

BOOK REVIEWS

Inongo-vi-Makomè, *Teatro, "África negra en escena."* Introd. Dulcinea Tomás Cámara. New York: Ndowe International P, 2011, 351 pp.

"NUESTRO VAHE VO NSANGI. NUESTRA TIERRA DE PAZ. NUESTRO ITACA. ¡Busquémosla!" (351). Así termina la última de las diez piezas teatrales compuestas por el escritor-músico-juglar camerunés, Inongo-vi-Makomè. La voz es de el/la narrador/a sintetizando así no sólo el tema de esta pieza culminante sino de la colección entera. *Vahe Vo Nsangi* (Tierra de Paz) está en el idioma batanga (que forma parte de la lengua y grupo étnico ndowe). Es el idioma natal de Inongo, escritor que se crió en la costa sureña de Camerún (Lobé/Kribi) cerca de la frontera con Guinea Ecuatorial (véase "Encuentro con Inongo-vi-Makomè" y su cuento "Bahongwe y Ndonde" (*Afro-Hispanic Review* 30.1 (2010): 165-78; 179-99). Siendo así sus influencias infantiles y adolescentes junto con el hecho de que a los dieciséis años pasó a Guinea Ecuatorial, país de habla hispana, a estudiar el bachillerato, no es de extrañar que, como buen ejemplo de híbrido africano, hable y escriba castellano no sólo "correctamente" como exige la Real Academia Española, sino de una forma elegante, aguda y poética.

Es más, la serie de aventuras y conflictos políticos, sociales y culturales que se manifiestan a lo largo de la colección coinciden en enfrentarse con una de las cuestiones palpitantes de nuestra época posmoderna y poscolonial: las conflictivas relaciones entre África y Europa. En la primera pieza, "Emama (El monstruo)", uno de los muchos personajes mitológicos creados por nuestro dramaturgo—"griot" representa los males de nuestra vida global—el hambre, la dictadura, la esclavitud (poscolonial), el odio racial, la guerra, el encarcelamiento, la tortura y un gran (casi infinito) etcétera, mientras que un pueblo africano sin topónimo específico, lucha contra él. El pueblo pierde y gana a la vez, señalando siempre la importancia de eso mismo, la lucha colectiva contra el monstruo. Como en la última pieza, el narrador tiene la última palabra que no termina siendo la última, porque la idea es que este conflicto continuará: "Ellos (señala el grupo) . . . se enfrentarán siempre con él . . . [el emama] . . . ¡Así es, señoras y señores, nuestra África negra" (27). O sea, aquí como en muchas de estas piezas, se trata de dos conceptos contradictorios: esencia—existencia—la esencia ("así es África") y la existencia continua (la lucha).

Puede parecer para cierto lector y/o espectador que a los temas de esta colección teatral les falta complejidad psicológica, pero sería, según lo veo yo, un error, porque lo que no se propone Inongo en estas piezas es crear teatro "ibseniano". Todo lo contrario, y perdonar mis referencias necesariamente occidentales (aunque espero no ser occidentalista), el teatro del camerunés-guineano-ndowe-batanga es épico en el sentido Brechtiano. Notar la referencia a Ítaca (nada menos) (351) del

último discurso de la colección: el retorno, el lugar de comienzo-fin, la meta de la lucha contra el desarraigo. Obviamente es un concepto (un *topos*, un mito) sumamente occidental, algo que denominaríamos como una resonancia de la "alta" cultura europea. Pero este lugar común es precisamente lo que Inongo rechaza. Inca es de todos los seres humanos no importa en dónde hayan iniciado la aventura de uno que se podría haber llamado Ulises.

Específicamente las discrepancias entre la llamada "alta cultura" y la tradición oral africana es precisamente un tema explorado en una de estas piezas, "Los descendientes". Se trata de dos parejas, una negra la otra blanca, que entran en un conflicto racial por la creencia en la superioridad y diferencia entre ellos y el "otro" blanco o negro. Pero el conflicto en esta pieza desarrolla un tema cultural. Richard, el varón blanco, afirma que su "líder" les ha hecho saber "que somos de una especie superior" por ser descendientes de hombres como "Bach, Kant y Hegel . . ." (244), mientras que la pareja negra insiste en la superioridad de su propia raza y que la música de Bach etcétera es una "porquería" (258). La pieza en sí se asemeja a una comedia bufa al insistir el dramaturgo en la ridiculez del debate cultural. En cambio las mujeres de dichas parejas parecen manifestar cierta tolerancia por la cultura de la pareja ajena: Yemwa, la mujer de la pareja negra, afirma "Pero como sus músicos son buenos, se han quedado siempre para toda la humanidad, igual que la de Lotina Eboa de los nuestros" (261). Y la mujer del blanco parece estar de acuerdo; las mujeres, como subalternas, nos sugiere Inongo, tienen más capacidad de reconocer la alteridad y así evitar la guerra.

Pero además del tema social y ético obvio, hay en esta obra una implicación de la importancia, y hasta la realidad inevitable de la hibridez, una realidad que se percibe de marcada manera en la música. Pensemos en el jazz como un género musical híbrido por excelencia y también en el hecho de que en todas estas piezas la música y el baile parecen ser elementos imprescindibles en la comunicación de los temas. Repito, el teatro de Inongo no es representacional ni profundamente psicológico, sino épico, mitológico. Algunas de las piezas se parecen a veces a autos sacramentales, pero sin ideología religiosa, ni cristiana, ni pagana. Inongo promulga la agencia humana sin tener que recurrir a las fuerzas de deidades ajenas. Como dice uno de los personajes de "La tentación de los espíritus", las entidades naturales de las culturas africanas que adquieren características humanas no son nunca objetos de adoración, sino que sirven de "protección", o sea, los elementos de la naturaleza caminarán siempre en armonía con el ser humano siempre que éste las respete.

A propósito del respeto a la naturaleza, una de las mejores piezas (creo yo) de la colección es "Una voz en el silencio", una adaptación de una narración infantil muy exitosa escrita por Inongo en 2006, Akono y Beling (el muchacho negro que se

transformó en gorila blanco). Es quizás la obra más conceptualmente compleja de la colección. Se trata de dos hermanos gorilas, uno negro y el otro blanco (o albino). En las dos óimas claros ecos de las parábolas bíblicas de "Caín y Abel" y de "El retorno del hijo pródigo", pero con un toque africano que convierte las narraciones del antiguo testamento en algo no muy familiar al lector moderno. En el cuento Belinga quiere matar a su hermano por pura envidia y egoísmo pero no lo consigue al aparecer el espectro del padre muerto para prevenir el acto siniestro y luego castigar al "conspirador" convirtiéndolo en gorila blanco—condena que resulta tener curiosas consecuencias. Pero en la pieza teatral, escrita y producida para un público mayor, los dos personajes son gorilas que sufren una serie de transformaciones. Belinga consigue matar a su hermano pero es un acto que también tiene sus consecuencias. Akono, como típico personaje de literatura africana (escrita y oral), no muere en el sentido convencional de la palabra, sino que vuelve a la escena como recuerdo a su hermano de lo que ha hecho.

Sin embargo, la consecuencia más siniestra de su nueva condición de blanco, consecuencia que no aparece en el cuento, se basa en un asunto real del cual la mayoría del público probablemente está informada. Belinga es atrapado por un cazador y transportado al zoo de una gran ciudad. La referencia es al célebre caso de "Copito de Nieve", el gorila albino que fue objeto de inmenso interés mundial cuando fue transportado al zoo de Barcelona. Las dos obras de Inongo interrogan una serie de realidades y conceptos actuales (y universales) sobre la identidad racial, nuestra relación con la naturaleza, el egoísmo y avaricia materialista, el comportamiento de los colonizadores y explotadores blancos en África. Pero quizás más que nada la pieza teatral, habiendo incluido personajes que nos recuerdan a personajes (demasiado) reales, critica directamente no sólo una ocurrencia hoy día histórica (la de Copito de Nieve) sino una serie de situaciones y condiciones cuyo enfrentamiento, o por lo menos reconocimiento, es responsabilidad de todos los ciudadanos del mundo. Como manifestación de obra brechtiana, el propósito de la obra no es tanto hacernos sentir la tragedia, sino pensar en ella y proponer un plan de acción.

Todas estas piezas tienen interés para cualquier persona con inquietudes sociales relacionadas con los problemas de la posmodernidad y el poscolonialismo. Sin embargo también pueden (o deberían) ser estudiadas por académicos especializados en cultural africana. Así lo explica Dulcinea Tomás Cámara cuya excelente introducción nos sirve para contextualizar no sólo estas piezas teatrales sino toda la obra africana de hoy día: la autora explica la obra de Inongo dentro del contexto de literatura afrohispana y a la vez la literatura de todo el continente africano, éste segundo siendo un enfoque que a veces falta en nuestras

Michael Ugarte

investigaciones “afrohispanistas”. Es una introducción extensa (vii–xvii) en la cual también se explora la tradición oral del cual Inongo es un heredero. Pena que no se incluyera una bibliografía; a veces el lector (académico como su servidor) se queda con ganas de buscar las referencias pero no las encuentra por falta de bibliografía o una lista de obras citadas. Además aunque el acertado interés teórico de Tomás Cámara en los elementos temáticos y estilísticos de la obra de Inongo es de felicitar, a veces el lector que se interesa en la teoría (como su servidor) se queda algo insatisfecho por la ausencia de elaboración teórica en algunos (no todos) de los análisis de las piezas específicas (xxxiv–xvii). Pero en general es una introducción magnífica.

En total, este volumen es a la vez útil, perspicaz y penetrante para cualquier lector. Y para nosotros lectores de *Afro-Hispanic Review*, aún más. Es hora de que nuestra cultura “afro” sea conocida y reconocida; esta obra ayudará a lograrlo.

MICHAEL UGARTE
The University of Missouri-Columbia

Alain Lawo-Sukam. *Hacia una poética afro-colombiana: el caso del Pacífico*. Cali: U of El Valle P, 2010. 249 pp.

Publicado en 2010 en Cali, Colombia por la Universidad del Valle, el libro de Alain Lawo-Sukam consta de 249 páginas encuadernadas en un volumen cuyo diseño no dejará indiferente al lector mínimamente iniciado en semiótica o en “symbolic anthropology” como dijera Clifford Geertz, teórico cuyo acercamiento informa parte del análisis del autor. La maqueta de la tapa anuncia en una mezcla de símbolos culturales sugestivos el tema del estudio (poética afrocolombiana) cuyos resultados presenta Lawo-Sukam en su libro: una cesta anaranjada que ostenta ocho ovalitos trenzados con dos líneas a lo palimpsesto que van del centro cóncavo hacia el perímetro de la cesta; el color gris de los ovalitos hace juego con los rebordes de mismo color que se abren para servir de asa en las dos extremidades del utensilio. Este motivo gris que se perfila tal un telón de fondo en la cesta anaranjada cuadra con el negro oscuro de la cubierta, el marrón café de la contraportada y la bandita anaranjada del lomo, color que se repite en los reversos o solapas de la tapa y de la contraportada como en una tela que mantiene, a pesar de las intemperies, una textura y un teñido intrínsecos e irrefutablemente reconocibles. Tal orquestación de motivos icónicos de la artesanía y de colores sabiamente dosificados (una especie de sancocho) remite elocuentemente, en la misma portada del libro, a la estética sutil o subterránea (el “malungaje” del “migrante desnudo”) del arte al que Lawo-Sukam dedica su libro.