo nsangi” se sienten totalmente aliviados, reciben el viento de la paz que sopla en ellos como la tierra recibe sus primeras gotas de lluvias después de un largo periodo de sequía:

(Actor pastor protestante)—Solo con pronunciar la expresión, vahe vo nsangi, me invade la paz que nunca he tenido en mi vida. Y no alcanzaba a tener esa paz, porque a veces predicaba la justicia que yo mismo no aplicaba a los demás; predicaba el perdón cuando en mis propias actuaciones ese concepto brillaba por su ausencia. Mas, deseaba y añoraba esa tierra de paz como nada en mi vida.

(Actor sacerdote católico)— ¡Sí hermano, vahe vo nsangi, suena a música celestial! Suena lo que es, Paz. ¡Es la tierra de paz! Esa palabra aunque no existe como tal en nuestras sagradas escrituras, bien nos imaginábamos todos que debía de existir, (Vahe vo Nsangi: 348).

Es efectivamente lo que puntualiza Montousse y otros (1999: 22) cuando dice que «en Utopie, dans le domaine religieux, dominant la liberté de conscience et l’esprit de tolerance».

En definitiva, ha sido cuestión en este capítulo de analizar la construcción de la utopía literaria de Inongo Vi Makomè. Resalta que desde los tiempos más remotos de la historia de la humanidad en general, y la africana en particular, el hombre siempre ha vivido y experimentado la maldad, la miseria, la violencia, la injusticia. El sempiterno sueño con un mundo feliz que sigue guiando su esperanza viene a concretizarse en el universo ficticio del dramaturgo a través de la creación de un espacio ideal que él ha nombrado “vahe vo nsangi”. La invitación a caminar hasta esta tierra de paz por parte de la narradora ha sido aceptada honradamente por todas las capas sociales. Al fin y al cabo, ven el túnel, es decir, llegan a vahe vo nsangi que, desde lejos, se ve reflejado por una luz; es la emulación absoluta porque simboliza la reconciliación de la humanidad entera:

¡EN VAHE VO NSANGUI ESTAMOS, EN ESTE LUGAR NUNCA SE DERRAMARA UNA SOLA GOTA DE SANGRE DEL PROJIMO, NI NADIE SERA DISCRIMINADO POR LO QUE ES! ¡NUNCA...! ¡NUNCA...! ¡SOLO LA PAZ REINARA! (Vahe vo Nsangi: 351)

La visión de este mundo idílico, en realidad, no es una utopía utópica, es un sueño que puede convertirse en proyecto sobre el cual se fundamenta el compromiso literario de Inongo-Vi-Makomè.

CAPÍTULO TERCERO: UTOPIA RECONSTRUCTIVA: EL COMPROMISO DEL DRAMATURGO

En la parte introductiva de esta monografía, hemos tratado de hacer un esbozo de definición del compromiso literario concebido por el filósofo y escritor J. P. Sartre (1948). En este sentido, antes de llevar definitivamente la etiqueta de “escritor”, hay que señalar que el escritor es ante todo un hombre, un ser sociocultural que pertenece a un “hic et nunc”, es decir, a un “aquí” y un “ahora”, o en otros términos, a un espacio y un tiempo determinados. Sin duda, esas coordenadas espacio-temporales condicionan conscientemente o no su producción discursiva ya que el contenido de su obra literaria es la resultante de la observación que hace de la realidad de su momento. En efecto, cuando escribe el autor, pretende responder a tres preguntas “*sine qua no*” del acto de escritura: ¿qué es escribir?, ¿por qué escribir? Y ¿para quién escribir?

El trasfondo de esos interrogantes pone de relieve el carácter comprometido del escritor ante la sociedad que a él le toca vivir. Para responder a la primera pregunta según J.P. Sartre (1948), el acto de escribir sólo puede comprometer a la escritura. Las demás artes tales como la pintura, la escultura no participan en este juego porque la herramienta de la escritura que es la palabra no tiene nada que ver con los colores o las melodías. El escritor, a diferencia del pintor, trabaja con significados y su marco imperial es la palabra que, enunciado, se convierte en acto de habla que revela y cambia. Para él, el hombre es el ser cuya mera mirada transforma cualquier situación y las palabras que emite pueden ser pistolas cargadas que deben apuntarse a blancos concretos, es decir revelar el mundo, o mejor dicho, al hombre a sus coetáneos.

A la pregunta ¿por qué escribir?, cabe señalar que cada escritor tiene sus motivos personales. Pero lo que queda claro es que las cosas se manifiestan por el medio del hombre, es decir que una de las principales razones de la creación artística es ineludiblemente la necesidad de sentirse esencial en relación con el mundo. En otras palabras, no se escribe para sí mismo: sólo hay arte por y para los demás. Además, todo producto literario es un llamamiento a la toma de conciencia, parafraseando a Sartre (1948), escribir es pedir al lector

que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que he emprendido por medio del lenguaje. Así es como sólo podrá el lector, a través de la obra, alcanzar su libertad porque el escritor, hombre libre que se dirige a los hombres libres, no tiene más que un tema: la libertad. Escribir es en cierta manera anhelar la libertad. Eso obliga forzosamente a decir que el escritor escribe, de modo de general, para el lector universal. Pero para que esto no quede una idealización, realmente el escribe y se dirige a sus contemporáneos.

La pregunta sobre ¿cómo escribe?, que en nada debe ser descuidada, tiene que ver con su ideología estética y su perspectiva de escritura. J.P. Sartre (1948 : 30) señala a este propósito que « on n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses, mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine manière. Et le style bien sûr fait la valeur de la prose ». Si el escritor pertenece a un aquí y un ahora como ya mencionado, puede relatar los acontecimientos de la realidad por medio de la perspectiva cero, que corresponde a la novela o el drama contemporáneo. El relato puede ser también retrospectivo y anticipador, lo que corresponde respectivamente a las literaturas histórica y futurista.

Éstas son las diferentes perspectivas las que gobiernan el universo literario y cuando echamos un vistazo panorámico en la literatura universal—sobre todo la postmoderna—de a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta hoy en día, notamos una frenética inclinación de los escritores hacia el pasado histórico para producir sus obras. A este respecto, la crítica canadiense L. Hutcheon (1999: 2) no vacila en afirmar que ve « le postmoderne (en tant que style) comme étant caractérisé par la réflexivité, l'intertextualité (même la parodie) ainsi que par une relation forte mais profondément ironique au passé esthétique et historique ».

Paralelamente, es notable la proliferación de las utopías literarias que sintonizan con la perspectiva futurista, pero con la particularidad fundamental de que representan una realidad social idealizada cuya meta es reconstruir un nuevo mundo que corresponda a la visión social del escritor que la produce. Es, pues, en esta utopía reconstructiva donde radica el compromiso socio-literario de Inongo-Vi-Makomè. En efecto, la utopía reconstructiva brilla por su dimensión revolucionaria fundada en lo posible gracias al rechazo de la realidad político-social existente. Se propone como objetivo tener un contacto directo con la realidad existente que pretende cambiar radicalmente proponiendo otras alternativas mejores. Estas pautas responden ampliamente a las exigencias del “teatro aplicado” concebido por Helen Nicholson (2005), que aspira a usar el teatro para mejorar la vida de los individuos y crear sociedades mejores.

Sobre la base de lo que ya hemos venido analizando, podemos afirmar que el dramaturgo camerunés Inongo se reclama de este teatro, por lo que analizar su compromiso en el presente capítulo lleva a atenernos a su mecanismo de construcción utópica, su sátira social y su llamamiento a la toma de conciencia.

III. 1. Del mecanismo de construcción utópica: el recurso al pasado

El nivel de análisis que ya hemos alcanzado en el marco de este espacio crítico nos enfrenta con una certeza de la escritura utópica de que el procedimiento por el cual el utopista pasa para transportar sus lectores-destinatarios en un mundo ideal consiste inevitablemente en el diagnóstico de la situación social existente, es decir, en un examen severo del momento presente que a él le toca vivir con sus coetáneos. Sin embargo, merece especial atención la manera como nuestro utopista Inongo examina su sociedad confrontando la época del pasado y la del presente de los africanos con vistas a un futuro mejor. Dicho de otro modo, el examen de la sociedad que hace en *Emama y Vahe vo Nsangi* no se limita a presentar hechos realistas sino históricos y esta confluencia de tiempo no queda sin razón plausible.

Desde luego, el hecho de construir una utopía africana a partir del pasado de África es una manera de reconocer que el espectáculo que ofrece el mundo actual no es más que el resultado de los errores del pasado que, en aquel entonces, no encontró remedio y que tiene graves repercusiones en los comportamientos humanos actuales. Entonces, para mejor afrontar el presente y pretender un futuro prometedor, es necesario dar una vuelta hacia lo pretérito. Así, coincidimos fuertemente con S. C. Nyindie (2016: 118) cuando llega a la conclusión de que:

Volver al pasado es en sí un acto profético, pues la capacidad de crear algo nuevo que posee cada ser humano, nuestra capacidad de proyectarnos en un mundo futuro deseado, pero que todavía no existe, sólo es posible a partir de aquello que nos viene dado o que existe.

En otras palabras, el recurso a la historia es un medio de reflexión sobre el presente con vistas a un futuro mejor. J. Villegas (1999: 248) lo corrobora a la perfección al afirmar:

El teatro histórico es una lectura del pasado, pero, no es una lectura ingenua, neutral. Por el contrario, es una lectura cargada de presente y del futuro. El modo como se lee el pasado justifica los proyectos del presente como fundamento para las utopías del futuro.

Dicho de este modo, el pasado y el presente de África son la savia de la que se nutre la utopía del dramaturgo, como lo demuestra con pertinencia el trabajo crítico de E. Ngo Mbembel (2015) sobre “Memoria y utopía en la **Fiesta del chivo** de Mario Vargas Llosa”, donde intenta demostrar la estrecha relación que existe entre el pasado de los latinoamericanos y su deseo de construcción de un América mejor. Como la de los latinoamericanos, la memoria de los africanos está llena de recuerdos dolorosos y trágicos. A partir de los episodios de la trata de los negros hasta el de las posindependencias pasando por la época colonial como ya se ha presentado en líneas atrás, el dramaturgo, a través de *Emama* y *Vahe vo Nsangi*, refresca la memoria de sus hermanos africanos de los acontecimientos presenciados y vividos por sus antepasados para tratar de entender y examinar mejor las realidades postcoloniales del presente. Esto nos lleva a dar elementos de respuestas a E. Galán (1999: 49) que hace la pregunta de saber:

¿Por qué algunos escritores bucean en las páginas de la historia para encontrar en ellas conflictos, situaciones o hechos dramatizables que puedan atraer a los potenciales espectadores? ¿No dispone la vida actual de suficientes motivos de atención y conflictos de enorme atractivo como para ocupar nuestro tiempo e imaginación en otras épocas distintas de las nuestras?

La respuesta es evidente, pues tomando el caso de Inongo, la realidad presente de África contiene suficientes motivos de creación literaria, pero hay que saber que la reinterpretación de sucesos pretéritos es un medio para iluminar el presente, incluso denunciar las realidades presentes en el sentido de reconstruir un futuro mejor para los africanos.

III. 2. *Emama* y *Vahe vo Nsangi* o la sátira de la sociedad africana

El porqué de la escritura del que acabamos de hablar como vertiente imprescindible del compromiso literario se dirige directamente al dramaturgo Inongo por el canal de esta monografía crítica. ¿Por qué escribe Inongo? Sobre la base teórica de lo que nos ha propuesto Sartre (1948) intentamos responder a este interrogante en el presente apartado.

En efecto, podemos aseverar que cuando escribe Inongo es para la necesidad en cuanto escritor de sentirse esencial en relación con el mundo en general, y con el mundo africano. Una de las maneras de serlo es no quedar indiferente frente a lánguida situación en la que está inmersa la humanidad o los Estados postcoloniales africanos. Dicho de otro modo, el dolor del hombre y las injusticias que manan de África no le ha permitido trasladar su casa

en las estrellas. Por el contrario, se siente responsable de su sociedad, es la razón por la cual diremos con G. M. Nana Tadoun (2008: 23) que Inongo:

Para expresar lo inefable, [procura]¹³ recuperar cada una de sus vivencias porque en cuanto producto de una época, seguidor y renovador de alguna corriente y línea de pensamiento, hace de su arte la expresión más profunda de lo vivido, lo sentido, lo sonando, lo querido, lo perdido, lo velado y lo vedado.

Para el crítico español J.P. Jahn (2007) es una característica esencial de las obras camerunesas actuales en general, e hispanocamerunesas en particular, que tiene:

un fuerte contenido social y temas recurrentes: la emigración y el exilio, la revisión de un pasado compartido con otros países africanos, de esclavitud, colonización, dictaduras; graves problema como las guerras, la pobreza, las desigualdades sociales, las enfermedades, la corrupción, el racismo y la recuperación de las tradiciones, (J.P. Jahn, 2007: 212)

De modo general, son hechos sociales en torno a los que gira la temática literaria de Inongo *Emama* y *Vahe vo Nsangi* no son sino ejemplos entre tantas otras obras literarias¹⁴ que denuncian los problemas subrayados por Jahn. Desde luego, por su ficción utópica, Inongo hace una sátira de los regímenes dictatoriales y totalitarios, de la miseria social, los problemas ecológicos.

En primer lugar, queremos abordar la cuestión político-social de las dictaduras. En efecto, La dictadura, del latín *dictatūra* es una forma de gobierno en la cual el poder se concentra en torno a la figura de un solo individuo (dictador) o élite, generalmente a través de la consolidación de un gobierno *de facto*, que se caracteriza por una ausencia de división de poderes, una propensión a ejercitar arbitrariamente el mando en beneficio de la minoría que la apoya, la independencia del gobierno respecto a la presencia o no de consentimiento por parte de cualquiera de los gobernados, y la imposibilidad de que a través de un procedimiento institucionalizado la oposición llegue al poder. En pocas palabras, la dictadura se concibe como un sistema de gobierno cuya característica fundamental es la falta de control democrático en la gestión pública. Son regímenes autoritarios, represivos y opresivos marcados por la falta de libertad, en la que el dictador ejerce y dirige el poder con una mano de hierro sin estar limitada por la ley.

¹³ Los corchetes son nuestros.

¹⁴ Pensamos en las obras como *Rebeldía*, *Nativas*, *Mame'ying*, *Bwe o Ititi*, entre otras.

Ya no será una novedad hablar del modo como se manifiesta la dictadura en *Emama* y *Vahe vo Nsangi* porque lo suficiente ha sido dicho sobre el diagnóstico y la construcción utópica analizados en los capítulos anteriores. Pero es importante mencionar que lo que hace Inongo es hacer un proceso de estos regímenes políticos que en nada contribuyen a la felicidad humana, y por “felicidad” aquí hay que entender la simbiosis de bienestar y libertad; porque la verdadera y real libertad se mide a partir de cierta satisfacción material, y del mismo modo que la satisfacción material no tiene sentido si no poseemos cierto grado de libertad.

A partir de las confesiones de los personajes-dictadores que plasma el dramaturgo en sus obras, no queda duda alguna de que la única razón de ser y de existir de los dictadores es acaparar el poder eternamente. Tal obsesión les lleva a cometer actos deshumanizantes y viles. Erradican todo lo que están en su entorno susceptible de ser una amenaza para quedarse al poder, es decir, los opositores, los colaboradores rebeldes, los periodistas. Convocamos una vez más la confesión de los dictadores en *Vahe vo Nsangi* para mejor elucidar lo dicho:

¡Ya me hartaba de mandar cerrar a todos esos periódicos y otros medios de comunicación que osaban criticar la gestión de mi gobierno! ¡No dudaba ni un sólo momento en encerrar al mismo tiempo a sus directores en las cárceles así como a sus colaboradores! (...) ¡Yo no tuve nunca miramientos a la hora de eliminar a todos los opositores que se me ponían delante en mi país! ¡Nunca lo consentí! ¡Yo era el único amo, y así tenía que ser! A esos mal denominados opositores, no eran más unos simples gusanos que querían evitar que llevase las riendas de mi nación a mi manera. ¡Eran puros gusanos! ¡Sí señor, eso eran! O por lo menos eso me hicieron concebir... (...) Yo, amigo mío ostento el record [sic]. Record de vidas destruidas y anuladas. Mis cárceles eran llamadas “tumbas en vida” ¡Sí compañero, ahí iban a parar y morir todos mis enemigos, que no eran otros que los que osaban pensar de diferente manera a la mía! (Vahe vo Nsangi: 344-346).

Como se puede observar, los castigos a los que se les someten son las cárceles incómodas y las muertes trágicas, ¿qué podrían esperar si a priori son considerados como meros gusanos nocivos? Esta concepción antropomorfista revela el carácter inhumano incluso satánico de esos dirigentes que no tienen alguna compasión hacia los demás compatriotas. Es un poco como si el sufrimiento y las desgracias del pueblo fueran la energía que alimentara su poder.

Tenemos aquí lo que fueron algunos de los Estados africanos en los primeros años después de las independencias como se ha podido demostrar en *Emama*, esto es, longevidad, privación de libertades individuales y colectivas, monopartismo, asesinatos, entre otros.

Actualmente, no podemos negar que la situación socio-política se ha mejorado, pero reconocemos también que es una máscara política, pues lo que ha verdaderamente cambiado es la forma del sistema, es decir, la democracia; pero en el fondo, queda lo mismo. El personaje-diputado en *Vahe vo Nsangi* llega desamparadamente a la misma conclusión cuando dice:

Yo legislaba y votaba creyendo traer la paz y la justicia a mi país y al mundo. Quería ayudar a instaurar la democracia al mundo entero con mi ejemplo. Pero con el paso de tiempo, cuando descubrí que, más que aportar la democracia, estaba contribuyendo a fortalecer otra modalidad de dictadura camuflada, (Vahe vo Nsangi: 340).

En efecto, si no es “dictadura camuflada” es más bien “democradura”, un neologismo político para designar la asociación fatal de la democracia y de la dictadura. Es la realidad actual de ciertos países africanos que pretenden dirigir a su pueblo bajo principios que rigen la democracia, pero algunos hechos vienen a contradecirlos. Uno de los ejemplos patentes es efectivamente el fenómeno de la alternancia al poder que sabemos ser uno de los principios de la democracia; observamos que hay países africanos como Camerún, Guinea Ecuatorial, entre tantos otros, donde prácticamente no existe este principio de alternancia. No por ser dirigentes tan deseados por el pueblo, sino sencillamente porque estén reunidos todos los medios para obstaculizar la alternancia al poder, y entre otros, la modificación constante de la Constitución del país para mantenerse eternamente en el poder. Estas presidencias vitalicias están al origen de los golpes de Estados, y consiguientemente, del caos total. Allí están los ejemplos de Mali, Burkina Faso y Centroáfrica.

El dramaturgo Inongo no se ha quedado indiferente frente a estos fenómenos sociopolíticos, hemos demostrado cómo el personaje militar en *Emama* hace un golpe de estado matando al presidente al pretextar que los civiles no saben gobernar y que la nación machará mejor en las manos de un militar. Tanto en la ficción como en la realidad social, esta toma anticonstitucional del poder no ha sido nunca a la altura de los retos y desafíos que se plantean después del acto cometido. Las más de las veces, los supuestos nuevos dirigentes caen en los mismos errores que sus predecesores. El país sigue inestable y mal dirigido hasta la reinstauración del orden constitucional.

Otra muestra palpable de las paradojas de los pretendidamente considerados países democráticos es la supuesta libertad de expresión y de prensa, y por extensión, las libertades públicas. En realidad, la verdadera, eficaz y efectiva libertad pública solo existe cuando no se

expresa en contra del régimen vigente. En el caso contrario, será sistemáticamente prohibida y reprimida en la sangre arbitraria. En la Historia de los países africanos, son patentes las vidas perdidas y las detenciones hechas hacia individuos que han manifestado en contra del orden establecido.

Basándose en el análisis crítico que hace Y. Yemga (2016: 7), urge notar que en Camerún por ejemplo, la situación de las libertades públicas está en el centro de los debates tanto en los centros diplomáticos, la organización de la sociedad civil como en las esferas mediáticas en estos momentos. El día del 08 de abril de 2016 fue marcado por el arresto de la presidente nacional de “Cameron People’s Party” (Cpp) y sus militantes así como los del “Mouvement pour la Renaissance du Cameroun” (Mrc), que esperaban distribuir circulares invitando al pueblo a la movilización contra “la modificación clandestina de la Constitución” y a la reivindicación del agua, la electricidad, la salud, las carreteras, los empleos, entre tantas necesidades básicas¹⁵. Los ejemplos son legiones en nuestro país, lo cual ha contribuido a que en las últimas estadísticas, Camerún es clasificado entre los países de democracia dudosa, según las Naciones Unidas.

Muy lejos de nosotros está la pretensión de convertir estas páginas en ensayo político, sino que existe una estrecha analogía entre las realidades del mundo ficticio y las del mundo real, sobre todo si abordamos el aspecto denunciador de la miseria social en los países africanos. Es que en este campo Inongo es testigo de su tiempo. En *Vahe vo Nsangi*, la miseria se materializa a través de la pintura de la clase proletaria agricultora y obrera quien, en profundas lamentaciones, denunciando un sinnúmero de injusticias hechas por la clase dominante: hambre, abusos de trabajo, explotación desmedida, insultos y desprecio caracterizados, amenazas, jornal de miseria que recibe esta clase obrera de sus amos “en un mundo donde se predica la igualdad, la justicia, y los derechos humanos. ¡Sólo palabras y palabras! ¡Conceptos...! Conceptos vacíos, cuyos contenidos fueron siempre violados por las mentiras y los engaños de los poderosos, como afirma el personaje-obrero en *Vahe vo Nsangi*” (334).

La representación miserable de este sector social por el dramaturgo es, en efecto, una metonimia de toda una sociedad en crisis donde ningún sector funciona normalmente. Cabe recordarlo, aludimos más precisamente a la sociedad camerunesa, pues Inongo, en cuanto camerunés, la conoce mejor, como para decir que la sátira que hace se dirige ante todo a Camerún. Desde esta perspectiva, que sea en la educación, la salud, la electricidad, el agua, la

¹⁵ Son datos sacados de *Mutations* N°4127 (2016: 7).

gestión política, la iglesia, todo está paralizado y anestesiado, lo que afecta poderosamente la inmensa mayoría del pueblo que vive ya en condiciones rudimentarias y miserables, mientras que una reducida minoría dirigente vive insolentemente en la opulencia.

Esta lamentable paradoja ha provocado también la indignación de los demás artistas como los músicos. Pensamos esencialmente en Lapiro de Mbanga (2001) y Longuè Longuè (2006), dos figuras muy representativas de la música camerunesa, que convierten la música en instrumento de combate. En un interview, a la pregunta hecha por A. Nguefak (2009: 311) de saber el porqué de “Trop d’impôts tuent l’impôt”, Longuè Longuè reacciona:

Je ne chante pas, je suis le libérateur. Je dénonce une injustice. (...) Faites un tour dans les marchés, ça ne va pas. Les débrouillards et même les grands opérateurs économiques souffrent. Il y’a trop de tracasseries, trop d’argent à payer pour rien. Le peuple souffre. Les commerçants se sèchent au soleil pour les gens qui roulent dans les mercos. Pourtant, ils ne font rien pour notre pays. Nous n’avons pas d’eau, nous n’avons pas de lumière, nous n’avons pas de routes. Il faut que ces directeurs, ces ministres arrêtent de voler et torturer le peuple. Ah oui! On les connaît déjà.

En el mismo orden de ideas, Lapiro de Mbanga se siente investido de una misión:

Je me suis senti investi d’une mission, j’ai côtoyé les gens comme Fela, Jimmy Cliff. J’ai aussi beaucoup d’inégalités sociales, qui pour moi sont des armes redoutables de division. Pour tout dire, je suis fils d’un milliardaire qui a grandi avec sa grande mère, et autour il y avait tellement d’inégalités comparées au luxe ostentatoire chez mon père. C’est, je pense, ce qui a produit le déclic en moi¹⁶.

Estas palabras testimonian, una vez más, de la miseria de nuestra sociedad actual, lo cual justifica la razón de ser de las producciones culturales postcoloniales, y en el caso presente, la literatura cuyas representaciones permiten aprehender lo real a partir de las sensibilidades de los escritores. La lucha por los problemas ecológicos es otra preocupación que ha afectado al dramaturgo Inongo.

Como subrayado unas líneas atrás, los problemas ecológicos son vigentes en nuestras sociedades, pero lo son más en las sociedades occidentales industrializadas. Los países africanos postcoloniales que imitan Europa en este camino del desarrollo ya empiezan a sufrir de esta plaga. En efecto, los problemas ecológicos son consecuencias de la destrucción de los bosques, el corte de los árboles, la contaminación de las aguas de los mares y de los ríos y que hacen irrespirable el aire y la atmósfera. De ahí el cambio climático como efecto inmediato de

¹⁶ www.cameroon-info.net

la naturaleza. Esta situación, a su vez, acarrea consecuencias que contribuyen en el incremento de la miseria social: el calor infernal, la sequía y la infertilidad de la tierra, el hambre, las enfermedades, como menciona el actor víctima del cambio climático en *Vahe vo Nsangi*. Desde luego, el rechazo de este tipo de desarrollo basado en la destrucción de la Tierra-Madre es el fundamento del sueño utópico de Inongo y su finalidad es el llamamiento a la toma de conciencia.

III.3. Del deseo de renovación al llamamiento a la toma de conciencia

El contenido de este apartado estriba en el análisis de la otra vertiente del compromiso de Inongo, es decir, la finalidad de la escritura de *Emama* y *Nvahe vo Nsangi*. En otros términos ¿para qué y para quién escribe Inongo? Basándose en lo dicho y analizado hasta aquí es evidente la respuesta a estas preguntas. El deseo del cambio consiguiente al llamamiento a la toma de conciencia por parte de la humanidad entera en general, y la humanidad africana en particular, es el objetivo que persigue el dramaturgo mediante su producción literaria (*Emama* y *Vahe vo Nsangi*). Para lograrlo, elige la escritura utópica como medio y arma muy poderosos que no solo ayuda a desahogarse y denunciar sino que ayuda a tomar conciencia. Como dirá A. Mah (2012: 14) en otros términos, “en el teatro de Inongo, la utopía no es solo una crítica de la realidad africana tal como existe desde la trata de los negros o la colonización, sino una auto-evaluación estructurante”.

Desde este enfoque, es impresionante la manera particular como se despliega el escritor camerunés, es decir que la auto-evaluación o la toma de conciencia ya es efectiva dentro del universo literario antes de serlo aún en la realidad. Dicho con propiedad, en la construcción del mundo ideal por Inongo, los personajes ya hacen una auto-evaluación de las plagas que asolan y los males que pervierten la sociedad: así es como se justifican los actos de contriciones y las lamentaciones así presentados en el capítulo anterior. Tal proceder interviene generalmente después del acto de lectura en el que el lector intenta hacer una especie de balance para materializar la revelación que ha emprendido el escritor por medio del lenguaje, y eso necesita un tipo preciso de lector, esto es, un lector activo.

El hecho de concientizar al pueblo en la ficción utópica ya es muy ventajoso en la medida en que los lectores africanos van a confrontarse directamente con las expectativas del escritor, es decir, llevarles a darse cuenta de que la mejor gestión política es aquella regida por los principios democráticos. El mundo debe, pues, convertirse en una “sociedad democrática”

donde la vida política se caracteriza por la participación de los ciudadanos en la gestión social, la igualdad en todas sus formas (igualdad política, igualdad ante la ley, igualdad de suerte, igualdad económica, igualdad social), la libertad, la justicia. Así es como solo podemos luchar contra la miseria, la pobreza social.

El escritor camerunés llama igualmente la atención sobre la manera como los Estados africanos deben administrar sus recursos del suelo y del subsuelo. El dramaturgo está consciente del patrimonio ecológico que posee el continente africano y de su posible impacto económico en la escena mundial. En efecto, cuando escudriñamos la economía mundial actual, coincidimos sistemáticamente con R. L. Omgba (2012: 20) cuando dice que «le modèle industriel montre de plus en plus ses limites, d'où l'importance de l'éco-développement qui fera de l'Afrique un monde convoité ». Europa y Asia son continentes que brillan por su industrialización a ultranza y su urbanización vertiginosa. De hecho, han hipotecado su patrimonio ecológico y hoy en día tienen las miradas vueltas hacia África no solo para abastecerse en recursos naturales sino también para intentar garantizar la supervivencia de los ecosistemas mundiales. Son muy pertinentes las palabras de Severino Jean-Michel et Olivier Ray (2010: 238) al respecto. El patrimonio ecológico africano:

Confère aux nations africaines une position singulière dont elles ont beaucoup à gagner. Car ce qui est rare est cher. L'Afrique recèle un trésor de ressources naturelles non exploitées, convoité par d'autres en ces temps de rareté. Dans un contexte de tension alimentaire croissante, le continent africain est celui où subsistent les réserves les plus importantes de surfaces agricoles. A une époque où nous découvrons la valeur du patrimoine génétique des espèces vivantes de la planète et prenons peur de leur extinction, il constitue le premier réservoir de biodiversité. Alors que les puits de carbone se font rares, les forêts équatoriales qu'il héberge forment le deuxième poumon de la planète. Le monde du XXI^e siècle sera pris dans un tel étau que ce patrimoine naturel unique au monde confèrera aux africains une rente de premier ordre. Si l'Afrique parvient à préserver et à valoriser ce patrimoine, il constituera l'un de ses plus grands avantages comparatifs dans l'économie du XXI^e siècle.

Son interesantes y cruciales los últimos términos de estos dos ensayistas cuando, sobre este balance, proyectan el posible esplendor económico del continente africano, a partir de la preservación y la valoración de su ecología. África sería en realidad la salvación de todo el universo entero tal como aparece en la tierra de paz “*Vahe vo Nsangi*” de Inongo-vi-Makomè. Estamos también ante la ilustración de la reversibilidad de la historia y de las

mutaciones profundas donde África podría ser el centro del mundo. Si todavía no existe en el mundo real, las utopías literarias se han cargado de materializar su existencia, pues como Inongo, Abdouraman Waberi en su famosa y excelente obra, *Aux Etats-Unis d'Afrique* (2006) sueña con un mundo donde África constituida en federaciones viviría en total armonía, felicidad y opulencia. Waberi crea este África que subvertirá los valores y las relaciones Norte/Sur actuales.

La pretensión de estos escritores no es, en ningún caso, llevar a sus lectores en un mundo de evasión sino llevarles a tomar conciencia, por medio de la creación utópica, de que es posible este África próspera, célebre y feliz. Este concepto de la utopía es el que sostiene P. Ricoeur (1997: 359):

Un aspect transcendant de l'utopie est qu'elle est fondamentalement réalisable. C'est important, car un préjugé court à l'encontre de l'utopie : elle ne serait qu'un rêve. Au contraire, Manhein soutient qu'elle ébranle l'ordre établi. Une utopie est toujours en voie de réalisation.

A partir de estas palabras del crítico, podemos deducir que el sueño con un mundo mejor, en general, y un África mejor en particular, no descansa únicamente en un mero sueño—ya que los sueños son—sino que tiende a transformarse en “ideología”, es decir, « en philosophie d'action propre à inspirer les décideurs politiques et la communauté internationale dans la recherche d'un nouvel ordre mondial qu'on veut plus juste et plus humain », como señala R. L. Omgba (2012: 22).

Basándose sobre lo dicho sobre el tema hasta aquí, ¿no es posible preguntarse sobre su alcance pedagógico?

CAPÍTULO CUARTO:

UTOPIA LITERARIA DE INONGO-VI-MAKOME Y SU ALCANCE PEDAGÓGICO

La pedagogía es el conjunto de métodos y técnicas de enseñanza destinada a asegurar no sólo la transmisión sino también la adquisición y apropiaciones, en mejores condiciones, de los contenidos de enseñanza en función de los datos fisiológicos y psicológicos del docente. Dentro del cuadro general, se suele hablar del acto pedagógico que se concibe como el espacio relacional entre tres polos que dan lugar a triángulo pedagógico: el docente, el docente y el saber. Estos tres polos del triángulo pedagógico mantienen tipos de relaciones particulares, entre las cuales, la relación didáctica que existe entre el docente y los saberes, la relación pedagógica mantenida entre el profesor y el alumno, la relación de aprendizaje tejida entre el docente y los conocimientos. Como se puede observar, la pedagogía tiene que ver con el método de instrucción y de educación del niño. Desde este enfoque, estudiar el alcance pedagógico del tema de este trabajo científico consiste en dar su importancia en la educación del docente. A este respecto, no cabe duda de que analizar la utopía literaria en Inongo lleva una fuerte y notable carga pedagógica, tanto en el propio escritor como en el tema.

La relevancia de insertar Inongo en el proceso de enseñanza/aprendizaje del E/LE radica mucho más en el programa del séptimo curso de bachillerato. En su programa oficial, la tercera parte es esencialmente reservada en el estudio de las realidades socioculturales de los países africanos hispanos, los casos precisos de Camerún y Guinea ecuatorial. Dichas realidades no se analizan sino a través de textos literarios y las obras *Emama* y *Vahe vo Nsangi* de Inongo son, entre otras, ejemplos patentes para mejor estudiarlas.

Estamos conscientes de que en el proceso de enseñanza/aprendizaje, el alumno está en el centro de las preocupaciones, y la misión del profesor es llevarle a instruirse y educarse para tener un futuro mejor y radioso. En el caso específico del alumno del séptimo curso, los retos son más considerables porque está en la fase terminal del secundario, lo que implica la apertura a los demás horizontes profesionales o universitarios. En esta etapa, la vida es sueño y proyecto, nada en este mundo puede construirse sin sueño. Como el sueño, la utopía es el campo de lo imaginario y así es como es imposible impedir la existencia de los sueños. En este sentido, los alumnos de hoy son el futuro de mañana, es decir, son ellos quienes conducirán su nación e incluso su continente hacia un mundo mejor. Para lograrlo, es

necesario volver la mirada hacia el pasado para mejor examinar las realidades del presente del medio social en que vivimos, y después, intentar proyectar futuro ideal. Eso justifica, pues, la pertinencia de la obra teatral *Emama*. Como lo hemos demostrado en los capítulos atrás, esta pieza teatral representa la historia del continente africano, esto es, de la trata de los negros hasta las independencias pasando por la colonización. En este sentido, estudiar esta historia será muy provechoso para los alumnos. Hemos aquí las razones de ser de la utopía literaria de Inongo-vi-Makomè.

Para mejor evaluar el alcance pedagógico de este tema, nos proponemos elaborar una ficha pedagógica de enseñanza/aprendizaje del E/LE en el séptimo curso de Bachillerato.

IV-1 FICHA DIDÁCTICA

Instituto General Leclerc **Profesora:** Señora BEYIHA KAANE Victoire G.

Departamento de Español

Nivel académico: Tle esp1

Alumnado: 79

Duración : 2 horas

COMENTARIO DE TEXTO

O.P.O.: al final de esta clase, cada alumno será capaz de hablar de las realidades socioculturales de los países africanos hispanófonos: casos de Guinea Ecuatorial y Camerún.

Método: analítico e interactivo

Materiales didácticos:

- *Teatro “África negra en escena”;*
- Diccionario de la Real Academia;
- Pizarra;
- Tiza;
- Trapo.

IV-2 TEXTO:

(los dos actores víctimas de las guerras y del cambio climático, se encuentran y se juntan. los actores de los otros grupos cambian de ritmo, y reanudan los movimientos de una marcha normal)

- **Actor víctima del cambio climático**

¡Oh gracias! ¡Mil gracias...! De pronto nuestra tierra se había secado y se había convertido toda ella en una especie de roca. Nada brota ya en ella. El hambre y la sed se ha convertido en nuestros eternos acompañantes. Del cielo solo caen bolas de fuego que queman sin piedad todo lo que encuentran a su paso aquí bajo.

Actor víctima de las guerras

Amigo mío, no sabía de vuestras desgracias. Las nuestras son aún peores. Porque del cielo nos caen lluvias de fuego que lanzan los propios hombres. A veces nuestros propios hermanos. Sin lluvias de bombas y de vals de fusiles y metralletas...

- **Actor víctima del cambio climático**

De nuestro cielo, compañero, cuando desaparece la ola de sequía que produce el calor del infierno, nos cae de pronto un verdadero diluvio universal. El posterior al último lo hace con más fuerza y rabia, como si quisiera enmendar la debilidad y la benevolencia de su antecesor

- **Actor víctima de las guerras**

Todos en nuestra tierra se han vuelto locos y ciegos. Los niños de la edad escolar, matan mientras bailan sobre los cadáveres de sus víctimas. Los hijos ya matan a sus padres, y los padres a sus hijos, mientras el mundo entero contempla nuestra desgracia, mudo, porque los beneficios de nuestros muertos hacen ricos a unos, y alimentan a otros. La soledad de nuestras desgracias es tan grave como las bombas y las balas que nos matan. (...).

- **Actor víctima de las guerras**

Por suerte, nuestras súplicas han sido escuchadas. El anuncio de la aparición de vahe vo nsangi, es también el anuncio del fin de nuestras desgracias.

Actor víctima del cambio climático

¡Sí, vahe vo nsangi es el fin de las desgracias del mundo entero! Es la salvación de los hombres, de los animales, los pájaros, los árboles, las plantas. ¡Es la salvación del universo!

INONGO-VI-MAKOME, *Vahe vo Nsangi* (2011)

ETAPAS	O. P. I. (Objetivo pedagógico intermediario)	ACTIVIDADES DIDÁCTICAS		Duración
		De la profesora	De los alumnos	
Saludo	Saber saludar	-Entra en el aula y saluda -¡Hola! ¡Buenos días! -¿Qué tal estáis? -Bueno.	- se levantan y saludan - buenos días señor - estamos bien señor -agradecen y se sienten	1mn
Acondicionamiento	Cautivar la atención de los alumnos para ponerles en condición de seguir la clase (despertar a los alumnos)	- ¿qué tal las vacaciones? - Si mal, ¿por qué? - ¿qué habéis hecho? - ¡vale! Como estáis bien, pienso que también habéis repasado las clases.	- Bien o mal - Explican - Sí, señora	2mn
Repaso	Asegurarse de que los alumnos han asimilado la última clase	-Muy bien, se nota que sois conscientes entonces, ¿Quién nos puede recordar lo que estudiamos la última vez? O ¿qué vimos la última vez? -Muy bien, esto es. -¿Quién nos hace un	- La última vez, estudiamos las realidades socioeconómicas, socioculturales y sociopolíticas de América hispánica contemporánea. - un alumno	8mn

		breve resumen de esta clase?	contesta: para resumir la clase, decimos que la sociedad hispanoamericana contemporánea se caracteriza por la diversidad, paradoja y contraste en su desarrollo económico y político.	
Fecha	Iniciar la nueva clase	-¿Cuál es la fecha de hoy? -Designación de un alumno para escribir la fecha en la pizarra -Corrección de la fecha	-Lunes, cuatro de abril de dos mil dieciséis -Un alumno se levanta y apunta la fecha en la pizarra.	2mn
Introducción de la clase del día	Llamar la atención sobre el contexto de producción del texto.	-Bueno, la semana pasada acabamos con el estudio sobre América hispánica. Sin embargo, hay que saber que la cultura hispánica no se limita únicamente en América sino que se extiende igualmente en el continente africano por razones coloniales, el caso de Guinea Ecuatorial. También justificamos la presencia de esta cultura desde el punto de vista social. Desde este sentido, la tercera parte del programa que abordamos hoy se empeña en estudiar el mundo africano hispánico	-Los alumnos siguen atentamente	3mn

O. P. O.	Orientar a los alumnos en la clase del día	-escribe en la pizarra: al final de esta clase, cada uno de vosotros será capaz de: - hablar de las realidades socioculturales de los países africanos hispanófonos: caso de Guinea Ecuatorial y Camerún.	-copian el objetivo	10mn
Lectura	Mejorar la lectura en español de los alumnos	-distribuye los textos -lectura modelo del profesor - Corrección de los eventuales errores fonéticos o de dicción	- los alumnos siguen atentamente - unos alumnos leen	20mn
Comentario	Llevar a los alumnos a una buena comprensión, una buena expresión en español.	-El profesor lleva a los alumnos a entender el texto.	-Los alumnos contestan las preguntas desarrollando así su competencia comunicativa	50mn
	Llevar a los alumnos a identificar la forma literaria del texto	1. Forma del texto ¿Qué tipo de texto es?, ¿Es un dialogo, una narración? ¿Qué elementos del texto lo demuestran?	-Es un texto teatral, porque notamos la presencia de las didascalias y de los personajes actores.	
	Procurar que los alumnos identifiquen los parámetros autorales y editoriales del texto	2. Autor (vida y obra) -¿Quién es el autor de este texto? -¿De qué obra está sacado el texto?	-el autor de este texto se llama Inongo-vi-Makomè. Es camerunés -el fragmento textual es sacado de su obra <i>Vahe vo Nsangi</i> , que forma parte de la compilación <i>teatro "África negra en escena"</i> publicada en 2011	
	Enseñar a los alumnos a	3. Personajes	Hay dos personajes en el texto. Ellos	

	identificar los distintos personajes del texto, así como sus acciones.	<p>¿Quiénes son los personajes del texto?</p> <p>¿Qué acciones realiza cada personaje?</p> <p>¿Qué relación mantienen entre sí?</p>	<p>son:</p> <p>-Actor víctima del cambio climático</p> <p>-Actor víctima de las guerras</p> <p>La relación que les une es que son miembros de una misma sociedad que afrontan las vicisitudes del mundo</p>	
	Ayudar a los alumnos a situar el texto en su contexto	<p>4. Localización espacio-temporal</p> <p>-¿Dónde se sitúan las distintas acciones del texto? O ¿Dónde se desarrolla la acción del texto?</p> <p>¿Cuáles son los espacios exactos?</p> <p>-¿Cuándo se desarrolla la escena? ¿Qué indicios de tiempo hay en el texto?</p>	<p>-cuando leemos el texto nos damos cuenta de que la escena tiene lugar en la calle a partir de la cita textual: <i>los dos actores víctimas de las guerras y del cambio climático, se encuentran y se juntan. los actores de los otros grupos cambian de ritmo, y reanudan los movimientos de una marcha normal</i></p> <p>-En cuanto al tiempo, el texto nos indica exactamente el tiempo de verificación de la escena.</p>	
	Aprender a los alumnos a sintetizar textos	<p>5- Argumento</p> <ul style="list-style-type: none"> - ¿Quién puede resumir en pocas palabras el texto? - ¿de qué se trata en este texto? 	<p>El texto nos habla de la situación de dos actores que expresan su malestar debido a los efectos de la guerra y de los cambios climáticos.</p>	
	Llevar a los alumnos a resaltar las partes del texto	<p>7. Estructura del texto</p> <p>-¿En cuántas partes podemos dividir el texto?</p> <p>-¿Cuáles son estas partes?</p>	<p>Podemos dividir el texto en dos partes.</p> <p>-Primera parte: Desde “los dos actores hasta las balas que nos</p>	

		<p>matan”: Presentación de los efectos negativos de la guerra y de los cambios climáticos.</p> <p>Segunda parte: Desde “por suerte hasta hacia allí vamos”: la solución a los problemas sociales</p>	
	<p>Ayudar a los alumnos a una comprensión profunda del texto</p>	<p>8- Comentario detallado</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) ¿Cómo se manifiesta los cambios climáticos o mejor dicho, cuáles son los impactos de los cambios climáticos en la vida del hombre? 2) Ahora, ¿cuáles son los efectos negativos de la guerra en la vida del hombre 3) ¿Qué solución se presenta a ellos? 	<p>-los cambios climáticos se manifiestan por: la sequía de la tierra lo que acarrea el hambre y la sed porque la tierra es infértil; el calor infernal y el diluvio universal</p> <p>-los efectos negativos de la guerra en el texto son: la pérdida trágica en vidas humana, es decir, la muerte precoz de los niños, las matanzas de los padres por los niños, lo que acarrea la soledad tanto de los padres como de los niños; hay también la no movilización de la escena internacional para ayudar a las víctimas</p> <p>-según el texto, la solución se presenta gracias a la aparición de una nueva tierra llamada “vahe vo nsangi”. Según los</p>

			personajes, este lugar simboliza el fin de los sufrimientos, s la salvación de los hombres, de los animales, los pájaros, los árboles, las plantas.	
	Que reconozcan el tema del texto y los demás temas posibles	9. Temas -¿Quién nos puede dar el tema desarrollado por este texto? -¿Cuáles pueden ser los demás temas?	-El tema del texto es: los efectos de los cambios climáticos y de las guerras civiles.	
	Llevar a los alumnos a determinar los intereses del texto.	10. Intereses -¿Cuáles pueden ser unos intereses de este texto?	- El interés social: El texto nos presenta la miseria y el sufrimiento de un pueblo que viene a ser causados por el espíritu perverso de los propios hombres que, primero, destruyen su naturaleza y su medioambiente; y segundo, que se matan entre ellos. - Interés didáctico: el texto nos enseña sobre los peligros de los cambios climáticos y de las guerras. Lo más importante radica en que propone una solución para remediar a estos problemas: la existencia de una sociedad donde el hombre vive feliz	
Tarea casera	Acostumbrar a los alumnos a ejercerse en	-Traduzca al francés el segundo párrafo del texto	Copian en su cuaderno	

	casa			2 mn
Rellenar el cuaderno de texto	Cumplir con el deber administrativo	- Relleno de los documentos administrativos		1mn
Pasar lista y despedirse	Controlar la presencia de los alumnos	- Pasa lista - Despide a los alumnos - ¡hasta luego!	- Contestan - ¡hasta luego señor!	2mn

CONCLUSIÓN GENERAL

¿Es posible un mundo paradisiático en nuestra tierra? Esta pregunta que abre el apartado conclusivo de esta monografía ha tenido por parte de unos dramaturgos cameruneses y africanos una respuesta afirmativa. Inongo-vi-Makomè, uno de ellos, ha producido a este respecto textos literarios que son materializaciones imaginarias de este sueño: la existencia de una sociedad ideal, perfecta donde la humanidad viva en una armonía absoluta. En efecto, la obra “in put” *Emama* y la “out put” *Vahe vo Nsangi* de *Teatro “África negra en escena”* configuran el universo utópico de Inongo sobre el cual se fundamenta su compromiso social. Hemos aquí el tema en torno a que ha girado este trabajo de investigación.

El objetivo perseguido ha sido analizar el compromiso del dramaturgo ante la sociedad en la que está inmersa y con la que se siente responsable. Para dar cuenta de ello, ha elegido la ficción utópica que es un subgénero literario que traduce el despertar doloroso y el anhelo de soñar con un mundo nuevo. En efecto, la utopía nace de la necesidad, para el ser humano, de dar un sentido nuevo a su entorno y, consecuentemente, a su existencia porque el sempiterno deseo de renovar se hace a partir de la experiencia y, al tiempo, de las aspiraciones proyectadas en nuestro imaginario. Es la razón por la cual el trabajo ha asumido la hipótesis general de que la utopía literaria es una forma de compromiso que no consiste en huir del mundo real construyendo un mundo imaginario, sino más bien en rechazar categóricamente la idea del carácter natural e inmutable del orden establecido y proponer un cambio radical.

Los paradigmas teórico-metodológicos de la utopía literaria concebida en el campo global de la semiótica, se han mostrado operatorios para llevar a cabo esta labor y, por lo tanto, alcanzar los resultados esperados. Este marco metodológico ha facultado también la configuración del trabajo en tres capítulos. El primero hace el diagnóstico de la realidad africana en la que el dramaturgo ha revisado la entera historia del continente. Es, pues, un pasado histórico marcado dolorosamente por la trata negrera y las posindependencias pasando por la colonización. El segundo propone la construcción de un nuevo mundo por el escritor. Este espacio ideal que es la “civitas” “Vahe vo nsangi” o tierra de paz, es un lugar a donde el narrador invita a todas las capas sociales a caminar. Las humanidades doliente y opresora son los personajes los que dan un verdadero sentido a este mundo; mediante lamentaciones y

arrepentimientos manifiestan satisfacción enorme al saber que existe un espacio que marca un punto final a sus diferentes desgracias. En efecto, “Vahe vo nsangi”, como indica su nombre es la tierra de felicidad, es decir, de igualdad entre los Hombres y de fraternidad, una tierra donde la justicia social es el principal pilar sobre el que descansa la sociedad para vivir en una armonía absoluta.

El tercer capítulo ha hecho hincapié en el estudio de una utopía reconstructiva que ha dado cuenta del compromiso del dramaturgo ante los desafíos de los países africanos frente a su futuro en este mundo globalizado. Por eso, hemos demostrado que *Emama* y *Vahe vo Nsangi* son obras dramáticas de denuncia y de sátira de las sociedades africanas. Hacen un verdadero proceso de los sistemas políticos dictatoriales, la miseria social en todas sus formas, y así como los problemas ecológicos. El mecanismo emprendido para ponerlo en telón de fondo es recurrir a la historia de África, porque se sabe que los errores del pasado no han sido verdaderamente resueltos y siguen teniendo un impacto en el presente. Por lo tanto, para proyectar un futuro mejor, hace falta que los africanos vuelvan las miradas hacia el pasado para mejor examinar el presente, y luego tomar conciencia de que el cambio social depende y pasa por el propio Hombre.

Desde esta perspectiva, coincidimos fuertemente con A. Mah (2012) cuando llega a unas conclusiones según las cuales después de las barbaries de la esclavitud, la colonización, el neocolonialismo y las guerras (obra N° 1: *Emama*), los hombres sueñan con un mundo nuevo, un mundo de libertad, paz y fraternidad: *Vahe vo Nsangi* (obra N° 10). Ésta es la alternativa ofrecida por Inongo-Vi-Makomè. Esta tierra es imaginación e ilusión porque no representa ninguna realidad existente. Sin embargo, la invención de esta tierra utópica se fundamenta en las ansias de libertad, de igualdad y de humanismo. Estos valores que exaltan el encuentro de las diversidades, la cara múltiple de la humanidad.

Por la ficción dramática y el sueño, Inongo crea un mundo ideal. La utopía literaria es, desde luego, un instrumento de creación de este mundo nuevo, de esta tierra ideal donde todo concurre a la prosperidad. ¿Qué importa si no existe todavía esta tierra? Lo esencial reside en la toma de conciencia del poder que tienen las ficciones literarias y teatrales para transformar la realidad. El dramaturgo se siente investido de una misión que radica en la necesidad de sacarnos de la “anemia” generalizada de las sociedades actuales tanto africanas como occidentales. La ficción utópica conjura casi todas las dolencias de que sufre la humanidad,

mediante un cambio radical: se trata de re-hacer al hombre y al mundo *desde cero* para llegar a la construcción de una sociedad ideal.

Inongo entra en la brecha abierta por numerosos escritores que ven en las ficciones utópicas ideas que podrían realizarse en otros contextos, quizá en siglos venideros. Las utopías son, muchas veces, ideas adelantadas, prematuras, para que avance el mundo, al ofrecer un proyecto que destaque los valores de una sociedad ideal. Presentar una sociedad ideal donde el individuo viva feliz en un contexto todavía imposible hoy, puede ser factor de transformación social. El espectador de este tipo de teatro se encuentra llevado a un mundo de sueño, mundo de prosperidad, paz y felicidad que es la alternativa y el modelo corregido del en que vive. La utopía se convierte en un medio por el que hay que pasar para tomar conciencia de los males de que sufre la humanidad con vistas a una reforma radical.

A este propósito, escribe Agnès Cugno (2002: 1):

Le genre utopie est un point cardinal de toute théorie politique en tant qu'idéal, mais aussi en tant que moteur de l'action, puisqu'elle ouvre, à l'intérieur du réel, la possibilité d'une analyse critique, radicale, voire de la révolution. A cet égard, l'utopie fait aussi paradoxalement figure de principe de réalité, en ramenant régulièrement le politique à ses véritables enjeux: le bien commun, la liberté, et à travers eux, le bonheur individuel.

Inongo es un pensador de la alteridad, así, sueña con este mundo nuevo que expresa el rechazo del pasado (*Emama*) y la invitación a un porvenir refulgente y feliz para la humanidad entera. El escritor se convierte así en guardián del futuro, al crear la visión de una sociedad que es la respuesta al resentimiento irracional del otro y a la injusticia que sigue siendo la gran amenaza para la paz en el mundo. Cuando leemos el teatro de Inongo, llegamos a una certeza: su invitación a que cada individuo acepte de ver la humanidad que está en el interior del otro, que reconozca la otredad al aprender a verla y a respetarla para luego amarla. Así es como sólo caminaremos hacia la igualdad, el reconocimiento mutuo y la libertad.

Presentado de este modo, el dramaturgo camerunés no forma parte de la categoría de escritores inclinados hacia el cultivo de la contra-utopía que es una anticipación más pesimista de la realidad. Para los contra-utopistas, las relaciones humanas van empeorándose días tras días y que no existe un vislumbre de esperanza de que algún día pueda existir una sociedad paradisíaca. Ellos parten del postulado según el cual las realidades sociales y la naturaleza humana desde la creación del mundo desaniman todo esfuerzo humano para soñar con un mundo idílico, como reconoce K. Toumpsin (2006: 5):

Croire en un monde pacifique relève de l'utopie. C'est une illusion dangereuse, car en réalité, le monde dans lequel nous vivons est violent, et chacun a en soi une part de violence. La culture dans laquelle nous vivons cherche à nier la violence. Une société où toutes les relations entre les personnes seraient pacifiques n'existe que dans le monde de Walt Disney! Dans la réalité, nous vivons avec des gens imprévisibles, différents, tantôt gentils, tantôt méchants, qui nous interpellent, qui nous dérangent. Croire le contraire est infantile. Promettre une société sans violence est démagogique.

Sin embargo, ¿tenemos que cruzarnos de brazos y aceptar con resignación todo lo que nos pasa? Para Inongo como para tantos otros utopistas, la respuesta es rotundamente no: las situaciones humanas no son fatalidades o deseos de algunos dioses sino consecuencias de las acciones humanas, y lo que hacen los hombres, los hombres pueden deshacerlo. Si es que existe el bien y mal, si el mal triunfa ¿por qué no puede triunfar el bien también? por las mismas razones triunfa el mal, con la misma autoridad también podría triunfar el bien. Lo más importante y urgente es que sigamos deseándolo porque en tanto lo deseemos nuestro propio comportamiento se va a tener a ese sueño.

BIBLIOGRAFÍA

1. corpus

INONGO-VI-MAKOME (2011). “Emama” en *Teatro “África Negra en Escena”*. Nueva York: Ndowe I.P, 1-27.

—“Vahe vo Nsangi” en *Teatro “África Negra en Escena”*. Nueva York: Ndowe I.P, 329-351.

2. Otras obras del autor

INONGO-VI-MAKOME (1997). *Rebeldía*. Barcelona: Biblària

— (2008). *Nativas*. Roma: Piedra del Mar.

— (2012). *Mame’ying*. Barcelona: Carena.

3. Bibliografía selecta

AGUADO FERNÁNDEZ, F. (2012). “Realidad y utopía” en *Olimpia Filosófica*, 1-26.

AINSA, F. (1990). *Necesidad de una utopía*. Buenos Aires: Tupa Ediciones.

BARTHES, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.

BIVEGHE MEZUI, M. (2006). « Débat de la Modernité et Postmodernité. Faux dépassement, confusions et malentendement » en *Kilombo*. Libreville : Institut de Recherche en Sciences humaines. Núm. 3, 93-103.

BOBES NAVES, M. del C. (1991). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus Humanidades.

- CROS, E. (1998). *Genèse socio-idéologique des formes*. Montpellier: CERS.
- CUGNO, A. (2002). « L'utopie de Thomas More : quelques repères » en *Actes de la société chauvinoise de philosophie*. Paris: Chauvigny, 1.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA (2010). Madrid: Espasa Calpe.
- EZQUERRO, M. (1983). *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*. Montpellier : CERS.
- (1996). «Fragment sur le texte » en *Questionnement des formes. Questionnement de sens*. Tome I. Montpellier : CERS, 87-99.
- FAME NDONGO, J. (1988). « Épigraphe » en *le prince et le scribe. Lecture politique et esthétique du roman négro-africain postcolonial*. Paris, Berger-Levrault.
- GABRIELE, J. P. (2005). *Jerónimo López Mozo. Forma y contenido de un teatro experimental*. Madrid: Fundamentos.
- GALAN, E. (1999). « El Barroco como espejo del presente en mi mundo creativo » en *Teatro histórico (1975-1998). Texto y Representaciones*. Madrid: Visor Libros, 49-60.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GUEFAK, A. (2009). *La chanson populaire contemporaine comme forme de résistance : le cas du Cameroun*. Yaoundé : Université de Yaoundé I. Thèse de Doctorat/Ph.D.
- HOITTOIS, G. (1998). *De la Renaissance à la postmodernité*. Bruxelles : De Boeck.
- HUTCHEON, L. (1988). *Poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York-London: Routledge.
- (1999). *Qu'est-ce que le postmodernisme*. Entrevista de Anne-Claire Le jeune. Paris : Lycée Chateaubriand

KRISTEVA, J. (1969). *Séméiotikè. Recherche pour une Sémanalyse*. Paris: Seuil.
—(1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.

LAPIRO DE MBANGA (2001). *Na you, Na you*, CD audio, Cameroun: J.P.S. Productions.

LOMAS, E. (2014). “Estampas de nuestros africanos. Una aproximación general a las literaturas hispanoafricanas” en *Esdrújula, Revista de Filología*. España: Universitat d’Alacant. Alicante, 3-12.

LONGUE LONGUE (2006). *Trop d’impôts tuent l’impôt, Trop d’impôts tuent l’impôt*. CD audio, Cameroun : J.P.S. Productions.

LYOTARD, J-F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.

MAH, A. (2012). “Teatro “África negra en escena” en *Kaliao*. Maroua: Révue École Normale de Maroua. Vol. 4, Núm. 9, 271-284.

MAMBENGA YAGOU, F. (2012). “L’utopie comme enjeu idéologique et esthétique dans le champ littéraire africain” en *Utopies littéraires et creation d’un monde nouveau*. Paris : L’harmattan, 251-252.

MANHEIN, K. (1956). *Idéologie et utopie : une introduction à la sociologie de la connaissance*. Paris : Librairie Marcel Rivière et Cie.

MONTOUSSE, M. y otros, (dir.) (1999). *50 fiches de lecture*. Paris : Bréal.

MORE, T. (1997). *L’utopie*. Paris : La Dispute.

MORRIS, C.W. (1938). *Fundamentos de la teoría de los signos*. México: UNAM, (1958).

— (1971). *Writting in the theory of signs*. La Haya: Mouton.

NANA TADOUN, G. M. (2008). *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: Poesía y transtextualidad desde su Trilogía final (1992-2002)*. Tesis Doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- NGO MBEMBEL, E. (2015). *Memoria y utopía en La Fiesta del Chivo de Mario Vargas Llosa*. Yaundé: Escuela Normal de Yaundé. Tesina.
- NICHOLSON, H. (2005). *Applied Drama: The Gift of Theatre*. London: Palgrave Macmillan.
- NYINDIE, S.C. (2016). *Reescritura del mito en el teatro de Domingo Miras: intertextualidad y mitocrítica en “Egisto”, “Penélope” y “Fedra”*. Duala: Universidad de Duala. Tesina, (inédita).
- OMGBA, R. L, coord (2010). *Utopies littéraires et création d’un monde nouveau*. Paris : L’Harmattan.
- PEIRCE, C. S. (1978). *Ecrits sur le signe*. Paris : Seuil.
- PEREZ-STANFIELD y PILAR, M. (1983). *Direcciones de teatro español de posguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*. Madrid: Porrúa.
- PIE JAHN, G. (2007). “Aproximación a la poesía hispanocamerunesa” en *La Situación actual del español en África*. Madrid: Casa de África/Sial, 203-245.
- RAYNAUD, P. et RIALS S. (1996). « Utopie » en *Dictionnaire de philosophie politique*. Paris : PUF, 716-721.
- RÉNÉ, S. (1993). *Ethique de la responsabilité*. Paris : CERF.
- RICOEUR, P. (1997). *L’idéologie et l’utopie*. Paris : Seuil.
- RIFFATERRE, M. (1983). *Sémiotique de la pensée*. Paris: Seuil.
- SARTRE, J. P. (1948). *Qu’est-ce que la littérature*. Paris: Gallimard.
- SEGOND, L. (2007). *La Sainte Bible*. Brésil: Alliance Biblique Universelle.
- SEVERINO, J-C y Olivier Ray (2011). *Le Temps de l’Afrique*. Paris: Odile Jacob poches.

- SOUBEYROUX, J. (1985). *Pour une étude de l'espace dans le roman : proposition méthodique et application à La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa*. Montpellier: CERS, 34-54.
- TODOROV, T. (1973). *Gramática del Decameron*. Madrid: taller
- TOUMPSIN, K. (2006). «Qu'est-ce que la violence ? », en *Pax christie*. Bruxelles : wallonie, 1-10.
- VILLANUEVA, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Valladolid: Júcar.
- VILLEGAS, J. (1999). "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de la Historia" en *Teatro histórico (1975-1998). Texto y Representaciones*. Madrid: Visor Libros, 233-250.
- WABERI, A. (2006). *Aux Etats-Unis d'Afrique*. Paris: Jean- Claude Lattés.
- YEMGA, Y. (2016). «Cameroun. Le mirage démocratique » en *Mutations* N°4127, 18 avril. Yaoundé: South Media Corporation, 7-7.

4. Webografía

<http://es.wikipedia.org/wiki/dictadura>

[http:// www.cameroon-info.net](http://www.cameroon-info.net)

<http://es.wikipedia.org/wiki/ecología>

[http://es.wikipedia.org/wiki/colonización africana](http://es.wikipedia.org/wiki/colonización_africana)