

FECHA DE RECEPCIÓN:

05/06/2014

FECHA DE ACEPTACIÓN:

26/09/2014

ISSN: 1885-446 X

ISSNe: 2254-9099

PALABRAS CLAVE

Literatura africana; contrato de lectura; tipo de lector; texto; paratexto.

KEYWORDS

African literature; reading contract; reader type; text; paratext.

ELENA CUASANTE

e-mail: elena.cuasante@uca.es

La literatura autobiográfica africana escrita por mujeres: contratos de lectura

The African autobiographical literature written by women: reading contracts

ELENA CUASANTE

Universidad de Cádiz

RESUMEN

El presente trabajo parte de la idea de que el estudio de los géneros literarios exige considerar no solo los rasgos formales del texto, sino también las diferentes modalidades contractuales susceptibles de aparecer en su recepción. Dicho de otro modo, un texto solo se integra en un género de escritura concreto cuando es reconocido como tal por parte del destinatario, operación que, aunque comporta ciertos conocimientos teóricos, es de carácter pragmático. El lector será quien, de manera individual, y apoyándose en todos los datos que tiene a su alcance, decida el modo de lectura que le resulta más apropiado. En este trabajo intentaremos ilustrar este proceso analizando un corpus de textos autobiográficos pertenecientes a la primera generación de escritoras africanas de expresión francesa, elección que pretende satisfacer al mismo tiempo los criterios de cohesión (todas las escritoras comparten un mismo contexto socio-histórico) y de representatividad, pues pensamos que nuestras conclusiones son trasladables a otros corpus similares, en particular a los que se derivan de las denominadas "literaturas emergentes".

ABSTRACT

This paper is based on the idea that the study of literary genres needs to take into consideration not only the formal features of the text but also the different contractual modalities which might appear in their reception. In other words, a text is only part of a specific writing genre when it is recognized as such by the addressee, operation which, although entailing certain theoretical knowledge, has a pragmatic character. It will be the reader who, individually and relying on all the data at his disposal, will decide the reading process which he finds more appropriate. In this paper we will try to show this process by analysing a corpus of autobiographical texts written by the first generation of African French-speaking female writers, a choice which aims to meet at the same time the criteria of cohesion (all the writers share the same social-historical context) and of representation, as we think that our conclusions are transferable to similar corpora, in particular to those which derive from the so called "emerging literatures".

Cuasante, E. (2014). La literatura autobiográfica africana escrita por mujeres: contratos de lectura. *Ocnos*, 12, 117-127. Recuperado de <http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/494>

Introducción

El presente trabajo parte de la idea de que el estudio de los géneros literarios exige considerar no sólo los rasgos formales del texto, sino también las diferentes modalidades contractuales susceptibles de aparecer en su recepción. Dicho de otro modo, consideramos que, con independencia de sus propiedades intrínsecas, un texto solo se integra en un género de escritura concreto cuando es reconocido como tal por parte del destinatario, operación que, aunque comporta ciertos conocimientos teóricos, es de carácter pragmático: es el lector quien, de manera individual, y apoyándose en todos los datos que tiene a su alcance, decide el modo de lectura que le resulta más apropiado. A continuación intentaremos ilustrar este proceso analizando un corpus de textos autobiográficos pertenecientes a la primera generación de escritoras africanas de expresión francesa, elección que pretende satisfacer al mismo tiempo los criterios de cohesión (todas las escritoras comparten un mismo contexto socio-histórico) y de representatividad, pues pensamos que nuestras conclusiones son trasladables a otros corpus similares, en particular a los que se derivan de las denominadas “literaturas emergentes”.

Antes de pasar a nuestro análisis, creemos necesario hacer algunas precisiones sobre la perspectiva que hemos adoptado. Tal y como ha demostrado la teoría literaria contemporánea, la percepción del espacio autobiográfico por parte del lector está ligada a la afirmación de la identidad entre el autor y el personaje. Dicha identidad suele establecerse por medio de una propuesta de lectura explícita, el conocido pacto autobiográfico¹, que puede aparecer en lugares diferentes de la obra o de su organización material, es decir, del libro. Distinguiremos aquí entre el texto y lo que Genette define como el “paratexto”, es decir, el conjunto de informaciones que, sin formar parte del texto, se sitúan alrededor del mismo –título, prólogo, notas, correspondencia del autor, entrevistas, etc.– (cfr. Genette, 1987, pp. 7ss.).

En cierta medida, la ubicación del pacto nos informa ya de la instancia que asume la responsabilidad del mismo: el editor solo puede operar en el paratexto, mientras que el autor puede intervenir libremente (al menos en principio) tanto en el texto como en el paratexto. Sin embargo, y como tendremos ocasión de ver a continuación, la casuística es muy amplia, y a menudo plantea problemas de atribución. No es raro por ejemplo encontrar obras en las que el editor, ya sea por una cuestión de marketing o por puro atrevimiento, introduce en el paratexto pistas de lectura que contradicen las del propio escritor. Del mismo modo, una misma obra puede ser asociada a pactos contradictorios, autobiográfico en el libro y novelesco en una entrevista, por poner solo un ejemplo. Por otra parte, la diversidad de ubicación de la que venimos hablando comporta también a menudo una diversidad formal: el pacto puede aparecer como una declaración explícita dentro de la obra, pero también como una inferencia que se derive de la pertenencia a una colección

1 Ante la ausencia de rasgos textuales distintivos capaces de establecer la frontera entre los relatos de ficción y de no ficción, Philippe Lejeune elabora en 1971 el concepto de pacto autobiográfico: “En la autobiografía se supone que existe identidad entre autor, narrador y personaje. Es decir, el «yo» remite al autor. Nada en el texto puede probarlo. La autobiografía es un género basado en la confianza, un género... “fiduciario”, por así decirlo. De ahí justamente la preocupación de los escritores por establecer al principio del texto una especie de “pacto autobiográfico”, con excusas, explicaciones, preliminares, declaraciones de intención, todo un ritual destinado a establecer una comunicación directa” (1971: 24). / “Dans l’autobiographie, on suppose qu’il y a identité entre l’auteur d’une part, et le narrateur et le protagoniste d’autre part. C’est-à-dire que le «je» renvoie à l’auteur. Rien dans le texte ne peut le prouver. L’autobiographie est un genre fondé sur la confiance, un genre... «fiduciaire», si l’on peut dire. D’où, d’ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de «pacte autobiographique», avec excuses, explications, préalables, déclaration d’intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe”. Con todo, y en tanto que rasgo definidor de la literatura íntima, el pacto es necesario pero no suficiente, pues puede suceder

concreta –de textos de ficción o de no ficción–, de alguna vaga referencia en una entrevista, etc.

Por último, conviene recordar que, como hemos dicho más arriba, el diagnóstico del autor o del editor no es en absoluto el término último del análisis de la recepción del texto. A la hora de establecer la identidad entre autor y personaje, el lector acude a informaciones muy diversas, entre las que destaca sobre todo la coincidencia onomástica. En suma, el pacto autobiográfico constituye simplemente una propuesta que sólo alcanza una validez definitiva cuando el lector la suscribe, es decir, cuando se convierte en contrato de lectura. Como ya señaló Lejeune (*cf.* 1975, p. 545), la autobiografía es tanto un modo de escritura como un modo de lectura, pues depende de una relación contractual que varía en función del momento histórico y del tipo de lector: en este sentido, la pertinencia del pacto referencial puede dar lugar a grandes diferencias entre el lector común y el lector más informado, conocedor de la correspondencia efectiva entre el relato del autor y su vida real.

El corpus que hemos elegido refleja con gran exactitud muchas de estas particularidades. Desde su nacimiento, que podemos datar en 1958 con la publicación de *Ngonda*, de Marie-Claire Matip, la literatura africana escrita por mujeres se ha caracterizado por su gran dinamismo, lo que ha permitido a la crítica distinguir, ya desde principios de los 90, diferentes generaciones de escritoras que poseen rasgos distintivos específicos. De entre todas ellas nosotros hemos seleccionado la primera, cuyos rasgos más sobresalientes expondremos muy brevemente.

El primero de ellos es que, para las autoras africanas de la primera generación, la escritura es una ocupación accidental y ocasional. No hay en ellas, al menos en principio, una voluntad explícita y premeditada de construir un texto que exprese una visión artística del mundo, y mucho menos de situarse y consolidarse en el panorama literario. De hecho, la mayoría son autoras de una sola obra, y todas ejercen un primer oficio que les permite subsistir económicamente: para encontrar por primera vez escritoras africanas profesionales habrá que esperar a la segunda generación. Dentro ya de lo puramente literario, existen al menos tres características en las que coincide una parte importante de las representantes de la primera generación, a saber: la narración en primera persona, que sitúa invariablemente la historia contada en un espacio autobiográfico; la construcción de prototipos femeninos comunes (la mujer tradicional, la mujer víctima y la mujer emancipada) y, por último, la temática abordada, que gira en torno a cuestiones relativas a la condición femenina entre la tradición y la modernidad.

De las quince obras recogidas en la primera generación de escritoras africanas, al menos seis serían, a primera vista, relatos de no ficción. Por orden cronológico, se trata de:

(1958) *Ngonda*, de Marie-Claire Matip

(1975) *De Tilène au Plateau. Une enfance dakaraise*, de Nafissatou Diallo

que el autor, contra lo que él mismo afirma, no relate con fidelidad los acontecimientos de su vida. A la identidad hay que añadir un segundo criterio, el de la semejanza –al que nosotros nos referiremos también como criterio de coincidencia temática–, que permitirá en última instancia inclinarse por un diagnóstico definitivo (*Id.* p. 26). Tal y como Lejeune lo plantea en *L'autobiographie en France*, el pacto autobiográfico es pues un pacto doble: por una parte, el yo que narra y protagoniza el relato ha de remitir a la persona real del autor –pacto de identidad–; por otra, lo contado ha de corresponderse con un referente auténtico –pacto de fidelidad, al que Lejeune se referirá más tarde y en exclusiva como “pacto referencial”.

(1975) *Femme d'Afrique. La vie d'Aoua* Kéita racontée par elle-même, de Aoua Kéita²

(1976) *Les danseuses d'Impé-Eya. Jeunes filles à Abidjan*, de Simone Kaya.

(1983) *Le baobab fou* de Ken Bugul.

(1983) *Un impossible amour. Une ivoirienne raconte...*, de Akissi Kouadio,

Contratos de lectura

A continuación analizaremos los posibles contratos de lectura que se extraen de estas obras a partir de los dos criterios que nos parecen más decisivos, a saber la ubicación del pacto autobiográfico y la relación onomástica que se establece entre autora y personaje. Para ello nos serviremos de estas cuatro posibilidades: Nombre del personaje = Nombre del autor; Nombre del personaje = 0; Nombre del personaje = y ≠ Nombre del autor; Nombre del personaje ≠ Nombre del autor.

Si dejamos de lado una pequeña biografía de la autora situada al principio del libro, la primera obra de nuestro listado, *Ngonda*, de Marie-Claire Matip, no ofrece al lector ningún pacto que pueda guiarle en su lectura. El criterio del nombre, al que el lector acudirá seguidamente, provoca además una confusión transitoria. La apelación “Ngonda”, que, como es de esperar, designa a la protagonista de la historia, no es un nombre propio —lo que sin duda habría facilitado el pronóstico de lectura—, sino que remite a una etapa de la vida. Así aparece en la primera página del libro:

«Hingonda!» chilló mi abuela. Lo que quería decir que el bebé que acababa de nacer y que ella entregaba a la parturienta era una niña. Mi primer nombre fue «Ngonda», que en nuestra lengua significa: niñita. Es un sobrenombre que se les da a todas las niñas pequeñas (Matip, 1958, p. 4)³

La identidad real de quien se esconde tras este sobrenombre no será desvelada hasta bien avanzado el relato, en la página 36 de las 47 que tiene: será entonces cuando la protagonista reciba el nombre de Marie-Claire, que remite al nombre de la autora y que por tanto se convierte en signo inequívoco de no ficción. La tardía revelación de la identidad de la protagonista tiene repercusiones inmediatas en la recepción del texto. De hecho no son pocos los críticos que como Jaccopard y Volet (1992, p. 17) entienden el sobrenombre como un nombre propio, negando así la existencia de un pacto explícito.

De Tilène au Plateau. Une enfance dakaroise, de Nafissatou Diallo, se presenta igualmente al lector sin ningún tipo de etiqueta genérica, pues en la portada del libro sólo aparece el título, el nombre de la autora y una foto de la misma. Sin embargo, este último elemento nos parece más que pertinente: la representación de la autora en la portada puede condicionar implícita y significativamente el modo de lectura de la obra, fundamentalmente porque es especialmente frecuente en los textos de no ficción. Estaríamos ante lo que podríamos denominar un “pacto autobiográfico visual”⁴ que, en el caso espe-

2 Pese a formar parte de los primeros textos femeninos publicados en África no recogeremos en nuestro análisis esta obra por no presentar ninguna peculiaridad digna de estudio. Se trata de unas memorias en las que se cumplen de manera clara y evidente todas las características del género.

3 “«Hingonda!» s'écria ma grand-mère. Elle voulait dire que l'enfant qui venait de naître et qu'elle tendait à l'accouchée était une fille. Mon premier nom fut «Ngonda», ce qui dans notre langage signifie: fillette. C'est un surnom que l'on donne à toutes les petites filles”. Las traducciones que aparecen en este trabajo de las fuentes escritas en francés son nuestras.

4 En las obras de la primera generación esta modalidad se da en *Ngonda*, *De Tilène au Plateau* y *Femme d'Afrique. La vie d'Aoua Kéita racontée par elle-même*. Fuera del corpus, en obras como *Collier de cheville* de Adja Ndeye Boury Ndiaye, *Noces d'absence* de Ndine Bari, *Kesso, princesse peuhle* de Kesso Barry, *De vous à moi* de Mariama Ndiaye, etc.

cífico de *De Tilène au Plateau*, viene corroborado por un pacto autobiográfico manifiesto en el prólogo de la obra:

No soy ninguna heroína de novela sino una mujer sencilla de este país: una madre de familia y una profesional (matrona y puericultora) a quien las labores domésticas y profesionales dejan poco espacio para el ocio. [...] Hace unas pocas semanas he empezado a escribir. ¿Sobre qué podría escribir una mujer que no posee ni una gran imaginación ni una técnica particular? Está claro, sobre sí misma. Aquí está mi infancia y mi juventud tal y como las recuerdo. En una generación Senegal ha cambiado. Quizá valga la pena recordar a los que vienen lo que fuimos. (Diallo, 1975/97, p. 10)⁵

Como es lógico, el lector espera que este pacto inicial se vea correspondido por la coincidencia onomástica plena entre autor y personaje. Lejos de ser así, sorprende que el personaje permanezca en un anonimato completo hasta bien avanzada la historia, y que cuando por fin se menciona su nombre sea por medio de fórmulas onomásticas cercanas pero no idénticas: en la página 27 conoceremos de manera indirecta que la protagonista responde al nombre de Safi, nombre que, aunque en contadas ocasiones –cinco en total–, será el que aparezca a lo largo de casi todo el relato⁶. ¿Podemos hablar de coincidencia total? La duda aumenta cuando en la página 35 leemos, en una nota al pie, que algunos nombres propios de la historia han sido modificados. Aunque viene a reforzar el pacto autobiográfico inicial –es en los textos de no ficción donde suele ocultarse la identidad de los personajes–, esta nueva información obliga al lector a preguntarse si la modificación de los nombres propios afecta a la protagonista, y, si en última instancia, la cuestión de la nominación es siquiera pertinente. De hecho, el lector puede incluso sospechar que el responsable de la nota es el editor, pues las técnicas de las que se sirve la autora para ocultar la identidad de sus personajes son muy diferentes: entre ellas se cuentan el empleo de la inicial seguida de puntos suspensivos –“Señora X...” (*Id.*, p. 80), “Señora M...” (*Id.*, p. 83), y la designación de los personajes por medio de pronombres –caso del primer amor de la protagonista, al que se referirá primero con el pronombre personal “Él” (*Id.*, p. 87; p. 93; p. 99; p. 100) y, más tarde, volviendo al sistema anterior, como “T.” (*Id.*, p. 101; 106). Dado que no poseemos ninguna información paratextual que pueda esclarecer tales dudas⁷, habremos de concluir que lo que aquí se produce es un caso de coincidencia onomástica parcial que por otra parte, y gracias al peso del pacto autobiográfico, no afecta al carácter factual del texto.

Como en los casos anteriores, *Les danseuses d'Impé-Eya. Jeunes filles à Abidjan*, de Simone Kaya, carece de título remático⁸. Así las cosas, la única forma de pacto que encontramos es la que establece el reconocido escritor Cheikh Hamidou Kane, autor del emotivo prólogo de la obra, que señala:

Lo que capta y mantiene el interés de *Danseuses...*, es la visión que se nos da del paisaje africano, sus hombres, su naturaleza, su historia; a través de la mirada y de la sensibilidad de una africana perteneciente a una de esas generaciones a caballo entre la época colonial y las Independencias. [...] Simone Kaya se cuenta al mismo tiempo que cuenta la historia (Kaya, 1976, pp. 10-11).⁹

5 “Je ne suis pas une héroïne de roman mais une femme toute simple de ce pays: une mère de famille et une professionnelle (sage-femme et puéricultrice) à qui sa maison et son métier laissent peu de loisir. [...] Depuis quelques semaines, je me suis mise à écrire. Sur quoi écrirait une femme qui ne prétend ni à une imagination débordante ni à un talent d'écrire singulier? Sur elle-même, bien sûr. Voici donc mon enfance et ma jeunesse telles que je me les rappelle. Le Sénégal a changé en une génération. Peut-être valait-il la peine de rappeler aux nouvelles poussées ce que nous fûmes”.

6 Por otra parte, veinte páginas antes del final el nombre de Safi se convierte, sólo momentáneamente, en Saïfatou.

7 Más bien al contrario, ya que según señalan Ormerod y Volet (1994, p. 63), el verdadero nombre de la autora es Aïssatou, lo que vendría a invalidar todo lo hasta aquí analizado. Puesto que los datos ofrecidos por el resto de los críticos africanistas no parecen confirmar esta afirmación, hemos optado por no considerarla en nuestro estudio. Así, para nosotros, como para la gran mayoría de los críticos, el nombre de la autora es el de Nafissatou.

8 Recogemos aquí el adjetivo del que se sirve Genette para designar los títulos que hacen referencia no al tema, sino al género (*cf.* 1987, p.76).

Aunque una opinión crítica pueda considerarse un criterio no concluyente, en este caso concreto su pertinencia es mayor, y no sólo por el propio prestigio del autor, sino también por el hecho de que se trata de un prólogo a la primera edición que cuenta con el visto bueno de la autora (*cf.* Coulibaly, 2004). Se da además la particularidad de que el citado prólogo incluye una pequeña biografía de la autora que confirma el absoluto paralelismo que hay entre los sucesos del relato y la vida de la escritora. Y ésta será la única vía con la que contará el lector para formular su modo de lectura, ya que a lo largo de las 127 páginas que forman el libro la identidad del yo que se cuenta no quedará en ningún momento desvelada —*Les danseuses d'Impé-Eya* es la única obra de nuestro corpus en la que hay una anonimidad completa del personaje.

Le baobab fou, de Ken Bugul, ofrece curiosas peculiaridades. En su primer acercamiento a la obra, el lector —al menos el lector no especializado— carece de cualquier tipo de pista que pueda guiar su interpretación: ni título remático, ni prólogo, ni nota introductoria. Tan sólo, en caracteres muy pequeños, una inscripción en el lomo del libro en la que se puede leer: “Vidas de África”. Este dato, que puede pasar desapercibido, será ampliado en la última página del libro, en la que aparece la siguiente nota: “La colección Vidas de África está abierta únicamente a relatos reales de los autores y lo único imaginario que puede contener es el resultado de una elaboración del autor como sustancia de su bagaje cultural”¹⁰ (Ken Bugul, 1983/96, p. 183). Implícito en el carácter de la colección, y propuesto por tanto por la editorial, el pacto autobiográfico es confirmado por la autora en una entrevista concedida a Bernard Magnier: “Yo no sé contar historias, mi imaginación es siempre el resultado de los acontecimientos realmente vividos, oídos, probados, palpados” (1985, p. 154)¹¹. Sin embargo, y según apuntábamos al principio, los propios escritores ofrecen a veces informaciones contradictorias. En una entrevista más reciente, realizada por Boniface Mongo-Mboussa, Ken Bugul parece matizar su opinión:

Los críticos y periodistas han sobrevalorado la dimensión autobiográfica. Bueno, digamos que yo soy un poco responsable de ello. Los periodistas me han preguntado si todo lo que había escrito en *Le baobab fou* era verdad. Yo les respondí: una parte importante es verdad, otra está novelada. Lo que es cierto es que perdí mi virginidad y que fumé marihuana (2002, p. 105).¹²

Le baobab fou es, por otra parte, una obra escrita con pseudónimo. Tras Ken Bugul se esconde Mariétou Mbaye Bileoma, quien, obligada por su casa editorial a camuflar su identidad¹³, eligió ella misma un sobrenombre cargado de significado:

En wolof Ken Bugul significa « aquel que nadie quiere ». Cuando una mujer que ha perdido muchos bebés tiene un hijo, le llama Ken Bugul para evitarle así este destino. Son nombres simbólicos que damos aquí, en África. Si se le pone el nombre de “aquel que nadie quiere” Dios tampoco le querrá y no le matará, los espíritus no le querrán y no lo robarán, los humanos no le querrán y no le harán ningún mal. Todo esto permitirá vivir al niño (Magnier, 1985, p. 153).¹⁴

122

9 “Ce qui attire et retient l'intérêt dans la lecture des *Danseuses*... c'est la vision qui nous est donnée du paysage africain, ses hommes, sa nature, son histoire; à travers le regard et la sensibilité d'une Africaine appartenant à une de ces générations en position charnière entre l'ère coloniale et l'ère des États indépendants. [...] Simone Kaya se raconte donc et par la même occasion nous raconte”.

10 “La collection Vies d'Afrique est ouverte seulement au récit du vécu des êtres et ne peut comporter d'imaginaire que celui qu'aura élaboré l'auteur comme substance de son bagage culturel”.

11 “Je ne sais pas raconter des histoires, mon imaginaire part toujours de choses vécues, vraies, vues, entendues, goûtées, touchées”.

12 “Les critiques, les journalistes l'ont un peu montée en épingle [la dimension autobiographique]. Bon, disons que je suis un peu responsable de cela. Les journalistes m'ont demandé si tout ce que j'avais écrit dans *Le baobab fou* était vrai. Je leur ai répondu: une grande partie est vraie, une autre est romancée. Ce qui est sûr c'est que j'ai perdu ma virginité, fumé de la marijuana, etc.”. Curiosamente Ken Bugul culpa en parte a la crítica cuando es justamente la crítica la que con mayor insistencia habla, no de autobiografía sino de novela.

13 Para algunos críticos como

Pierrette Herzberger-Fofana (2000, p. 116), la elección de este sobrenombre tendría su origen en una posible superstición por parte de la autora. Entre 1981 y 1982, año de publicación de la obra, fallecen dos de las mujeres más carismáticas del panorama literario senegalés: Mariama Bâ y Nafissatou Diallo. La superstición de que la muerte de ambas había sido causada por un mal de ojo (a su vez desencadenado por las envidias y por el rechazo social a su trabajo) podría haber influido en la elección por parte de Mariétou Mbaye Bileoma de un pseudónimo protector. Sin embargo, la autora ha desmentido tales rumores en repetidas ocasiones, y ha apuntado a la casa de edición como única responsable de tal artificio.

14 "En wolof Ken Bugul veut dire «personne n'en veut». Lorsqu'une femme, qui a eu beaucoup d'enfants morts-nés, a un nouvel enfant, elle l'appelle Ken Bugul, pour le faire échapper à ce sort-là. Ce sont des noms symboliques que l'on donne ici, en Afrique. Si l'on dit «personne n'en veut», Dieu lui-même n'en voudra pas donc il ne le tuera pas; les esprits n'en voudront pas donc ils ne le voleront pas; les humains n'en voudront pas donc ils ne lui feront pas de mal. Et ceci permettra à l'enfant de vivre". (Cfr., en este mismo sentido, D'Almeida 1994, p. 25).

15 "Le pacte [autobiographique] si bien signé a cependant un codicille susceptible d'en effacer la teneur: Ken Bugul n'est que le

En cualquier caso, y como bien señalaba Lejeune en "El pacto autobiográfico", el pseudónimo no es más que un nombre diferente al del estado civil que el autor utiliza para publicar sus obras —es decir, lo que se conoce como un nombre de pluma— y que por tanto no altera la cuestión de la identidad (cfr. Lejeune, 1975, p. 24). Siempre que el nombre de la portada, pseudónimo o no, remita al autor, y éste coincida con el del personaje, hablaremos de coincidencia onomástica total. Con todo debemos reconocer que como bien señalan Jaccopard y Volet esta información puede no estar al alcance de todos los lectores y, por tanto, modificar radicalmente el modo de lectura de la obra:

Le pacto claramente propuesto posee sin embargo un codicilo capaz de acabar con su validez: Ken Bugul es tan solo el pseudónimo de una senegalesa llamada Mariétou Mbaye. Sin esta información, el lector puede estar tentado de cerrar su bolígrafo sin llegar a firmar el pacto. Si Ken Bugul no es el nombre de un escritor real el pacto parece claramente roto (1992, p. 19)¹⁵.

En *Le baobab fou*, además de en el texto —en la página 8 ya se puede leer en el subtítulo de la primera parte: "Pre-historia de Ken", aunque no será hasta la página 33 cuando, ya en el apartado titulado "Historia de Ken", aparezca el nombre completo de la escritora—, la identidad entre autora y personaje queda confirmada en el paratexto. Cuando se le pregunta sobre su relación con la protagonista, Mariétou responde: "[...] creo que todo autor tiene un parentesco con su personaje. En este caso en concreto, autor y personaje son uno solo" (Magnier, 1985, p. 154)¹⁶. Así las cosas, podemos concluir que el carácter factual de la obra queda doblemente confirmado.

Este conjunto tan heterogéneo de contratos de lectura y de variables onomásticas se completa, por último, con *Un impossible amour. Une ivoirienne raconte* de Akissi Kouadio. Como viene siendo la regla, no encontramos en la portada título remático alguno, de suerte que la única referencia con la que contamos es un comentario del editor en la sección inicial del texto:

Las páginas que siguen son el fruto de catorce entrevistas grabadas con Akissi Kouadio. Marie Trudel, socióloga quebequesa, se asoció rápidamente a nosotras. Claro está que he contribuido a la construcción de esta obra pero no habría visto la luz sin la maravillosa complicidad que se estableció rápidamente entre Akissi y Marie y que ha permanecido existiendo. El papel de Marie ha sido determinante. Este libro Akissi lo deseaba con todas sus fuerzas desde hacía tiempo: "será la forma, decía ella, de librarme de mi pasado". Ella quería también compartir con sus hermanas africanas un pasado a veces doloroso y a menudo trágico (Kouadio, 1983, p. 3).¹⁷

El pacto autobiográfico viene reforzado en una nota a pie de página en la que, como ocurría en *De Tilène au Plateau*, se informa al lector sobre la modificación de algunos nombres propios, modificación que afecta en este caso también a la protagonista y a la autora: Akissi Kouadio es un pseudónimo literario. Desconocemos la identidad de quien se esconde tras este nombre de pluma, pero, como ya ocurriese con Ken Bugul, la identidad queda establecida en la medida en que autor y personaje responden a un mismo nombre.

Otra cuestión muy diferente es la de la verdadera autoría de la obra. La nota introductoria deja en el aire este asunto: sabemos que *Un impossible amour* es el resultado de unas grabaciones a cargo del editor, pero desconocemos si fue la propia autora quien más tarde convirtió esos testimonios en un documento escrito. En este sentido, el caso de Akissi Kouadio presenta muchas similitudes con una de las primeras obras de la historia de la literatura africana de expresión francesa: *Force-Bonté* de Bakary Diallo. Publicado en 1926, este texto autobiográfico fue el resultado de un trabajo conjunto del “autor”, de Lucie Cousturier y del editor Jean-Richard Bloch. Como bien señala Bernard Mouralis, en el prólogo del libro, redactado por Bloch, se cae en una grave contradicción: Bloch atribuye la autoría de la obra a Bakary Diallo, pero acto seguido suscita la duda con su comentario sobre el escaso conocimiento de Diallo de la lengua francesa, lo que ha llevado a muchos críticos a cuestionar la autoría de la obra (cfr. Mouralis, 1997, pp. 109-110). Lo mismo cabría decir de Akissi Kouadio, quien, según se desprende de la escasa información que poseemos, apenas frecuentó la escuela (cfr. Ormerod et Volet, 1994, p. 87). En cualquier caso, y aún pudiendo tratarse de una autobiografía por persona interpuesta, esta circunstancia no influye en el diagnóstico final del lector, que opta sin dudar por una interpretación factual del texto¹⁸.

Conclusiones

Si, a modo de recapitulación, combinamos ahora los dos aspectos que hemos analizado (la ubicación del pacto y la coincidencia onomástica entre autora y personaje), obtenemos el resultado siguiente:

Nombre del Personaje →	≠ nombre del autora	= 0	= y ≠ nombre del autora	= nombre del autora
Ubicación del pacto autobiográfico ↓				
Texto				
Paratexto		Simone Kaya : <i>Les denseuses d'Impé-Eya. Jeunes filles à Abidjan.</i> (1976)	Nafissatou Diallo : <i>De Tilène au Plateau. Une enfance dakaroise.</i> (1975)	Akissi Kouadio: <i>Un impossible amour, une ivroienne raconte.</i> (1983) Ken Bugul : <i>Le baobab fou.</i> (1983)
Pacto Ausente				Marie-Claire Matip: <i>Ngonda.</i> (1958)

La principal ventaja de esta representación gráfica es su claridad, que permite extraer conclusiones inmediatas acerca del contrato de lectura que las escritoras africanas de la primera generación proponen en sus obras.

En primer lugar, llama la atención el hecho de que el pacto autobiográfico, salvo en caso *Ngonda* (en el que está ausente), se ubica invariablemente en el paratexto. A ello se añade que, de estos cuatro casos, sólo en uno (*De Tilène*

pseudonyme d'une Sénégalaise du nom de Mariétou Mbaye. Fort de ce renseignement, le lecteur est tenté de remettre le capuchon sur son stylo sans ratifier le pacte. Si Ken Bugul n'est pas le nom d'un auteur bien réel, le pacte semble bel et bien rompu”.

16 “ [...] je crois que tout auteur a une parenté avec son personnage Dans ce cas précis, l'auteur et le personnage ne font qu'un”. Mariétou Mbaye Bileoma conserverá el pseudónimo literario de Ken Bugul en toda su producción posterior. A pesar de la importante carga autobiográfica de todas sus obras, la coincidencia onomástica plena no volverá a darse. En *Cendres et braises* (1994), segundo libro de la autora, sí hay coincidencia onomástica parcial: el parecido entre el nombre de la protagonista –Marie Ndiaga Mbaye– y el nombre real de la escritora es más que patente.

17 “Les pages qu'on va lire sont le fruit de quatorze entretiens que j'ai eus au magnétophone avec Akissi Kouadio. Marie Trudel, sociologue québécoise, s'est rapidement associée à nous. J'ai certes contribué à la construction de cet ouvrage, mais il n'aurait pas vu le jour sans la merveilleuse complicité qui s'est vite établie entre Akissi et Marie et qui ne s'est jamais démentie. Le rôle de Marie a été déterminant. Ce livre, Akissi le souhaitait passionnément et depuis longtemps. “Ce serait, disait-elle, un moyen de me libérer de mon passé...”. Elle a voulu aussi partager avec ses

au Plateau) dicho pacto es directamente asumido por la autora, en el resto lo que podemos leer son declaraciones de editores y críticos cuya veracidad no siempre es fácil de establecer.

Se abre así un espacio de indeterminación que se confirma en el ámbito de la nominación del personaje. De los cinco textos estudiados, tan solo tres respetan la coincidencia onomástica total entre autora y personaje (*Ngonda*, *Le Baobab fou* y *Un impossible amour*); los otros dos, *De Tilène au Plateau* y *Les danseuses d'Impé-Eya* constituyen, respectivamente, un caso de identidad parcial (nombre del personaje = y ≠ nombre del autora) y un caso de anonimia total (nombre del personaje = 0), situación a la que se añade que la tarea de identificación del personaje no es inmediata. Por otra parte, los casos de coincidencia total solo se revelan como tales tardíamente, como si las escritoras no tuvieran prisa en desvelar la identidad del yo que se cuenta, que suele permanecer en el anonimato por un tiempo más o menos largo. Recordemos, por ejemplo, el caso de *Ngonda*, donde el nombre de la narradora protagonista no es desvelado hasta la página 36 de las 46 del texto. En *Le baobab fou* y *Un Impossible amour*, el nombre de las protagonistas aparece relativamente pronto, pero en forma de un pseudónimo literario que desorienta al lector escamoteando os la identidad real de la escritora.

Podemos pues afirmar que las escritoras africanas de la primera generación tienden mayoritariamente a establecer propuestas de lectura híbridas. Por una parte, se propone, o más bien se acepta implícitamente, un pacto de lectura autobiográfico; por otra, se oculta, modifica o retrasa la labor de identificación entre autora y personaje. El contraste entre la exactitud en la historia narrada y la imprecisión en la voz narrante conduce a pensar que las autoras quieren contar una experiencia real y personal, pero sin dejar del todo claro cuál es su relación con dicha experiencia.

En nuestra opinión, este hecho debe ser interpretado a partir de la realidad social en la que se inscribe el acto de escritura. Para las autoras africanas de la primera generación, la apropiación de la palabra pública suponía en sí misma un acto de osadía, y más aún si pensamos que su intención era a menudo la de desvelar una situación de marginación y opresión. En esta coyuntura, un texto no tenía que proponer necesariamente un ataque abierto contra el sistema para ser considerado subversivo, más bien la denuncia operaba por el simple testimonio de la realidad. Así las cosas, no es de extrañar que las autoras tendieran mayoritariamente a actuar con relativa discreción, evitando modos de lectura que dejaran una constancia manifiesta de la veracidad de lo contado.

Por último, la hipótesis que defendemos se ve corroborada por la evolución paralela que se aprecia en los modos de lectura de las obras de este periodo y su respectivo grado de compromiso en la crítica de la realidad. Entre 1958, fecha de la primera de las obras de nuestro corpus, y 1976, el modo de lectura que se propone es mayoritariamente factual, las autoras no temen ser reconocidas como tales, ya que practican un tipo de escritura de carácter intimista y poco crítico con la sociedad en la que se inscribe. Es a partir de 1975 cuando

jeunes sœurs africaines un passé souvent douloureux et parfois tragique”.

18 En efecto tal y como señala Lejeune en “L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas” la colaboración de terceros en la redacción de una autobiografía no suele afectar, aun siendo esta explícita, al tipo de contrato propuesto en la obra (cfr. 1980, p. 246).

empieza a notarse una tendencia creciente hacia visiones más comprometidas y críticas sobre la situación de la mujer africana¹: sin tratarse de denuncias directas, estas obras presentan un universo femenino mucho menos idílico que el propuesto por sus predecesoras, tendencia que coincide precisamente con una adhesión total al género novelístico, género que, al otorgar la responsabilidad de lo contado a un ente de ficción, permite transmitir contenidos más arriesgados sin comprometer directamente a la autora². Esta evolución culmina en 1983 con *Le baobab fou* de Ken Bugul, donde por primera vez aparecen simultáneamente un pacto autobiográfico manifiesto y una denuncia directa de la condición de la mujer en la sociedad africana.

Referencias

- Coulibaly, B. (2004). Simone Kaya, pionnière des Lettres ivoiriennes. Le roman d'une autre «Aventure ambiguë», en *Les rendez-vous de l'Afrique sur internet*. Recuperado de http://www.Africetime.com/ci/popup.asp?no_nouvelle=119673
- Brodziak, S. (2004). Motifs autobiographiques et interculturalité dans deux romans sénégalais: *Une si longue lettre* de Mariama Bâ et *Riwan ou le chemin de sable* de Ken Bugul. En Bererhi, A. (coord.), *L'autobiographie en situation d'interculturalité* (pp. 373-388.). Blida: Éditions du Tell,
- D'Almeida, I. A. (1994). *Francophone African Women Writers. Destroying the Emptiness of Silence*. Gainesville: Unisversity Press of Florida.
- Diallo, N. (1975). *De Tilène au Plateau. Une enfance dakaroise*. Dakar: NEA, (1997).
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Herzberber-Fofana, P. (2000). *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*. Paris: L'Harmattan.
- Jacomard, H. et Volet, J.M. (1992). Pacte autobiographique et écrivaines francophones d'Afrique noire. *Présence Francophone*, 41, 9-26.
- Jeune Afrique Magazine*. (1984). n° 1206, 72.
- Kaya, S. (1976). *Les danseuses d'Impé-Eya. Jeunes filles à Abidjan*. Abidjan: INADES.
- Kéita, A. (1975). *Femme d'Afrique. La vie d'Aoua Kéita racontée par elle-même*. Paris: Présence Africaine..
- Ken Bugul. (1983). *Le baobab fou*. Dakar: NEA.
- Kouadio, A. (1983). *Un impossible amour, une ivoirienne raconte....* Abidjan: INADES.
- Lejeune, Ph. (1975). Le pacte autobiographique. En *Le Pacte autobiographique* (pp. 13-45). Paris: Seuil.
- Lejeune, Ph. (1980). L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas. En *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias* (pp. 229-316). Paris: Seuil.
- Magnier, B. (1985). Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique. *Notre Librairie*, 81, 151-155.

19 Como es bien sabido, 1975 fue declarado Año Internacional de la Mujer por la ONU.

20Cfr. Brodziak, 2004, pp. 384-387.

- Matip, M.-C. (1958). *Ngonda*. Douala, Librairie au Messager : Bibliothèque du jeune Africain.
- Mongo-Mboussa, B. (2002). La passion de la liberté. Entretien avec Ken Bugul. *Notre Librairie*, 142, 104-106.
- 127 Mouralis, B. (1997). Autobiographies et récits de vie dans la littérature africaine. De Bakary Diallo à Mudimbe. *Cahiers de littérature orale*, 42, 105-133.
- Ormedod, B. et Volet, J.M. (1994). *Romancières africaines d'expression française. Le Sud du Sahara*. Paris: L'Harmattan.