

LITERATURA ORAL: UN ANTECEDENTE A LA LITERATURA FEMENINA

*"Desgraciadamente, el Occidente nos ha enseñado a desdeñar la palabra oral...todo lo que no está escrito en blanco y negro se considera carente de fundamento".
D. T. Niane
Sundiata. An Epic of Old Mali.*

Si bien la literatura representa un avance incuestionable para el desarrollo de la humanidad, no es menos cierto que su advenimiento ha trazado una línea de fuego entre letrados y analfabetos. Tal es el abismo entre los unos y los otros que se ha dado por subentendido que sólo quienes han accedido a la palabra escrita son verdaderamente capaces de expresarse, de comunicar sentimientos y visiones de mundo, o - en otros términos - de crear cultura. Más aún, la civilización de la escritura ha hecho del saber una mercancía, que como tal está sujeta a un proceso de acumulación. "Sabe" quién ostenta más diplomas, quién ha "ingerido" más letras, y existe un acuerdo tácito en dar más credibilidad a quienes han hollado el sacro recinto de la acumulación cultural occidental.

Esta "ingestión" cultural, pese a que se basa en la incorporación de un conocimiento social, tiende a ser un proceso altamente individualista y, al mismo tiempo, generador de elites. La apropiación del saber institucionalizado se transforma en un tamiz, que permite o no la participación en ciertas esferas de la cultura, incluyendo la esfera de la expresión literaria. De hecho, el manejo de la escritura se ha constituido en el santo y seña de la expresión literaria, santo y seña por demás esquivo. Entre los muchos que permanecen en el umbral del santuario de la cultura se encuentra la mujer. Escribe menos que el hombre, publica menos, tiene mayores tasa de analfabetismo. Sin embargo, en el contexto de otras culturas que no requieren de esta batería expresiva particular son capaces de crear en el campo de la literatura, como en otros muchos.

La cultura de la oralidad

Se ha afirmado que "la literatura comenzó siendo un privilegio de clase y, dentro de ella, un privilegio masculino"[\[268\]](#). Esta afirmación, que se aplica no sólo a la literatura, sino también a la filosofía y a las ciencias, pareciera ser objetable al menos en lo que respecta a su origen. Tanto en Africa como en otras regiones del mundo, la literatura escrita se encuentra precedida por la literatura oral. Dentro de este género narrativo narran todos aquellos que se encuentran capacitados o motivados para hacerlo, sin exclusión de clase ni de sexo. El arte de narrar es parte de la vida misma y está integrado a todas sus manifestaciones sociales: entretención, duelo, actividades festivas, ritos de pasaje, trabajo cotidiano. Tal como lo expresara Rems Nna Umeasiegbu[\[269\]](#), refiriéndose a la cultura Igbo, "el contar historias es un acontecimiento social" y por lo tanto, prerrogativa de todos los miembros de la comunidad.

En el Africa de hoy la cultura de la oralidad ha cedido terreno a la expresión escrita[\[270\]](#). Sin embargo, en el proceso de reivindicación cultural que ha tenido lugar a partir de la independencia, se ha intentado rescatar el riquísimo patrimonio cultural contenido en la tradición oral y es así como en algunos

lugares, la investigación y enseñanza de la cultura oral se ha institucionalizado. Por ejemplo en Kenia, a partir de 1974, la literatura oral se ha incluido en el silabus de las escuelas secundarias[271] y en Somalia los jóvenes han reinstaurado la antigua práctica de visitar a los ancianos en las áreas rurales y aprender de ellos la cultura tradicional, enseñándoles a su vez el nuevo lenguaje escrito[272]

En la medida que el arte de narrar ha sido patrimonio de una comunidad y medio de expresión de todos sus miembros, tanto la mujer como el hombre han tenido un papel como narradores. Al cambiar la función de la literatura en la sociedad, ha cambiado también el narrador así como las vías institucionales de acceso a la literatura. Podría postularse que en este proceso - junto a la discriminación en el acceso al lenguaje escrito, se ha introducido también una discriminación de sexo, que ha dado a la mujer menores posibilidades de expresarse a través de la literatura.

[268] Sara Seřchovich, 1983: Mujeres en Espejo. Folios Ediciones, México.

[269] Rems Nna Umeasiegbu, 1980: Words are Sweet. Igbo Oral Literature. East African Publishing House. Nairobi, Kenya.

[270] J. Chévrier, profesor de literatura africana en París e investigador de la literatura oral, señala que las primeras manifestaciones de la literatura escrita se remontan a 1921, con la aparición de una literatura negro-africana de expresión francesa, y hace notar que ésta se consolida en los años que preceden a la independencia. Jacques Chévrier, 1974: Litterature Negre. Armand Colin, París.

[271] S. Kichamu Akivaga y A. Bole Odaga, 1983: Oral Literature. A School Certificate Course. Heinemann Educational Books, Nairobi.

[272] David Dalby, 1985: Africa: The Culture and the Continent, in UNESCO, Distinctive Characteristics and Common Features of African Cultural Areas South of the Sahara. Great Britain.

El narrador

La narrativa oral incluye no sólo la historia a ser contada, sino también la dramatización de la misma, que se manifiesta a través de una amplia gama de recursos expresivos: recitativos, danza, música y canciones, coros y mímica. Todas estas expresiones se integran en torno a la historia narrada, pasando a constituir una totalidad estética.

La expresión individual se complementa con la expresividad del grupo, transformándose las más veces en quehacer colectivo, que requiere de la participación de todos o de algunos miembros específicos de la comunidad. En algunas culturas se considera a los ancianos como los narradores por excelencia, debido a la mayor experiencia acumulada. Así por ejemplo, una de las ceremonias más relevantes del pueblo Zulú, "La Danza de los Ancianos y los Ancestros", es ejecutada por los miembros mayores de la comunidad, ya que son ellos quienes - en virtud de su edad - se encuentran más próximos al estatus de los ancestros. Esta danza combina el sentido cósmico del tiempo, que se expresa en el uso de movimientos lentos, con un tamborileo que representa el eco interno de la tierra y que constituye uno de los símbolos más poderosos del crecimiento[273].

La creatividad cotidiana no excluye a las mujeres, ni a los jóvenes ni a los niños, hecho que no impide la especialización ni atenta contra la creatividad individual. Entre los narradores más especializados se cuentan aquellos designados para hacer el panegírico de un reino o de un grupo dominante. Según expresa Ruth Finnegan[274], estos narradores son básicamente poetas y su función

es la de preservar la historia y la genealogía de las cortes reales. "Lo que siempre aparece en las producciones de estos poetas de las cortes - señala la autora- es el aspecto adulatorio, dando lugar a una poesía de profunda significación política, utilizada como instrumento de propaganda, presión o comunicación". Otra forma de especialización es la condicionada por la división social del trabajo dentro de la comunidad. De acuerdo a ella, se adscriben tareas específicas a cada sexo y grupo de edad, lo que determina asimismo una especialización en la narrativa.

Como manifestáramos anteriormente, el narrar historias es un arte en el que no sólo cuenta el texto, sino la interpretación del mismo. Es en esta interpretación que el narrador adquiere su fama. El arte de narrar en las comunidades orales se ejercita desde muy temprana edad y requiere, como todas las destrezas, del aprendizaje y de la experiencia. Mbagá, narrador Igbo - decidido a familiarizarse con la técnica de "comer y vomitar palabras"- se propuso escuchar y aprender de los narradores más reputados de la vecindad. Su empeño no se limitaba a la memorización de la historia, sino primordialmente al arte de dirigirse a su auditorio [275]. Experiencia similar es la de Kabebe, narrador Gikuyo, quien empieza su entrenamiento con sus compañeros para luego completar su aprendizaje escuchando a su tía, una de las narradoras más connotadas de la comunidad. "Eran lindas veladas" - expresa Kabebe - señalando que fue en ese período que aprendió la mayor parte de las historias de su repertorio [276]. En Mali, el narrador que detenta el título de "Belen-Tingui" constituye una especie de "guardián de la historia". " Vehículo de la palabra y depositario de un saber que se remonta a la antigüedad", debe someterse al arte de la oratoria histórica durante largos años [277].

Una de las características más sobresalientes de la literatura oral es la variabilidad verbal [278]. A fin de realzar la belleza o el interés de las ideas contenidas en un poema o en una historia, el narrador puede recurrir a distintas formas de verbalización, lo que unido a la dramatización personal que el artista hace de la obra literaria, genera un producto diferente cada vez. El sello personal o estilo del narrador es tan importante, que algunas investigaciones sobre literatura oral están orientadas a comparar las modalidades expresivas que distintos autores hacen de un mismo relato. [279]

En lo que respecta al sexo del narrador, no pareciera haber, por lo general, preferencias por narradores de uno u otro sexo. El poeta sudafricano Mazisi Kunene cuenta que la concepción y creación de su grandiosa épica, "The Anthem of Decades" fue influenciada por su bisabuela Maqadenyana, de la familia de los Ntuli. "Ella era una de las mejores historiadoras orales y narradoras de leyendas que jamás he conocido", afirma Mazisi Kunene. Maqadenyana, depositaria de un patrimonio cultural ancestral, siempre concluía sus historias con las siguientes palabras: "El secreto de la antigua sabiduría subyace en el nombre de las cosas y en sus significados ya olvidados". Parafraseando las palabras de su bisabuela, Mazisi Kunene señala que sus estudios posteriores sobre las creencias y filosofía Zulú le han demostrado cuán poco se conoce sobre las estructuras de pensamiento que subyacen al sentido originario de las palabras. Por consiguiente - expresa - " es a través de su estudio que se puede rastrear y reconstituir algunos de los fundamentos filosóficos de la cultura".

La importancia asignada a la narrativa oral en la transmisión de las normas y memoria de la colectividad y el papel desempeñado por la mujer en la preservación del patrimonio cultural, recuerdan manifestaciones similares en las comunidades quechuas y aymarás en Latinoamérica. " En dichas comunidades- manifiestan investigadoras del Taller de Literatura Oral, en la Paz, Bolivia, la mujer es la depositaria por excelencia en la esfera de la resistencia cultural, tanto en su actividad de tejedora como

en su especialización ritual, la mujer produce activamente símbolos e interpretaciones que constituyen una parte importante del bagaje cultural de la comunidad". Como hicieron notar estos investigadores, " el mito, como categoría de pensamiento histórico tiene en la mujer yatiri una de sus portadoras más fieles y creativas"[280].

Niños y niñas, jóvenes y adultos de ambos sexos pueden convertirse en narradores y rodearse de un auditorio expectante y receptivo siempre que sean sensibles a las demandas y características de los oyentes. Así, como señalan Kichamu Akivaga y A. Bole Odanga, refiriéndose a la narrativa de su propia región, si el narrador se está dirigiendo a un auditorio de niños, no sólo utilizará un lenguaje claro y simple, sino que hará gala de distintos trucos tendientes a aumentar la emoción y el entretenimiento. Por ejemplo, utilizará un tono de voz y mímica diferente para cada uno de los personajes representados en la historia, o repetirá episodios y palabras para provocar diversos efectos narrativos: a veces una repetición que emplea largas frases y sentencias puede evocar el sentido dramático del episodio y hacer sentir que éste se desarrolla en una larga secuencia de tiempo. En otros casos señala el ir y venir del héroe y contribuye a hacer sentir a la audiencia la frustración que éste experimenta en su infructuoso quehacer. La técnica de la descripción detallada de los acontecimientos, minuto a minuto, contribuye a darle a la historia un aire de verosimilitud, facilitando de este modo la identificación del personaje. Cada descripción o repetición minuciosa requiere un cambio de énfasis que exige del narrador el uso de sus manos, de su cuerpo, de sus pies, de su expresión facial. Tono, velocidad, canciones, onomatopeyas, contribuyen a hacer la narración más vívida y atractiva[281].

Según los autores ya señalados, serán eximios narradores quienes "sean capaces de tender un puente entre el mundo del ayer y el del mañana", apuntando con esta aseveración no sólo a la calidad del narrador, sino también a la relevancia social y cultural de la literatura misma.

[273] Mazisi Kunene, 1981: Anthem of Decades. A Zulu Epic Dedicated to the Women of Africa. UNESCO. Collection of Representative Works. African Authors Series. Heinemann. Great Britain.

[274] Ruth Finnegan, 1976: Oral Literature in Africa. Oxford Library of African Literature. Oxford University Press, Kenya.

[275] Rems Nna Umeasiegbu, op. cit.

[276] Wanjiku Mukabi Kabira, 1983: The Oral Artist. Heinemann Educational Books. Nairobi, Kenya.

[277] D.T. Niane, 1965: Sundiata. An Epic of Old Mali. Longman Drumbeat. Humanities Press. Great Britain.

[278] Ruth Finnegan, op. cit.

[279] Wanjiku Mukabi Kabira, Op. Cit.

[280] Taller de Historia Oral Andina, La Paz, 1986: La Mujer en la Lucha Comunitaria: Historia y Memoria. UNRISD, Ginebra.

[281] S. Kichamu Akivaga y A. Bole Odanga, op. cit.

Función de la narrativa oral

La narrativa oral es un arte que se rige por normas estilísticas precisas. Tal como cualquier otra forma de expresión literaria se asienta en el lenguaje y en sus posibilidades expresivas. A ello se

agregan las cualidades del narrador, que lo llevan a "crear una historia nueva cada vez que narra, haciéndola así memorable y significativa a cada audiencia en particular". Estas cualidades no hacen distinción de sexo. Más aún, el carácter educativo y de entretenimiento de la literatura oral asigna a la madre un papel importante, en tanto agente socializador.

La literatura oral cumple una función primordial frente a las principales etapas del ciclo vital - nacimiento, adolescencia, madurez y muerte - haciendo necesaria la presencia de narradores de un sexo específico para la transmisión de valores que dicen relación con la identidad de roles sexuales. Así por ejemplo, son las mujeres adultas y las ancianas quienes inician a las jóvenes en las tradiciones ancestrales que han de respaldar el desempeño y la perpetuación de los roles designados como femeninos. Otro tanto ocurre con la iniciación masculina, a cargo de adultos del mismo sexo. El siguiente párrafo, del escritor nigeriano Chinua Achebe, refleja muy bien la especialización de la narrativa por sexos y grupos de edad:

"Entonces Okonkwo animó a los niños a sentarse con él en su choza y les contó historias de la tierra - historias masculinas de violencia y sangre. Mwaye sabía que lo correcto era ser varonil y violento, pero en cierto modo prefería las historias que le contaba su madre y que sin duda continuaría contándoles a los niños más pequeños - historias de la tortuga y sus mañas y del pájaro enekenti-oka".

Entre los Maasai de Kenya, el sistema de educación tradicional incluye enseñanzas específicas a cada grupo de edad. Por ejemplo, los jóvenes adolescentes que han pasado las ceremonias de iniciación pasan a vivir con sus instructores (olopiron o mayores). Amén de otras destrezas, el grupo de los guerreros adquiere habilidades tales como el uso de los proverbios y el arte de la oratoria^[282].

Por lo general, la narrativa no sólo acompaña ceremonias y etapas de la vida sino todo el quehacer cotidiano, lo que acentúa su carácter participatorio y colectivo. Es habitual que algún narrador tome la palabra durante el período de trabajo, estableciendo un vínculo entre la actividad laboral y la expresión narrativa. Roland Colin^[283] proporciona un ilustrativo ejemplo al respecto. Describe el autor el trabajo en una forja- al norte del país Senoufo, en Mali- enfatizando la adecuación del ritmo narrativo a la secuencia de movimientos requeridos por el trabajo mismo. Música, danza, recitativo y narración celebran o exorcisan "la humanización del hierro". Mientras los bloques yacen en el fuego, tres hombres, los torsos sudorosos, danzan sosteniendo en sus manos los pesados martillos de la forja y produciendo rítmicas armonías. Dos hombres, sentados en el suelo, las piernas cruzadas, siguen con su tamborileo el crepitar de la materia que toma forma, mientras un anciano lleva la palabra, recitando, cantando e interpelando al fierro cuando éste rehusa a tomar la forma deseada. Según Finnegan^[284], las canciones ayudan a coordinar la acción y acentúan el sentimiento de cooperación, haciendo sentirse al individuo parte de una entidad.

Cuenta Wanjiku Mukabi Kabira^[285] que entre los recolectores de café del estado de Kiamara, en Kenya, uno de los narradores más populares de la comunidad es Muthoni, una mujer que vive en el campamento de la hacienda y que trabaja desmalezando los campos y podando las plantas de café. Muthoni relata la mayor parte de las historias a los otros trabajadores mientras estos llevan a cabo sus actividades en la hacienda.

La narrativa oral puede transformarse asimismo en instrumento de protesta social. Dicho matiz se encuentra aún en las canciones de cuna. El tono contestatario se puede apreciar por ejemplo en la historia de Syotuma, mujer del distrito de Machakos, quien fue detenida por las autoridades coloniales y

deportada a una isla al sur de Mombasa, por demostrar su disconformidad al gobierno colonial a través de una danza llamada "kilumi". Danzando el kilumi los bailarines expresaron su oposición a ciertas medidas gubernamentales y arengaron al pueblo a permanecer en sus casas, dejando las siembras sin cosechar. El efecto de esta manifestación fué tal que el movimiento se extendió por la región y la gente rehusó pagar los impuestos que el gobierno colonial les exigía[286].

En tanto agente de socialización, acontecimiento social y medio de expresión colectiva, el arte no está separado de la vida cotidiana ni el artista lo está del resto de la sociedad. La literatura está en el núcleo mismo de las relaciones interpersonales, proporcionando todo un bagaje estilístico que determina la forma de la relación social así como las pautas y medidas del ingenio y habilidad del orador, como puede apreciarse en el siguiente párrafo de Chinua Achebe:

"Luego de haber hablado con sencillez, Okoye expresó la media docena de frases siguientes en proverbios. Entre los Ibo el arte de la conversación es tenido en mucha estima y los proverbios son el aceite de palma con el cual se alían las palabras"[287]

La práctica de la narrativa colectiva vespertina reúne familias, vecinos y amigos en torno al narrador en una interacción de tipo "cara-a-cara", en la cual el apoyo y la participación del grupo enriquece tanto el relato como la relación social misma.

Entre los Maasai lo más común es que los niños y adultos se reúnan informalmente en casa de una mujer mayor, a la cual muchos de ellos reconocen como abuela. Allí, es muy posible que sea ella quién inicie el ciclo de narraciones, para ser seguida luego por otros miembros del auditorio, tanto adultos de ambos sexos como niños. La narración de las historias y el intercambio de adivinanzas y proverbios tiene lugar después de la cena, cuando se ha puesto término al quehacer cotidiano. Entre los niños está prohibido narrarse historias durante el día, mientras cuidan el ganado, pues esto los distraería, arriesgando así su principal fuente de subsistencia[288]. Los Luo, por su parte, señalan que las historias o "sigendni" no deben narrarse de día sino por la noche, cuando los jóvenes regresan del campo y "están libres para captar las importantes instrucciones que la historia transmite".

Tradicionalmente las historias se cuentan en casa de una abuela ya viuda "mujer que puede hablar con entera libertad de cualquier tema". Una noche típica comienza comprobando que la puerta está bien cerrada y poniendo esteras en el suelo. Cuando los jóvenes están confortables, la abuela o "pim", reverenciada por su edad y experiencia, dice: "Ahora dejemos la casa quieta. ¿Quién comenzará con las adivinanzas?[289]. Kavetsa Adagala y Wanjiku Mukabi Kabira[290] -investigadoras kenyanas- señalan que el ambiente de distensión requerido para que las sesiones de narrativa se lleven a cabo es ya poco común y sólo se encuentra en algunas comunidades. En otras las investigadoras deben esperar los días festivos u ocasiones especiales para poder recolectar relatos.

[282] Naomi Kipuri, 1983. Oral Literature of the Maasai. Heinemann Educational Books. Nairobi.

[283] Rolan Colin, 1965: Littérature africaine d'hier et de demain, Paris ADEC.

[284] Ruth Finnegan, op. cit.

[285] Wanjiku mukabi Kabira,op. cit.

[286] Rebeca Njau y Gideón Mulaki: Kenya Women Heroes and their Mystical Power. Vol I. Risks Publications, Nairobi.

[287] Chinua Achebe, op. cit.

[288] Naomí Kipuri, op. cit.

[289] Onyango-Ogutu y A. A. Roscoe, 1986: *Keep my Words*. Luo Oral Literature. East African Publishing House. Nairobi.

[290] Kavetsa Adagala y Wanjiku Mukabi Kabira, 1985: *Kenyan Oral Narrative. A Selection*. Heinemann, Kenya LTd, Nairobi

Participación

Usando las palabras de Naomí Kapuri[291], tan importante como la dramatización de la historia es la reacción que esta despierta en su auditorio. Una historia bien contada suscita fuertes emociones en quienes la escuchan, creando una corriente de empatía entre el narrador y su público. A la emoción se suma un verdadero involucramiento de la audiencia en el desarrollo del relato, a tal punto que - como señala R. Finnegan[292]- a diferencia de las formas literarias escritas, en la narrativa oral el público tiene una ingerencia directa en la actualización y creación de la obra literaria. Kabebe, el narrador Gikuyo mencionado anteriormente, decía: " A nadie le gusta hablar para sí mismo, aún cuando lo que diga sea muy importante". Por esta razón dice preferir el hablar frente a numerosos oyentes , "ya que son ellos quienes dan vida al relato".

Además de intervenir en los coros que acompañan la narración, el público aporta también sus puntos de vista y su intervención forma parte de la estructura narrativa misma. En ciertas circunstancias los oyentes pueden interrumpir el relato con adiciones o críticas. No es raro que un narrador comience su historia pidiendo a alguno de los presentes que repliquen a lo que dice. R. Finnegan [293] señalaba el caso de un reputado narrador Limba, que comenzaba su relato diciendo: "Suri, objétame. Tu, Yenkeni, por favor tienes que replicarme". La misma autora hacía notar que dichas interrupciones no sólo son corrientes en la narración cotidiana de las historias, sino en situaciones más formales, tales como los complejos cantos Ijala de los Yorubas. En éstos, la actuación del artista es seguida en forma crítica por otros expertos allí presentes y si alguno disiente, puede interrumpir diciendo, por ejemplo: " Me permito diferir. Esto no es correcto. Usted se ha desviado de la senda de la exactitud...Ire no era la ciudad natal de Ogún...Ogún sólo iba allí a beber vino de palma..."

El orador, a su vez, puede rebatirlo, argumentando la veracidad de su propio conocimiento o sugiriendo a los otros que respeten su interpretación, diciendo: " dejad que cada animal siga el trazo llano de su propio camino".

Esta posibilidad de influenciar el relato mediante clarificaciones, adiciones u otro tipo de intervenciones, es, según Finnegan, una de las distinciones más netas entre la literatura oral y la escrita. Otra distinción señalada por ésta y otros autores es la concepción de la obra literaria como un respuesta a una situación particular. Las obras orales no se componen en un estudio para ser transmitidas luego mediante el mecanismo impersonal y despegado de la palabra impresa- manifiesta esta investigadora- sino que constituyen una respuesta motivada por una situación específica de tipo psicológico, social, moral o de otra índole. Los cantos-poemas de los Sereer, de Senegal, ejemplifican esta aserción. El matrimonio de una hija, por ejemplo, puede constituir una motivación para un poema, como lo demuestra una autora de este género literario, cuando expresa: " Mi marido hizo matar un toro. Mientras mataban al animal, me dí cuenta que esto significaba un gran honor para mí. A fin de testimoniarle mi reconocimiento, decidí alabarlo obsequiándolo con un canto-poema".

[291] Naomí Kapuri, op. cit.

[292] R. Finnegan, op. cit.

[293] Ruth Finnegan op. cit.

De la literatura oral a la literatura escrita

El salto de la literatura oral a la literatura escrita ha sido abrupto y de muy corta historia. Actualmente, aunque cada vez en menor medida, coexisten los narradores orales con los escritores y no es raro que el escritor consagrado busque el contacto tradicional participatorio con su audiencia. El género por excelencia para favorecer la participación del público es el teatro, que muchas veces incluye en la estructura dramática elementos estilísticos y expresivos de la narrativa oral, como es el uso de coros, canciones, recitativos y danzas. Por ejemplo, el premio Nobel de Literatura de 1987, Wole Soyinka, en sus piezas teatrales "The Dance of the Forest" y "Masks", presentadas por primera vez en 1960, con ocasión de las celebraciones de la independencia de Nigeria, combina danzas, cantos y mascaradas con la textura verbal de las obras. Esta forma de expresión dramática, muy común en la obra de Soyinka, lo vincula a las ceremonias tradicionales yorubas, en las cuales la comunidad venera al dios Ogún, dios del hierro, de la guerra y de la caza. En este ritual, en el que hace un uso integral de la acción dramática, se involucra a toda la comunidad y cada uno de sus miembros debe desempeñar un papel.

La práctica narrativa utilizada por Soyinka es muy corriente en el contexto africano. La maestra ganeana, reputadísima dramaturga y poeta, Efua Theodora Sutherland, ha concebido algunas piezas teatrales para niños en las que se intenta revivir y preservar el patrimonio oral africano. Ello lo logra utilizando en sus obras el estribillo, el batir de palmas por parte del público, los refranes y los ritmos, con lo que recrea en el aula una representación teatral tradicional. El intento de Efua, que se considera muy logrado, enfatiza la relación participatoria entre el auditorio y los actores. Su deseo de producir una narrativa no elitista la lleva a crear un teatro experimental orientado a los campesinos, como lo hiciera también el keniano Ngugi wa Thiong'o. Son muchos los escritores africanos contemporáneos que reviven las técnicas de la literatura oral y muchos también los que incorporan a su narrativa relatos, poemas y canciones tradicionales. Por ejemplo, Bessie Head, la famosa escritora originaria de Bostwana, se dedicó durante muchos años a recolectar historias entre personas de diversas edades y oficios. Estas historias, según su propia apreciación, constituyen un valioso testimonio del mundo ordinario y del acontecer cotidiano [294].

Es interesante notar, en lo que respecta a la generación de elementos y símbolos culturales, que mientras la literatura oral convierte a todos y a cada uno de los miembros de la comunidad en emisores de mensajes, es decir, en creadores de elementos expresivos e iniciadores del flujo de comunicación, la modernización limita el acceso del individuo común a la creación de mensajes en el contexto de la cotidianidad. El flujo de comunicación espontánea, abierta y bilateral se transforma en una corriente unidireccional, en el que algunos elegidos seleccionan y producen mensajes y los otros, la gran mayoría, se constituyen en "receptores", más o menos pasivos, de los mismos. Este sentimiento de pasividad que acompaña a la pérdida de la tradición participatoria, se expresa vividamente en el recitativo de Lawino, personaje que representa a la mujer africana que no ha sido iniciada a la cultura escrita y que dice:

"Cuando mi marido está leyendo un nuevo libro, o cuando está sentado en su sillón, la cara completamente tapada por un gran periódico, me parece entonces un muerto, un cadáver que yace solitario en su tumba"[\[295\]](#)

Se alude aquí tanto al carácter pasivo de la mera recepción de mensajes como a la pérdida de la relación "cara-a-cara" que caracteriza a la producción oral. En esta última el emisor de mensajes se encuentra inevitablemente confrontado a su auditorio y su creación es también colectiva. El proceso de pérdida progresiva de generación de mensajes a nivel comunitario se acentúa con la expansión de los medios de comunicación de masas. Estos, si bien devuelven al hogar una parte, quizás arbitraria, de la cultura colectiva, no reinstauran su carácter participatorio. Los cantos, mímica y resonancia emocional de un auditorio creativo se suplantán por un espectador u oyente que recibe su alimento cultural sin oponer resistencia ni otorgar respuesta. Tal como lo pintara Ray Bradbury[\[296\]](#) en su conocida obra de ciencia ficción " Fahrenheit 451", el individuo, solitario y aislado, se enfrenta al bombardeo de imágenes de una pared parlante contra la cual se estrella cualquier iniciativa. La invasión de los medios de comunicación de masas lleva aparejada la proliferación de auditorios puramente receptivos, mientras que los emisores pasan de los individuos a corporaciones y agencias especializadas. Con ello la importancia relativa de ambos extremos del proceso de comunicación cambia: los generadores de mensajes se tornan, proporcionalmente, escasos y monopólicos y los receptores infinitos e indiferenciados.

Con el advenimiento de la literatura escrita, ésta no sólo cambia de lenguaje expresivo sino también de función social. Deja de ser un centro de la actividad comunitaria para transformarse en una disciplina, a veces relegada, de la producción social. Deja también de ser la expresión directa del quehacer y de la memoria colectiva, requiriendo para su expresión de un instrumental expresivo de difícil acceso: la escritura. Para los africanos, la apropiación de este instrumental pasó por el tamiz de la autoridad colonial, que fue más abierta al hombre que a la mujer. Baste comparar el número de escritores africanos hombres educados en Inglaterra en relación a las escritoras mujeres de su misma generación. Con la emergencia del escritor letrado la memoria colectiva misma se aparta de la cotidianidad. Ya no está en la casa, al lado del fogón, sino tras paredes difíciles de franquear para muchos habitantes de África y del Tercer Mundo en general. Este cambio cualitativo ha descartado a narradores potenciales y particularmente a la mujer, que es quién detenta las más altas tasas de analfabetismo en la región. Asimismo, tal como señala Simón Gikandi[\[297\]](#), las mujeres escritoras han tendido a ser marginalizadas precisamente porque sus obras cuestionan el papel asignado a la mujer en la novela nacionalista. Por ejemplo, Flora Nwapa, en su novela Efurú, pone en tela de juicio la posición en que representa a la mujer Igbo en "Things Fall Apart", de su compatriota Chinua Achebe. Para contrastar la imagen de marginalidad que Achebe da a sus heroínas, Flora Nwapa centra su historia en torno a una mujer alrededor de la cual gira toda la comunidad, organizando sus proyectos y tomándola como punto de referencia en su quehacer cotidiano. Bessie Head, por su parte, en su obra "Questions of Power"(1974), se revela contra la representación del Apartheid en términos puramente masculinos y utiliza el lenguaje de la locura como un instrumento contra la "lógica" del apartheid. Buchi Emecheta, en "The Joys of Motherhood", (1979), ironiza la celebración de la maternidad como virtud suprema, mostrando que las prácticas tradicionales se revelan inapropiadas frente a las transformaciones de la sociedad.

Pese a restricciones y discriminaciones, en Africa, donde las mujeres han narrado desde siempre, aquellas que han podido han continuado haciéndolo tan pronto han adquirido la técnica de la escritura, y la región cuenta ya con un conjunto de escritoras que comienzan a ser conocidas no sólo en Africa sino también en el exterior. Muchas de estas escritoras han desempeñado puestos claves en sus gobiernos o han sido importantes activistas: Es el caso Ama ata Aidoo, designada en 1982 Secretaria de Educación en Ghana, además de profesora univesitaria y representante de su país en debates internacionales a lo largo de Africa, Europa y América del Norte; Grace Ogot, novelista y diestrísima narradora de cuentos e historias cortas, y que ha sido miembro del Kenya Council of Women y miembro del parlamento keniano, además de Presidente de la Asociación de Escritores Kenyanos y Representante de Kenya en los Estados Unidos; Mariama Bâ, cuya obra "So long a letter" recibiera, en 1980, el "Nôma" Prize en Francia, como la mejor novela de "ultramar"y que participara en diversas organizaciones de mujeres, consecuente con la creencia que las mujeres organizadas políticamente influenciar el progreso de su país; Efua Theodora Sutherland, premiada por Nkrumah después de la independencia por sus talentos organizativos y creativos. Fue ella quien impulsó la creación del Teatro Experimental, del "Ghana Drama Studio", de los "Osayifo Players", dela Sociedad Ganeana de Escritores y del "Ghana Broadcasting Studio"; etc.

Entre las muchas escritoras mujeres que se han hecho ya un nombre en el campo de la literatura, cabe mencionar, a la senegalesa Mariama Bâ y a Aminata Sow Fall, también de Senegal; a Ama Ata Aidoo y Efua Sutherland, de Ghana y Anne Marie Adiaffi, de Costa de Marfil. A las nigerianas Buchi Emecheta y Flora Mwapa. A las kenyanas Grace Ogot, Rebeca Njau, Charity Waciuma, Hazel Mugot, Miriam Were y Micere Mugo. A Bessie Head de Bostwana y Miriam Tlali de Sudafrica, y la lista podría continuarse, haciendo notar, sin embargo, que la escritura masculina ha sido mucho más prolífica en autores que la femenina.

[294] Charlotte H, Bruner, ed., 1983: Unwinding Threads. Writings by Women in Africa. Heineman Educational Books, Nairobi, Kenya.

[295] Okot P'Bitek, 1974: The Songs of Lawino and Songs of Ocol. East Africa Publishing House, Nairobi, Kenya.

[296] Ray Bradbury, 1969: Farenheit 541. Minotauro, Argentina

[297] Simon Gikandi, 1991: Literature in Africa (1960-10990), en Africa Today, publicada por Africa Books Limited, London.