

UN AVE DE MAL AGÜERO: LA ANSIEDAD POSCOLONIAL DE NGUGI*

ADRIÁN MUÑOZ
El Colegio de México

When Crow was white he decided the sun was too white.
He decided it glared much too whitely.
He decided to attack it and defeat it.

[...]

But the sun brightened—
It brightened, and Crow returned charred black.
He opened his mouth but what came out was charred
black.
“Up there,” he managed,
“Where white is black and black is white, I won.”

Crow's Fall, Ted Hughes

De un tiempo a la fecha, la literatura de África escrita en inglés ha comenzado a gozar de una gran difusión en el resto del mundo; hay una lista de autores ya bastante destacados: Wole Soyinka, Chinua Achebe, Amos Tutuola y Ngugi wa Thiong'o son sólo algunos nombres que figuran en dicha lista. Los temas que abordan por lo general tienen que ver con los conflictos producidos a causa de las tensiones entre el imperialismo europeo, las dinámicas de colonización y los sentimientos de liberación, en todos los sentidos.

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 24 de marzo de 2010 y aceptado para su publicación el 14 de octubre de 2010.

* **Agradezco las pertinentes críticas de los dictaminadores anónimos.** Sus observaciones favorecieron el enriquecimiento de este texto que más que constituir un análisis cerrado y definitivo, sólo pretende sugerir diversos modos de explorar la intertextualidad literaria.

De modo paralelo, surge una pregunta que ha causado polémica: ¿qué es la literatura africana?, la cual sigue abriéndose paso tanto en el ámbito de la crítica como en el de la creación. ¿Se trata acaso de la literatura escrita por africanos, independientemente de la lengua, o constituye más bien una literatura que debe escribirse en lenguas africanas?¹ Al respecto, Ngugi wa Thiong'o debe citarse entre los escritores africanos que en algún momento dejaron de escribir en lenguas europeas para remitirse a su lengua natal, y resulta significativo que a menudo los argumentos de Ngugi a favor de lenguas nativas se incluyan en textos críticos sobre teoría e identidad poscolonial.² En este ámbito, la preocupación cultural ha dado particular atención al fenómeno lingüístico de los pueblos colonizados.

Dentro de la producción de Ngugi encontramos ensayo, narrativa, poesía y teatro. En estas páginas me interesa realizar un breve análisis de uno de sus cuentos, "The Black Bird" (El pájaro negro), que se incluye en su colección intitolada *Secret Lives (Vidas secretas)*, de 1975. Mi propósito inicial es hacer una lectura de la angustia colonial a partir del texto de Ngugi; esto, en realidad, como pretexto para explorar la dinámica más amplia de la ansiedad identitaria de los autores africanos. Aunque se trata de un pequeño texto, las tensiones producto de la colonización están aptamente desarrolladas en "The Black Bird". Así, en este ensayo intentaré realizar una valoración de dichas tensiones, no sólo con el objetivo de sopesar el conflicto colonial de Kenia, sino también de analizar la ansiedad literaria de Ngugi. Ello requerirá de la asistencia de los llamados estudios poscoloniales y de la crítica literaria.

¹ Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature* (Londres, James Currey, 1986) constituye una apasionada reflexión sobre la naturaleza de lo que, estrictamente, debería llamarse literatura africana. Para una discusión reciente del intenso debate sobre cómo definir el "poscolonialismo", véase Nair María Anaya Ferreira, "Tramas y trampas del poscolonialismo", en N. Anaya Ferreira y C. Lucotti (eds.), *Ensayos sobre poscolonialismo y literatura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 11-16.

² Por ejemplo en Patrick Williams y Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Nueva York, Columbia University Press, 1994.

Commonwealth, imperialismo y “periferia”

Antes de proseguir reflexionemos sobre la interacción entre ambas disciplinas. A menudo, el análisis de un texto literario procedente de “la periferia” (es decir, un texto —por lo general— en inglés o en francés *no* producido en el Reino Unido, Estados Unidos o en Francia) se suele estudiar desde las perspectiva de los estudios poscoloniales. Ello implica ya un presupuesto: que la periferia se ubica allende el llamado mundo occidental; desde luego, la objeción inmediata es que si partimos de la categoría de “literatura africana”, ni Achebe ni Soyinka ni Ngugi son “periféricos”, sino más bien piezas centrales del caleidoscopio literario del continente africano. La idea de la “periferia”, además, resulta extremadamente tendenciosa e inestable. Por otro lado, abordar a estos autores desde la perspectiva de los estudios poscoloniales implica, preponderantemente, que se les toma como testimonio de los estragos que los imperios europeos causaron en África (o Asia o el Caribe).

Para Harold Bloom, muchas de las nuevas tendencias críticas se basan en criterios no estéticos. Estas “Escuelas del resentimiento”, como él las denomina, pretenden reestructurar el canon literario a partir de tentativas reivindicatorias de algunas minorías étnicas, religiosas o de género, sin que ello necesariamente se traduzca en mayor mérito literario.³ En este sentido, para Bloom el valor de una obra no implicaría moralidad ni probidad. La mayoría de los elogios dedicados, por ejemplo, a *Things Fall Apart*, de Chinua Achebe, dimanaban —piensa Bloom— de una razón errónea, a saber: una agenda poscolonialista.⁴ Sin embargo, la teoría de la influencia del crítico estadounidense será de utilidad para este ensayo. En particular, partiremos de la premisa según la cual, desde el punto de vista de la influencia, no existen textos (aislados), sino sólo relaciones entre textos, las cuales suponen “malas interpretaciones” o interpretaciones creativas.⁵ En otras

³ Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, trad. y notas de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Madrid, Trotta, 2009, pp. 19-20.

⁴ Harold Bloom, *Chinua Achebe's Things Fall Apart—New Edition*, Nueva York, Infobase, 2010, p. viii.

⁵ Harold Bloom, *A Map of Misreading*, With a new preface, Nueva York-Londres, Oxford University Press, 2003, p. 3.

palabras, en estas páginas leeremos la literatura no como una “historia social periférica”, al estilo de los “historicistas resentidos”,⁶ sino como un acto textual interpretativo y creativo.

Antes me veo obligado a evidenciar mi formación. Mi entrenamiento académico se refiere a la historia religiosa de la India y la poesía inglesa. ¿Carecer de un conocimiento sólido, extenso y erudito sobre la literatura —y la historia— africana me impide valorar estéticamente a Ngugi de la misma manera que sí puedo hacerlo con, digamos, Octavio Paz, William Blake, Salman Rushdie o la *Bhagavad-gita*? No soy especialista en Kenia ni en lenguas africanas, pero ello no niega el hecho de que me interese leer a otros autores y que pueda disfrutar su obra. Tampoco me impide idear estrategias de análisis y aventurar interpretaciones. Como estudioso de la literatura e interesado en el campo de los estudios comparados, puedo intentar concebir el texto de Ngugi de varios modos.

Como cuento que es, y como producción africana, consideremos que “The Black Bird” se puede analizar de dos maneras básicas: *a*) como un estudio de caso para sondear las tensiones sociales que el proyecto colonial produjo en Kenia y las cuales quedan reflejadas en este testimonio escrito, y *b*) como una composición literaria con recursos retóricos propios y circunscritos a la obra de un autor en particular. Ambas perspectivas, sin embargo, resultan parciales y limitadas en virtud de que siempre habrán de desatender aspectos cruciales del texto en cuestión. “The Black Bird” —y para el caso, *cualquier* obra literaria con cierto valor— no es exclusivamente un retrato de las crueldades imperialistas europeas, ni el producto solipsista ignorante del contexto histórico al cual pertenece. Hay textos, desde luego, ambientados en lo que puede denominarse “tropos anacrónicos”, es decir, puntos situados en un pasado (o futuro) imaginado que producen una ilusión de lejanía, pero en los que el lenguaje, si es manipulado con destreza y si el autor es lo suficientemente hábil, habrá de introducir pequeñas sugerencias de lo que sucede en el “mundo real”. El mundo ficticio de una obra literaria no es, de hecho, tan irreal como suponemos; a veces puede dar cuenta de circunstancias sociales o de otro tipo

⁶ H. Bloom, *La ansiedad de la influencia...*, op. cit., p. 27.

con mayor precisión que un estudio formal y, en teoría, imparcial. También puede llegar a tener injerencia en el “mundo real”: Daniel arap Moi, presidente dictatorial de Kenia entre 1978 y 2002, ordenó la aprehensión del guerrillero Matigari ma Njiruungi... ¡personaje principal de la novela *Matigari!*⁷

Para leer a Ngugi tendríamos que reconocer al menos tres aspectos: que, sí, es africano y testigo de los estragos del colonialismo británico; que constituye un forjador de opinión, no sólo mediante conferencias y ensayos, sino también en su literatura; y que, al menos en su primera fase productiva (hasta *circa* 1978), pertenece a una tradición literaria inglesa (o literatura de la Commonwealth, o de expresión inglesa, o cualquier otra etiqueta acuñada y desechada). Con ello quiero resaltar que consciente o inconscientemente Ngugi no sólo sabe de la psicología del binomio colonizador-colonizado, sino que también conoce y *responde* al canon literario anglosajón. He ahí una de las paradojas. Sin embargo, este eurocentrismo al que estuvieron expuestos Ngugi y otros escritores (pos)coloniales, les permite reevaluar el “canon occidental” —conformado también por la Biblia y la cultura clásica—, al mismo tiempo que también revaloran su propia identidad y cultura.⁸

Un batir de alas: el conflicto de la colonia

La colección *Secret Lives (Vidas secretas)* está compuesta de tres partes: “Of Mothers and Children” (De madres e hijos), “Fighters and Martyrs” (Luchadores y mártires) y la homónima “Secret Lives”. “The Black Bird” pertenece a la segunda parte. Al igual que “The Village Priest” y “Mugumo” en la misma colección, el relato gira en torno de la conciencia de la tradición y suscribe la existencia de fuerzas ocultas.⁹ El cuento no pre-

⁷ Para algunos, como Paul Goldsmith, el incidente ha sido exagerado y refieren que Matigari, el personaje, no inquietó realmente a nadie (agradezco la observación a uno de mis dictaminadores). En todo caso, el hecho de que Ngugi haya resaltado el supuesto revuelo evidencia su interés por la estrecha relación entre la literatura y la vida cotidiana.

⁸ N. M. Anaya Ferreira, “Tramas y trampas del poscolonialismo”, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁹ David Cook, *Ngugi wa Thiong'o. An Exploration of His Writings*, Londres-Ibadan-Nairobi, Heinemann, 1983, p. 144.

tende ser imparcial, aunque el estilo narrativo no delimita una franca simpatía con ninguno de los personajes involucrados. El motivo central del relato se configura alrededor de una maldición que ha caído en la familia del personaje principal, Mangara. Esta maldición consiste en la reiterada aparición de un ave negra que augura muerte. El abuelo, el padre y otros parientes de Mangara fallecen invariablemente tras la aparición de esta ominosa ave, de modo que él se obsesiona y emprende la búsqueda del ave a lo largo de su vida y su carrera profesional. Cabe mencionar que no se trata de una expedición, sino más bien de una búsqueda cotidiana, una suerte de ardiente espera. Al final, la maldición lo alcanzará a él también.

En particular, en las fases tempranas de su producción, Ngugi puso especial atención a las manifestaciones sutiles del colonialismo, la más peligrosa de las cuales era “el adoctrinamiento mental, un proceso de condicionamiento, sometimiento o conquista de la mente y, por tanto, de alteración de la personalidad”.¹⁰ Uno de los puntos que destacan en este cuento es la interacción entre dos mundos culturales: el inglés (cristiano y científico) y el keniano (pagano y supersticioso). La interacción —o mejor dicho, conflicto— entre ambos mundos supone recurrir a elementos de uno y otro, elementos que a veces llegarán a traslaparse. Si bien el empleo del folclor local que hace Ngugi no es tan evidente como el de Amos Tutuola, por ejemplo, ya en su obra temprana Ngugi ensayaba la manera de incorporar el folclor gikuyu a su narrativa.¹¹ Mangara, el protagonista, funge como el punto de encuentro de los dos mundos culturales en conflicto.

Aunque fatídica, la vida del personaje principal no careció de satisfacciones. Mangara había sido desde pequeño un alumno destacado en sus estudios y admirado por todos gracias a sus dotes físicas y atléticas. No obstante, también era una persona taciturna y reservada, hasta que entabló amistad con uno de sus compañeros, quien además es el narrador del relato. Uno

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ Lee Haring, “Ngugi’s Use of Gikuyu Folklore”, en G. D. Killam (ed.), *Critical Perspectives on Ngugi wa Thiong’o*, Washington, Three Continents Press, 1984, pp. 80-81.

de los principales conflictos de la historia radica en la confrontación del mundo de la ciencia con el de la superstición. Superficialmente, el ave representa la superchería africana y la ciencia está manifestada a través de la profesión de Mangara, la medicina. Como hombre de ciencia, parece absurdo e inconcebible, en primera instancia, que Mangara se deje acosar por un miedo producto de la superstición, por un “miedo irracional”. Ante esto, Mangara se defiende afirmando que no se trata de superstición, sino de hechos irrefutables, de verdades: “Tú no eres supersticioso. Sé que dices que no lo eres. Así que te parecerá extraño que un estudiante de medicina lo sea. Pero te digo que no se trata de superstición. Es... ¿alguna vez piensas en el pasado?”¹²

Mangara arguye que a pesar de lo que la ciencia dicte, y dejando de lado el fetichismo, existen ciertas verdades ancestrales que no pueden negarse; hay vínculos con el pasado —dice Mangara— que no pueden romperse. Su amigo, como es de suponer, no le cree, y el mismo Mangara señala el absurdo de que un estudiante de medicina crea en tales “tonterías”.¹³ Debido a su profesión, Mangara está más conectado con el mundo de la ciencia y, por ende, con el mundo “occidental”, a la vez que su amigo termina como empleado en alguna compañía mercantil. En consecuencia, podríamos decir que el sujeto exótico “se inscribe en el mundo mental del surrealismo y de la antropología a través del pensamiento mágico”.¹⁴ Si bien es cierto que el mundo mercantilizado es también una importación de Occidente, son la ciencia y la religión occidentales las que ponen más interés en el rechazo de las prácticas y costumbres tradicionales de los mundos colonizados. Esta tensión es acaso el punto nodal del texto.

Chidi Amuta escribe que en el plano de la cultura mundial hay una tendencia común a tornar la vista hacia épocas pasadas con la finalidad de encontrar los valores que contribuyen

¹² “You are not superstitious. I know you say you are not. Then you’ll think it strange that a medical student should be. But I tell you it is not superstition. It is —do you ever think of the past” (Ngugi wa Thiong’o, *Secret Lives*, Londres, Heinemann, 1975, p. 32). Todas las traducciones del inglés son mías.

¹³ *Non-sense, ibid.*, p. 36.

¹⁴ Gabriel Weisz, *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 41.

a una mejor aprehensión de las experiencias contemporáneas. Esta búsqueda es emprendida sobre todo por la *imaginación creativa*.¹⁵ El viejo refrán según el cual todo tiempo pasado fue mejor está enclavado en el imaginario colectivo de casi el mundo entero. Quizás esto sea mucho más frecuente en una comunidad que padece algún tipo de colonización.

A modo de analogía, pensemos en la experiencia que enfrentaron los pueblos americanos con la llegada de los iberos. De pronto, el latinoamericano (y el africano) se vio forzado a asimilar un conjunto de ideas del todo ajenas para enfrentar su realidad,¹⁶ y tuvieron que fragmentarse internamente para dar espacio a la convivencia entre un pensamiento nativo y uno impuesto.¹⁷ El conflicto se manifiesta también en el ámbito lingüístico: un grupo de personas se comunica con su familia y su entorno mediante una lengua madre y, al mismo tiempo, se ve obligado a emplear una lengua impuesta en la escuela o en situaciones en las cuales tenga que establecer contacto con los otros, con los invasores, los intrusos. Casi podría decirse que constituye una suerte de esquizofrenia epistemológica: ideologías distintas, y a veces radicalmente opuestas, se desarrollan en la mente de un individuo al que literalmente “le parten el esquema” de vida al que estaba habituado. En el caso del colonialismo español, la sensación de enajenación resultó acaso más aguda, pues la lengua española consiguió erradicar casi por completo las lenguas indígenas de los espacios oficiales y sociales.

El mundo del colonizado, pues, se desmorona¹⁸ irremediablemente; la base cognoscitiva sobre la cual apoya su identidad

¹⁵ Chidi Amuta, *The Theory of African Literature. Implications for Practical Criticism*, Londres-Nueva Jersey, Institute of African Alternatives/Zed Books, 1989, p. 118.

¹⁶ Leopoldo Zea, *El pensamiento latinoamericano*, vol. I, México, Pormala, 1965, p. 12.

¹⁷ Desde luego, no pretendo caer en el simplismo de decir que se trata de fenómenos idénticos. Tienen sus peculiaridades, pero también comparten ansiedades afines. Autores como Walter Mignolo (*The Idea of Latin America*, Londres, Blackwell, 2005) y Enrique Dussel (*The Invention of the Americas: Eclipse of “the Other” and the Myth of Modernity*, Nueva York, Continuum, 1995), entre otros, han explorado la configuración ambigua y complicada de la categoría “Latinoamérica”. Para una breve discusión al respecto, y una amplia lista bibliográfica, véase el prólogo de Saurabh Dube, *Modernidad e historia: cuestiones críticas* (México, El Colegio de México, próximamente).

¹⁸ Sobre esta metáfora, piénsese en el título *Things Fall Apart* (*Todo se derrumba*) de Chinua Achebe.

se desploma. Una de las razones es que la dicotomía lengua-cultura deja de funcionar: “El axioma de que la lengua es la cultura y encarna toda una tradición discursiva por medio de la cual se mitifica a la *nación*, ya no resulta pertinente para describir la nueva realidad histórica”.¹⁹ El sujeto (pos)colonial se encuentra atrapado entre dos mundos lingüísticos y culturales en los cuales los valores de *lengua* y *cultura* se entrecruzan de maneras ambiguas (en la práctica) y al mismo tiempo categóricas (desde la empresa colonial). No es de extrañar que la identidad del sujeto poscolonial trastabillo a lo largo de la obra de sus escritores e intelectuales en el intento de encontrarse a sí misma. Para una gran mayoría de escritores anglófonos —dice Chinua Achebe—, se trata de lograr cómo solventar la “lógica fatal de la posición inexpugnable del idioma inglés en nuestra literatura”.²⁰

Sin embargo, al mismo tiempo los escritores anglófonos deben reconocer que esta segunda lengua (por ser transmisora de un complejo cultural) también enriquece su conocimiento y cultura personal, además de expandir su espectro cognoscitivo. Se pierde y se gana, y el balance final es difícil de determinar. Como sea, no todos han aceptado de buena gana la ganancia (Achebe), y algunos han optado por rechazarla (Ngugi). En *Decolonising the Mind*, Ngugi señaló el carácter dual de la lengua, en tanto funge como instrumento de comunicación y como portadora de cultura,²¹ pero sobre todo hizo hincapié en la función colonizadora que una lengua imperial suele desempeñar: “Pero el área más importante de dominación [del colonialismo] se dio en el universo mental del colonizado, el control, a través de la cultura, de la manera en que la gente se percibía a sí misma y su relación con el mundo”.²²

Como he indicado, esta problemática queda reflejada en “The Black Bird”. Aunque Mangara —personaje principal

¹⁹ Nair María Anaya Ferreira, *Literatura anglófona: del yugo colonial a la liberación creativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 11.

²⁰ N. M. Anaya Ferreira y Claudia Lucotti, *Las voces de Calibán. Narrativa en inglés en África, Australia, Canadá, el Caribe y la India*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1993, p. 9; Ngugi, *Decolonising the Mind...*, *op.cit.*, p. 9 y *passim*.

²¹ Ngugi, *Decolonising the Mind...*, p. 13.

²² *Ibid.*, p. 16.

del cuento— no presenta conflictos lingüísticos evidentes, sí experimenta una tensión interna entre su pasado, con sus costumbres y creencias, y su presente, con la inclusión de una perspectiva cientificista y occidental. Todos estos conflictos producen problemas que tienen que ver con la identidad del sí mismo frente al otro; el fenómeno de la otredad alcanza dimensiones casi paranoicas y parece imposible lograr el punto de conciliación entre ambas perspectivas. La disyuntiva creciente oscila entre rechazar, asimilar o imitar, y esto porque las grandes naciones líderes de la empresa colonial se erigieron, ante los otros pueblos, como modelos. La Europa occidental se mostró al mundo como el paradigma de la libertad y de la felicidad material.²³ El fenómeno se repite en el contexto contemporáneo, donde encontramos que se pretende que el mundo se configure a imagen y semejanza del modelo onírico estadounidense.

De vuelta al cuento, Mangara debió aprender la lengua del colonizador (en este caso el inglés), sin lo cual resulta imposible ascender académicamente. Los diversos fenómenos de desintegración cultural han sido expuestos de forma brillante por Ngugi mismo en otra parte; la llegada e imposición de la lengua imperial busca suplantar a las lenguas nativas y produce, en consecuencia, una “enajenación colonial”.²⁴ Después, Mangara se decide por una profesión que en gran medida simboliza parte de lo que hace a Occidente sentirse orgulloso: la medicina y la ciencia representan la cúspide de los adelantos científico-tecnológicos. La Revolución industrial es un producto europeo por antonomasia y es también, en parte, lo que hace a los europeos sentir que poseen las herramientas y la licencia para imponerse sobre los otros pueblos. Mangara, así, entra de lleno al mundo occidental, tal y como hizo su abuelo. El abuelo de Mangara, cuenta él mismo a su amigo, fue uno de los primeros conversos que se armaron como soldados de Cristo en defensa de la verdadera religión:

Los nuevos conversos estaban llenos de fervor; llegaron a creer que lo que había en su pueblo era maligno [...] A toda creencia que su pueblo te-

²³ L. Zea, *El pensamiento...*, *op.cit.*, p. 13.

²⁴ Ngugi, *Decolonising the Mind...*, p. 17 y *passim*.

nía, la llamaban superstición, la obra del Diablo [...] Mi abuelo y otros como él se consideraron soldados elegidos de manera especial por el Dios cristiano para rescatar a la tribu perdida de la condenación eterna.²⁵

La superstición es tal sólo ante los ojos de quien posee otras creencias. Es alguien externo quien considera superstición las creencias y las costumbres diferentes que una comunidad determinada sostiene. Con la colonización se da un proceso de sustitución de valores en el cual, por ejemplo, se reemplaza el mundo de la magia y lo divino por el de la experiencia en la naturaleza y los asuntos humanos.²⁶ Recordemos que el conocimiento occidental se basa fuertemente en el modelo científico y empírico. Lo que no ha sido comprobado por la ciencia no puede ser tomado por verdadero.

Por desgracia, el fervor religioso puede ser tan intenso que da paso a la intolerancia; primero descalificando a sus “adversarios” y después buscando aniquilarlos. Junto con sus compañeros de fe, el abuelo de Mangara se dirige a Mundu Mugo, la “persona que cura”²⁷ del pueblo, para destruir sus pertenencias o efectos con los cuales desempeñaba su oficio. La empresa de la religión y la ciencia de Occidente en contra de la magia y los métodos curativos de África están encarnados en el abuelo de Mangara. Resulta sumamente significativo que el primer personaje importante del cuento que se manifiesta en contra de las viejas creencias nativas sea el abuelo de Mangara, es decir, un nativo y no un extraño invasor. El efecto de confrontación y pérdida, de hecho, es mayor a causa de este factor.

Pues bien: quizá no sea del todo fortuito que Mangara hubiese escogido la carrera de medicina. Finalmente, tanto él

²⁵ “The new converts were full of zeal; they came to believe that what was in their people was evil [...] Every belief held by the people was called superstition, the work of the Devil [...] My grandfather and the others like him considered themselves soldiers specially chosen by the Christian God to rescue a lost tribe from eternal damnation.” Ngugi, *Secret Lives...*, p. 34.

²⁶ Ngugi, *Decolonising the Mind...*, p. 65.

²⁷ De forma deliberada me he abstenido de emplear “curandero” o “médico-brujo”, vocablos con cierta connotación despectiva. A menudo, la designación inglesa para tales casos es “medicine-man”, acaso más adecuada y menos tendenciosa. El mismo Ngugi, al retrabajar *Secret Lives*, redujo, y a veces suprimió, palabras que pudiesen sonar peyorativas en virtud de sus “ecos brujeriles”, por así decirlo (cf. D. Cook, *Ngugi wa Thiong'o...*, *op.cit.*, pp. 145-146).

(y su abuelo) como Mundu Mugo se desenvuelven en el mismo terreno: la curación. Es bastante posible que Mangara hubiera tomado una decisión inconsciente y será sólo hasta el final del cuento cuando se dé cuenta de ello. El autor va preparando el terreno para llegar a un punto que podríamos catalogar de epifánico; no obstante, es Mangara quien está más consciente de esta experiencia reveladora. El lector tiene aún que sopesar la historia, la trama, la subtrama y los demás elementos para deducir la “esencia” del cuento.

Como es bien sabido —y ha sido repetido en numerosas ocasiones—, el arte suele representar la realidad de manera tal que el lector pueda inferir ciertas conclusiones acerca de esa realidad. En otras palabras: los modos de percepción del lector podrían padecer alguna transformación después de leído el texto. En el caso de la literatura africana pueden señalarse tres categorías fundamentales para una teoría dialéctica: 1) la historia, 2) el sujeto mediador y 3) el evento o acontecimiento literario.²⁸ La primera categoría abarca todos los hechos de la realidad que afectan la vida de un grupo determinado de individuos. Todo esto es tomado por otro individuo, el autor literario, para moldearlo y proyectarlo en un acontecimiento literario (o de cualquier otra rama artística): “[el autor] está comprometido con un proceso activo de mediación, es decir, reciclar la experiencia sociohistórica de acuerdo con las leyes de la proyección imaginativa”.²⁹

El poder del arte. Cuando se ha dicho que la pluma es más poderosa que la espada, ha sido porque no poco de verdad hay en dicha proposición. La embestida que realiza la pluma puede ser más honda; ataca de raíz. Sin duda, Ngugi wa Thiong'o cree en esto. Para él, el lenguaje no constituye un mero encañamiento de palabras ni un simple divertimento, sino que posee un poder sugestivo que va más allá del significado inmediato; sobre todo, considera que cultura y lengua van de la mano de manera inexorable y que extirpar a la segunda va en detrimento de la primera.³⁰ Ngugi trata de decir que hay que

²⁸ Amuta, *The Theory...*, p. 80 y *passim*.

²⁹ *Ibid.*, p. 81.

³⁰ Ngugi, *Decolonising the Mind...*, pp. 11, 15-16.

germinar el cambio de conciencia desde abajo, no a partir de la burguesía, la cual finalmente se amolda a las exigencias imperialistas; por ello, nuestro autor africano ha puesto tanto interés en la alfabetización de la clase trabajadora y ha escrito libros para ella. Con un espíritu similar, Edmundo O'Gorman expresó que “el lenguaje no es un medio neutro situado entre la conciencia y la realidad, sino un instrumento para la construcción simbólica de la historia y, más aún, para la invención de la realidad”,³¹ esto es, para la invención de una realidad más humana, que no por ser invención es menos verdadera, menos real. Ngugi está convencido de que el arte africano, en general, suele estar dirigido a la comunidad³² y, en buena medida, su obra misma cumple esta función, la de concientizar.

Hasta aquí he procurado una lectura más bien poscolonial del texto de Ngugi. Trataré de ir un poco más allá.

El graznido agorero: ecos literarios

Como indiqué líneas arriba, Amuta incorpora la categoría de historia dentro de la teoría dialéctica de la literatura africana. De este modo, existe un contexto de factores determinantes que entran en estrecha relación con el contenido y la forma de una obra. Esto también sugiere que una obra de arte, literaria en este caso, se da dentro de cierta tradición cultural. Puesto que el cuento que aquí analizo está escrito en lengua inglesa, resultará obvio que parte de la tradición cultural detrás del texto está conformada por la historia literaria inglesa. Desde luego, habrá que dar cuenta de un proceso de influencia. Para ello, lo más importante será evaluar el uso creativo que se efectúa en el contexto de una obra posterior; sobre todo porque de relieve que la originalidad creativa constituye una amplia gama de “realizaciones y disposiciones imaginativas”.³³ El mismo

³¹ Gabriel Castillo F., “América Latina como aporía: las estéticas nocturnas”, en *Aisthesis. Revista chilena de Investigaciones estéticas*, núm. 31, Chile, Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998, p. 19.

³² Peter Nazareth, “The Social Responsibility of the East African Writer”, *Callaloo*, vol. 8, núm. 10, 1980, p. 87.

³³ Bu-Buakei Jabbi, “Conrad's Influence on Betrayal in *A Grain of Wheat*”, *Research in African Literatures*, vol. 11, núm. 1, 1980, pp. 50-51.

Ngugi ha reconocido el papel de la influencia en la actividad literaria:

La literatura no nace o se desarrolla de la nada; la estimulan, moldean, dirigen y aun le confieren preocupación las fuerzas sociales, políticas y económicas de una sociedad en particular. La relación entre la literatura creativa y estas otras fuerzas no se puede ignorar, sobre todo en África, donde la literatura moderna ha crecido en contra del sangriento imperialismo europeo.³⁴

Las “fuerzas” que determinan una obra literaria en concreto, no se limitan a factores sociales, políticos y económicos, sino que de manera acaso más importante responden a “fuerzas” literarias. Así, uno de los motivos principales del cuento de Ngugi participa *al mismo tiempo* de la herencia literaria en inglés y de la tradición africana. Se trata, por supuesto, del personaje que da título al cuento. El ave negra trae inevitables ecos a la mente de un lector perspicaz; nos remite sin duda a “The Raven” (El cuervo), el famoso poema de Edgar Allan Poe. Cuando Mangara relata la maldición, dice: “El Horror se apoderó de su ser de modo que temblaba demasiado. Susurró algo y las únicas palabras que pude escuchar fueron: ‘¡El Pájaro Negro!’ *Nada más*. Volvió a dormir y no despertó sino hasta el día siguiente”.³⁵

No hace falta explicar ni recontar en detalle el texto de Poe. Es del dominio público que el hilo conductor del poema narrativo del escritor norteamericano es la presencia inmutable y ominosa del ave, acompañada de la repetición de frases del tipo *Nothing more* (“nada más”) y *Nevermore* (“nunca más”). La alusión es muy clara y Wa Thiong’o es bastante cuidadoso de dejar una sutil indicación con el “Nothing more” que menciona la víctima. En un sentido, Ngugi se apropia de un símbolo de la tradición literaria inglesa y lo recontextualiza; sin embargo, la existencia del ave en el cuento se debe también, y en

³⁴ En Cook, *Ngugi wa Thiong’o...*, pp. 17-18.

³⁵ “The Terror took possession of his being so that he trembled a lot. He whispered something and the only words I could catch were ‘the Black Bird!’ *Nothing more*. He slept again and did not wake till the next day.” Ngugi, *Secret Lives...*, p. 34, cursivas agregadas.

gran medida, a una larga tradición literaria africana previa a la colonización. En la tradición gikuyu, de la que es heredero Ngugi, es muy frecuente que los personajes principales de los cuentos sean animales. Creo que el autor incluye este animal de manera más que deliberada. De este modo, en un mismo elemento se condensa la ambivalencia que impera en la naturaleza de Mangara: el imaginario gikuyu y el inglés. Uno de los *leitmotiv* en la obra de Ngugi wa Thiong'o, de hecho, ha sido la confrontación de la sociedad indígena gikuyu con la cultura colonial europea.

La simbología del cuervo puede ser ambigua e incluso contradictoria según la tradición de la que partamos. En el imaginario judeocristiano suele adoptar una significación negativa, puesto que presagia infortunios; es, con todo rigor, un ave de mal agüero: "Como que es tenebroso, que toca la muerte, puede anunciar la desgracia, ser mensajero de la desgracia".³⁶ Para el cristianismo, además, puede simbolizar al diablo debido a su negro plumaje y a su hábito de alimentarse de carne corrompida. Esta asociación está presente en "The Raven":

"¡Profeta!" —dije—, ¡ser maligno, profeta, pájaro o demonio!
 [...] ¡Que tu voz señale nuestra despedida, pájaro o demonio! —aullé
 [sobresaltado.
 ¡Regresa a la tempestad y la orilla de la noche plutónica!
 ¡No dejes detrás ni una sola pluma negra como muestra de la mentira
 [que has pronunciado!
 ¡No perturbes mi soledad! ¡Abandona el busto del dintel de mi puerta!
 ¡Aleja tu pico de mi corazón y retira tu forma de mi puerta!
 Dijo el cuervo: "¡Nunca más!"³⁷

Mientras Mangara y su amigo platican acerca de la maldición, la "lámpara estaba poseída por un demonio y ardía con

³⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, p. 391.

³⁷ "Prophet!" said I, "thing of evil! —prophet still, if bird or devil!—
 [...] / "Be that word our sign of parting, bird or fiend!" I shrieked upstarting— /
 "Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore! / Leave no black
 plume as a token of that lie thy soul hath spoken! / Leave my loneliness unbroken!
 — quit the bust above my door! / Take thy beak from out my heart, and take thy
 form from off my door!" / Quoth the raven "Nevermore".

impaciencia”,³⁸ una imagen no del todo distinta de la que aparece en los últimos versos del poema de Poe:

Y sus ojos semejan del todo a los de un demonio que sueña,
Y la lámpara que lo cubre arroja su sombra por el suelo,
Y mi alma de esa sombra que flota sobre el suelo,
No ha de alzarse ¡nunca más!³⁹

La temible luz de una lámpara arroja y alarga la sombra del cuervo y, figurativamente, engrandece su estampa. La sombra, como la maldición de Mangara, parecen inextinguibles.

Tras el relato, el amigo de Mangara se levanta, lleno de aprehensión y de inquietud: “Me puse de pie y, con temor, inspeccioné la habitación. Las sombras que revoloteaban en los muros eran una encarnación de la maldad”.⁴⁰ Desde luego, el hecho de que las sombras revoloteaban (*fluttering*) hace del ave negra una presencia amenazante e inexorable, al igual que el cuervo de Poe. La imaginería maligna y ominosa, relacionada con un pájaro azabache, aparece allende “The Black Bird”; en “The Martyr” (El mártir) leemos: “El grito del ave nocturna, esta vez más fuerte que nunca, llegó hasta mis oídos. Era un mal agüero”.⁴¹ De manera más velada, en “The Village Priest”, cuando Joshua se dirige al árbol sagrado: “La oscura silueta de la casa y el granero a un costado lucía vigilante y ominosa [...] Las aves estaban despiertas y cantaban sus habituales canciones matutinas, el preludio de la aurora. A Joshua le sonaban como una melodía lúgubre y sentía que cantaban acerca de él mismo”.⁴² Después de leer estos ejemplos, no parece ya descabellado pen-

³⁸ “The lantern was possessed of a devil and burnt excitedly.” Ngugi, *Secret Lives*, p. 32.

³⁹ And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming, / And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the floor; / And my soul from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted —nevermore!

⁴⁰ “I stood up and looked fearfully round the room. The fluttering shadows on the walls were the incarnation of evil.” Ngugi, *Secret Lives*, p. 35.

⁴¹ “The cry of the night bird, this time louder than ever, reached his ears. That was a bad omen.” *Ibid.*, p. 44.

⁴² “The dark silhouette of the house and the barn beside it seemed watchful and ominous [...] The birds were up and singing their usual morning song, the prelude to dawn. To Joshua they had a doleful note and they seemed to be singing about him.” *Ibid.*, p. 25.

sar que el ave negra de Ngugi y el cuervo de Poe posean un vínculo.

Hasta ahora, mi lectura ha revelado una posible fuente literaria (si bien parcial) del cuento de Ngugi. Parece evidente que existe dicha influencia. Pero, ¿qué otros ecos podemos escuchar en el graznido de esta ave de mal agüero? Siguiendo a Jabbi, la pesquisa aquí busca evaluar las circunstancias históricas del escritor y las influencias de otras fuentes.⁴³

El color azabache del ave es sin duda significativo; de manera implícita el color alude directamente tanto al territorio de lo oscuro, lo ominoso, como a cuestiones raciales. Recordemos las arduas críticas que Chinua Achebe hizo de la novela de Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (literalmente: *El corazón de las tinieblas*). Ya es legendaria la categorización que Chinua Achebe hizo de la novela como “concienzudamente racista”.⁴⁴ Más allá de sus méritos literarios, la sombría novela de Conrad llegó a ser cuestionada, aparentemente, por perpetuar concepciones y prejuicios en torno de las comunidades africanas, es decir, por presentar a los africanos como seres exóticos y primitivos. Así, la novela sería enjuiciada junto con una larga serie de textos que “servían para colonizar en el imaginario lo que los colonizadores ya realizaban en el contexto geopolítico con sus aventuras militares en los territorios conquistados”.⁴⁵ Autores como Achebe y Ngugi, pues, buscaron revertir tales estrategias literario-políticas para reivindicar la identidad de sus pueblos. *Heart of Darkness*, acaso de manera injustificada, se convirtió en un pilar por derribar, pero este hueso sería muy difícil de roer.

Cuando Mangara relata a su compañero la historia de su abuelo, refiere que los misionarios, entre los que estaba su abuelo y contrincante de Mundu Mugo, llamaban al dios aborígen el “Príncipe de las tinieblas”.⁴⁶ Desde luego, al abuelo de Mangara no le sucedió como a Joshua, el personaje principal de “The Village Priest” (El sacerdote del pueblo), el cuento que precede a “The Black Bird”. “The Village Priest” representa muy bien

⁴³ B. Jabbi, “Conrad’s Influence...”, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁴ H. Bloom (ed.), *Joseph Conrad’s Heart of Darkness*, USA, Chelsea House, 2009, p. 79.

⁴⁵ G. Weisz, *Tinta del exotismo...*, p. 25.

⁴⁶ Ngugi, *Secret Lives*, p. 34.

la pugna entre la fe cristiana y las creencias tradicionales. Joshua, ya convertido al cristianismo, libra una batalla de fe con el “hacedor de lluvias” para que sus respectivos dioses “ganen” una batalla implícita al traer la ansiada lluvia. El “hacedor de lluvias” predijo un día en particular... y llovió. Frustrado, Joshua busca el árbol sagrado para expiar su vergüenza. Mientras divaga, Joshua cae en la cuenta de que el “dios de los blancos” no significa sólo una divinidad que los europeos trajeron a África:

Se le ocurrió una cosa, una cosa tan pasmosa que durante un rato no pudo moverse ni respirar mientras yacía en su cama tejida con sogas y palos de bambú. Tendría que haber pensado en esto antes, tendría que haberlo sabido. El nuevo dios pertenecía al hombre blanco y, por lo tanto, sólo escucharía a un hombre con piel blanca.⁴⁷

En este relato encontramos una ilustración narrativa de las dos formas de enajenación colonial que Ngugi ha identificado: el distanciamiento con la realidad inmediata y la identificación con lo ajeno.⁴⁸ La epifanía citada arriba le revela a Joshua que este dios, literalmente, le pertenece sólo a los europeos. Que cada pueblo posee su propio dios. A él le correspondía la religión del Mugumo, el árbol sagrado donde se sacrifican carneros negros (al final del cuento, sin embargo, Joshua parece reafirmar su fe cristiana; piénsese esto en relación con el poema de Hughes citado al inicio de este ensayo).

La *oscuridad* de la novela de Conrad empañaría, involuntariamente, los juicios de valor en torno de la producción estética hecha y basada en África; Achebe, por ejemplo, opina que las tendencias racistas reducen la destreza literaria de la novela y que, definitivamente, no puede ser merecedora de la etiqueta de “gran obra de arte”,⁴⁹ sin que Achebe explique exactamente cómo una idea moralmente cuestionable se puede convertir en carencia de mérito estético (¿“Les litanies de Satan” de Baudelai-

⁴⁷ “A thought occurred to him; so staggering was it that for a moment he could neither move nor breathe as he lay on his bed woven with ropes and bamboo poles. He ought to have thought of this, ought to have known it. The new God belonged to the whiteman and could therefore listen to none but a man with a white skin.” *Ibid.*, p. 24.

⁴⁸ Ngugi, *Decolonising the Mind...*, p. 28.

⁴⁹ En H. Bloom (ed.), *Joseph Conrad's...*, pp. 79-80.

re, *Les chants de Maldoror* de Lautréamont, *O evangelho segundo Jesus Cristo* de Saramago, están estéticamente malogrados a causa de su descarnada, cruel y a veces repulsiva diatriba en contra de la moral convencional?). La cuestión aquí no es el valor estético intrínseco de una obra artística, sino la ideología que influye en su recepción. Que el Vaticano haya condenado la novela de Saramago de ningún modo empobrece su mérito literario.

Heart of Darkness se convertiría en una especie de sombra que se cernía sobre el continente y sobre la crítica,⁵⁰ en un lugar común difícil de franquear. El adjetivo “negro”, de hecho, forma parte del título de otras dos obras de Ngugi: la obra de teatro *The Black Hermit* (1962) y la novela *The Black Messiah* publicada más tarde bajo el título de *The River Between* (1965). Es importante advertir que tanto en el título como en el contenido ambos textos integran subrepticamente cuestiones religiosas. La segunda de estas novelas, por ejemplo, incluye la división que supuso la llegada del cristianismo, que generalmente trabajó a la par de la empresa colonialista. Incluso sus dos primeras novelas escritas en kikuyu —*El diablo en la cruz* y *Mati-gari*⁵¹— también recurren al diálogo entre el simbolismo cristiano y la tradición oral keniana. El mismo conflicto está presente en “The Black Bird”. El ave negra de este cuento constituye una sutil herramienta de ironía y de paradoja que se emplea en la vida psíquica de los personajes.

Regreso brevemente a un pasaje que he citado antes, pero para destacar una idea distinta:

El *Horror* se apoderó de su ser de modo que temblaba demasiado. Susurró algo y las únicas palabras que pude escuchar fueron: “¡El Pájaro Negro!” Nada más. Volvió a dormir y no despertó sino hasta el día siguiente.⁵²

Leído por segunda vez, y considerando lo recién expuesto, no parece tan irrazonable pensar que este “Horror” en “The

⁵⁰ Y así, por ejemplo, P. Nazareth escribió el artículo “Out of Darkness: Conrad and Other Third World Writers”, en Robert Hamner (ed.), *Joseph Conrad: Third World Perspectives*, Washington, Three Continents Press, 1990, pp. 217-131.

⁵¹ Esta novela fue traducida del inglés al español por Rafael Segovia y publicada por El Colegio de México en 2005.

⁵² Ngugi, *Secret Lives*, p. 34, cursivas agregadas.

Black Bird” sea un eco del “*The Horror! The Horror!*” al que se refiere Kurtz en el clímax de *Heart of Darkness*. La influencia de Conrad en la narrativa de Ngugi es obvia⁵³ y ha sido explorada por algunos críticos, en particular en novelas como *A Grain of Wheat*;⁵⁴ temas como la soledad, la confesión y el remordimiento llegan a Ngugi de manera especial a través de obras como *Under Western Eyes*. En “The Black Bird” —y en general en todo *Secret Lives*— dichos temas son también recurrentes.

Por otro lado, el cuervo puede representar la soledad de un aislamiento voluntario, la vida de un ermitaño. Un tema recurrente en la literatura poscolonial, y africana en particular, es justamente la “soledad del individuo que carece ya de una formación ideológica y cultural a la cual asirse y que lo lleva, en última instancia, a la destrucción”.⁵⁵ Habrá que recordar que en el cuento, la mayor parte de su vida, Mangara fue un hombre más bien solitario y proclive al aislamiento,⁵⁶ hasta que se enamoró de una chica. Durante esta soledad, su ser interno se debate constantemente entre el mundo tradicional, al cual ya no pertenece, y el mundo moderno, al cual pretende incorporarse pero al que aún no pertenece. La analogía con el poema de Poe es, de nuevo, obvia: un hombre aislado que, salvo por los libros y los recuerdos de su bien amada y fallecida Leonore, no posee más compañía viva que la de un nefando cuervo. Remi, el protagonista de *The Black Hermit*, también padece de algún modo una especie de aislamiento en la medida en que intenta desembarazarse de todo tipo de sistemas de creencias, religión o tradición tanto nativa como extranjera.

Como pájaro del demonio, el ave negra regresa en “The Black Bird” para vengar las injurias que los “soldados de Cristo” perpetraron a Mundu Mugo, so pretexto de combatir prácticas satánicas. De hecho, estrictamente, el ave negra es la encarnación de Mundu Mugo para cobrar venganza.⁵⁷ Además, en

⁵³ Ngugi, *Moving the Centre. The Struggle for Cultural Freedoms*, Londres, Heinemann, 1993, pp. 5-6.

⁵⁴ Por ejemplo, Jabbi, “Conrad’s Influence...”, *op. cit.* y, en menor medida, Gene Moore en H. Bloom (ed.), *Joseph Conrad’s...*, pp. 97-105.

⁵⁵ N. M. Anaya Ferreira, *Literatura anglofona...*, p. 22.

⁵⁶ Ngugi, *Secret Lives*, p. 29.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

efecto, en el cuento este pájaro augura desgracias una y otra vez, pero más que eso: él trae la desgracia; él mismo es la desgracia para quien llega a verlo. Al igual que en el poema de Poe, el personaje principal es presa de la incesante visión de una oscura ave cuya presencia oprime y al final aniquila. El motivo, cabe destacar, también está presente en “The Black Cat” (El gato negro), también de Poe. El gato color azabache, tras morir a manos del narrador, regresa para cobrar venganza.

En realidad, en ambos casos (Poe y Ngugi) el oscuro pájaro funge como el símbolo de un estado interno que padece el protagonista: la desolación y la congoja en el caso de Poe, y el conflicto colonial en el caso de Ngugi. Para Ngugi, la angustia colonial constituye un tema psicológico: “Hay que ver el colonialismo bajo el aspecto psicológico. Más allá de lo que [el colonialismo] haga en lo económico o lo político, se mete con la mente”.⁵⁸ El conflicto tan complejo que padece Mangara se refleja en el ave misma que, de acuerdo con la maldición, terminará por aparecérselo también a él.

De algún modo, Ngugi comparte este fenómeno con su personaje, puesto que asume las dimensiones de una obsesión, determinadas por el hecho de haber crecido en medio de una agitación producida por las luchas anticoloniales.⁵⁹ Mangara y el taciturno personaje en *The Raven* comparten algo más: ambos son eruditos. En medio de un cúmulo de conocimiento, no pueden evitar caer bajo el terrible influjo de la tenebrosa sombra del ave. En otras palabras, nos encontramos ante una “complejidad que entraña innumerables paradojas”⁶⁰ que difícilmente se pueden resolver. Pero más que nada encontramos cierto desasosiego que dimana de la influencia inexorable de la tradición anglosajona. En otras palabras: se trata de un ejemplo de lo que Harold Bloom ha bautizado como la *angustia de la influencia*,

⁵⁸ En entrevista con Ken Olende (“Ngugi Wa Thiong’o interviewed on his new novel, Wizard of the Crow”, *Socialist Worker Online* 4, 2006). Asimismo, en *A Grain of Wheat* (*Un grano de trigo*), Ngugi sitúa la trama no sólo en un contexto histórico, sino que la enmarca dentro de un subtexto psicológico (cf. P. Nazareth “The Social Responsibility of the East African Writer”, *Callaloo*, vol. 8, núm. 10, 1980, p. 90).

⁵⁹ Sobre este punto, véase Chidi Amuta, *The Theory of African Literature. Implications for Practical Criticism*, Londres-Nueva Jersey, Institute of African Alternatives Zed Books, 1989, p. 97.

⁶⁰ N. M. Anaya Ferreira y Lucotti, *Las voces de Calibán...*, p. 10.

una ansiedad que sólo se puede vencer merced a una “mala lectura” creativa en relación con el autor precursor. Aquí vale la pena recordar que para Bloom resulta imposible que un poeta o escritor (fuerte) pueda elegir a su precursor, el cual a menudo suele ser una figura colectiva más que un solo individuo.⁶¹

El motivo del ave y la trama cercana al cuento de horror remiten sin duda a la obra de Poe. Pero la angustia en Ngugi es doble: no sólo es producto de su precursor directo (Poe o la literatura inglesa para el caso de “The Black Bird”), sino que también deriva de una situación sociohistórica y epistemológica: la estela del colonialismo.

Se podría argüir que Ngugi tal vez no leyó particularmente a Poe ni se sintió atraído por su obra. Sin embargo, como observa Bloom, el estudiar fuentes no es garante para descubrir una influencia, ni siquiera una fuerte; a veces, es posible que el poeta (o escritor influido) responda a textos *que no ha leído*.⁶² Más allá de sus panegiristas y detractores, la obra de Edgar Allan Poe sin duda se convirtió en una fuerte influencia que cruzó fronteras (e hizo eco, por ejemplo, en Conan Doyle, Mallarmé, Verlaine, Baudelaire, Lovecraft, Darío, Cortázar y Borges). La bibliografía crítica sobre Ngugi que he consultado no suele hacer referencia a la figura de Poe, salvo el caso de Njogu,⁶³ quien, en todo caso, más bien sugiere que los cuentos de Ngugi se oponen a los lineamientos estilísticos que Poe proponía: unidad, cierre y singularidad. No obstante, un poema como *El cuervo*, junto con el imaginario de lo macabro desatado por Poe, bien podría haberse hecho paso hasta las aulas y los pasillos de la Makerere University, dirigida entonces por británicos, y sin duda de la University of Leeds, donde también estudió Ngugi.⁶⁴ Además, como he señalado, la analogía entre el ave de Ngugi y el cuervo de Poe es demasiado fuerte como para

⁶¹ H. Bloom, *A Map of Misreading...*, pp. 12 y 18.

⁶² H. Bloom, *La ansiedad de la influencia...*, p. 113.

⁶³ Kimani Njogu, “Living Secretly and Spinning Tales: Ngugi’s *Secret Lives and Other Stories*”, en Charles Cantalupo (ed.), *Ngugi wa Thiong’o. Texts and Contexts*, Nueva Jersey, Africa World Press, 1995, p. 346.

⁶⁴ Sobre la educación de Ngugi, véase, por ejemplo, Cook, *Ngugi wa Thiong’o...*, *op. cit.*, pp. 1-12, y Carol Sicherman en Cantalupo 1995, pp. 35-46.

⁶⁵ H. Bloom, *A Map of Misreading...*, p. 20.

tratarse de una mera coincidencia. Y aun podríamos explorar, además, los posibles ecos del *The Crow* de Ted Hughes.

Ahora bien, no pretendo decir que el estilo de Ngugi, ni siquiera exclusivamente en "The Black Bird", tenga una deuda directa con la narrativa de Poe. Lo que sugiero es que Ngugi, de maneras variadas y complejas, ha "malinterpretado" diversos motivos y motivaciones que se reflejan en particular en este cuento, pero que figuran repetidamente en otras obras. De hecho, la teoría de Bloom hace hincapié en que la ansiedad de la influencia no necesariamente equivale a una influencia estilística.⁶⁵ Ngugi realiza una mala lectura creativa, no sólo de Poe, sino de la literatura anglófona, además de "textos históricos", es decir, de situaciones sociohistóricas que se desarrollaron en el continente africano. Así, la herencia literaria y el legado histórico se combinan metonímicamente en la creación literaria del escritor keniano. Ello también apunta hacia la interpretación que Ngugi hace de la narrativa oral gikuyu como un corpus cristianizado, así como su uso del mito, para justificar las acciones y las actitudes del presente.⁶⁶

Si tomamos en cuenta que las tensiones culturales que experimentan las naciones colonizadas pueden encarnar paradigmáticamente en la disyunción lingüística, podemos entender al ave negra en el cuento de Ngugi de una forma más amplia y compleja. No sólo se trata de un símbolo animal que participa una vez de dos diferentes tradiciones, sino que al mismo tiempo representa la paradoja lingüística de la población keniana. En virtud de que la lengua es uno de los principales transmisores de la cultura, el "black bird" —criatura inquietante y abominable a lo largo de la narración— personifica a la lengua misma. Es, por así decirlo, una suerte de metasímbolo que, si por un lado remite al texto de Poe, por el otro representa el habla en un sentido genérico. Pero no hay que olvidar tampoco los ecos que el ave supone acerca de la problemática de la negritud.

El conflicto de los pueblos africanos —ejemplificado en Mangara— encuentra su mayor expresión y tensión en el habla. En este proceso tiene lugar la pérdida de las tradiciones orales y folclóricas. El mismo Ngugi experimentó en carne propia

⁶⁶ Cf. L. Haring, "Ngugi's Use...", p. 84.

esta especie de esquizofrenia lingüística, hasta que decidió escribir exclusivamente en su lengua madre, el kikuyu. Pero ello sucedería algunos años después de que escribiera los cuentos que dan forma a *Secret Lives*. La imposición imperial supone no sólo rechazar la lengua madre por la inglesa, sino incluso descartar los referentes culturales asociados con dicha lengua. Y resulta significativo que el autor keniano haya también decidido cambiar su nombre, James Ngugi, por el que ahora le conocemos. *James*, como símbolo cultural procedente del cristianismo (la religión abanderada por el llamado Occidente en general), también tenía que ser anulado. *James*, además, es el nombre del famoso rey de Inglaterra que en el siglo XVII mandó realizar lo que se convertiría en la versión más influyente de la Biblia cristiana en lengua inglesa.

Al término del cuento, Mangara se halla al fin cara a cara con el ave negra y muere. Sin embargo, no se trata de una muerte que agobie. Mangara perece con una sonrisa y una mirada de satisfacción, parecida a la mirada de los “*revivalists*”.⁶⁷ Aún más: yace al pie de un árbol, el árbol sagrado. Forzosamente hay que relacionar este árbol con el Mugumo, aquel al que el abuelo de Mangara, páginas antes, hubo afrentado antes de dirigirse con Mundu Mugo (y el mismo que da título al primer cuento de la colección y al que implora Joshua en “The Village Priest”). Podría suponerse que Mangara asume la falta cometida por su familia y acepta las consecuencias, así que hace las paces con el ave (la tradición kikuyu) y mediante este acto logra poner fin a la maldición (Mangara no tiene hijos sobre los cuales se extiende). A pesar de haber reprobado sus exámenes de medicina, Mangara no se siente fracasado; por el contrario, es una manera de reconocer la superioridad y el oficio de Mundu Mugo y la incapacidad de la ciencia moderna para lidiar con ciertos aspectos de la vida y la muerte. Para resolver el conflicto entre el mundo colonial y el nativo, era preciso que Mangara no tuviera éxito en el ámbito de la medicina occidental.

Idealmente, habría que buscar no una vuelta al pasado que suponga una fe ciega en el tradicionalismo, sino una justa valoración de algunos aspectos tradicionales frente al conjunto de

⁶⁷ Ngugi, *Secret Lives*, p. 38.

valores occidentales con el cual inevitablemente tiene que lidiar el sujeto africano. No se trata de satanizar de tajo los valores que se heredan de otra nación ni de santificar sin cuestionamiento, hasta lo sublime, los valores tradicionales, como si éstos fuesen puros y libres de imperfecciones. Es menester lograr la absoluta asimilación de la tradición para poder incorporarla a la realidad actual y alcanzar un perfeccionamiento cultural: “La comprensión del pasado es la clave para la redención del presente”.⁶⁸ Mientras no se logre reunir con dignidad y sabiduría lo mejor de ámbitos diversos, de conseguir un sano equilibrio, los conflictos seguirán presentes en todos los pueblos involucrados en algún tipo de colonización. Pero tal vez la solución no es sino una ingenua utopía. Al discutir el concepto de semiosfera (“espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis”) de Iuri Lotman, Gabriel Weisz anota:

Uno puede preguntarse si la configuración de una frontera entre lo “salvaje” y lo “civilizado” no logra remitirnos una vez más a una posición de autoridad colonial donde “algo” queda adentro y lo “otro” queda afuera. Hablamos, pues, de aquello que tiene significado y eso otro que resulta amorfo por quedar en la periferia. En todo caso, continuamos con la misma imposibilidad de integrar la alteridad y la diferencia como parte de la nueva realidad semiótica que hoy día vivimos en distintas semiosferas.⁶⁹

Lo que he intentado hasta el momento es mostrar que podemos recurrir a la crítica literaria para esclarecer la dialéctica de Ngugi y no sólo ceñirnos a la sociología para explicar un cuento. Pero también que una teoría literaria como la de Harold Bloom puede dar cuenta de ansiedades e influencias extraliterarias. En Ngugi, pues, encontramos un ejemplo de lo que Bloom llama “interacción sustitutiva de figuras y de imágenes”,⁷⁰ motivos que Ngugi toma de la tradición literaria inglesa en general, pero también de la historia colonial africana.

Siguiendo un poco a Bloom, podríamos pensar que Ngugi resuelve la angustia —y parece haberla en gran medida— recu-

⁶⁸ G. Castillo F., “América Latina como aporía...”, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁹ G. Weisz, *Tinta del exotismo...*, pp. 62 y 65.

⁷⁰ H. Bloom, *A Map of Misreading...*, p. 87.

rriendo a artilugios de la literatura de horror, pero imprimiéndoles una significación identitaria, de reivindicación nacional. El mismo Ngugi expresa en el prefacio de *Secret Lives*: “en un sentido, los cuentos de esta colección conforman una autobiografía creativa de los últimos doce años”. Y después añade: “Mis escritos son en realidad una tentativa por comprenderme a mí mismo y a mi circunstancia dentro de la sociedad y la historia”. Es decir que también podríamos establecer el conflicto poscolonial como la verdadera fuente de la “ansiedad literaria” de Ngugi. En su narrativa, el autor keniano estaría “mal interpretando” (es decir, reescribiendo creativamente) el trauma colonial.

Pero al mismo tiempo, también sería perfectamente válido reflexionar hasta qué punto Chinua Achebe, desde luego, podría ser el precursor fuerte de Ngugi: *Things Fall Apart*, la primera novela de Achebe, emula en el título el tercer verso del poema “The Second Coming” (La segunda venida) de W. B. Yeats, el famoso poeta irlandés; también lidia con las vicisitudes de los misionarios europeos, y Okonkwo, el personaje principal, tiene que cargar con el legado desfavorable de su padre. Las tres características figuran en “The Black Bird”: el ave es un *eco* de un escritor “canónico” anglosajón, existen indicios de *labores misionarias* y sobre Mangara recae la *maldición* heredada por vía paterna. Vista con esta perspectiva, la “ansiedad literaria” de Ngugi bien podría ser doble. Así, la tragedia de un escritor poscolonial *tardío* (para usar el léxico de Bloom) reside en que seguramente deberá enfrentar a la tradición canónica (colonizadora), pero también a sus precursores literatos connacionales. ¿Está Ngugi realizando una “mala lectura” de Achebe?

Agüero corvino

Los cuentos reunidos en la colección *Secret Lives* ofrecen una puerta de entrada al mundo narrativo de Ngugi. Explorar temáticamente estos cuentos puede revelar las distintas estrategias narrativas que despliega en sus novelas. En cierto sentido, los relatos son ensayos preliminares del mundo literario que Ngugi desarrolló en la novela. Lo que en un sentido

comparten todos los textos es una necesidad de retornar y de “reconectarse con fragmentos de un pasado despedazado por la experiencia colonial”; sin embargo, el retorno —o el intento por reconectarse con el pasado— siempre implica una experiencia dolorosa.⁷¹ Cuando Joshua, en “The Village Priest”, decide intentar hacer las paces con el árbol sagrado de su comunidad, se convierte en objeto de burla del “hacedor de lluvias” y cae presa de la angustia y la vergüenza. En “The Black Bird” la necesidad del retorno encarna en el ave y obliga a Mangara a regresar al árbol sagrado, símbolo de su tradición ancestral.

Lo que me ha interesado apuntar en este trabajo es que una obra literaria debe ser examinada como tal, no únicamente como un testimonio social. Después de todo, estamos lidiando con un cuento, una novela o un poema, no con un registro histórico, un trabajo etnográfico o un panfleto político. Ello, desde luego, no quiere decir que una pieza literaria carezca de motivaciones sociales; de hecho, la historicidad ficticia de un texto literario no cancela su posible relevancia social. Tal es lo que sucede con un escritor como Ngugi. Pero las dinámicas socio-históricas en su obra, me parece, bien pueden abordarse desde la crítica literaria.

Las ansiedades de Ngugi parecen dimanar de una interpretación y apropiación de motivos estilísticos de la literatura inglesa, de su legado (pos)colonial, de su entendimiento de la dicotomía lengua-cultura, y del valor y actualización del folclor gikuyu. El resultado de dichas ansiedades puede generar un texto como “The Black Bird”, donde el autor sale avante gracias al uso creativo de elementos en principio disímiles. En este sentido, se puede decir que lejos de que la individualidad creativa de Ngugi simplemente pueda construirse merced a sus influencias, “continuamente se afirma con una frecuente originalidad o efecto, y a veces incluso llega a trascender alguna fuente de inspiración claramente discernible”.⁷²

En la narrativa de Ngugi, a menudo la presencia del colonizador se experimenta mediante la incómoda expresión del mundo cristiano. Si bien Ngugi intenta purgar la cultura keniana de

⁷¹ K. Njogu, “Living Secretly...”, *op. cit.*, p. 338.

⁷² B. Jabbi, “Conrad’s Influence...”, p. 80.

la invasión lingüístico-cultural europea, no debemos perder de vista que referentes cristianos —y aun estilos bíblicos— hayan sido incorporados en la narrativa de Ngugi de manera consciente, incluso en obras escritas ya en kikuyu. Como él mismo reconoce, era bastante probable que varios de sus lectores estuvieran ya familiarizados con el texto bíblico y ello podría contribuir a afianzar su narrativa entre el público keniano.⁷³ Aquí vale la pena tener en mente, como bien señala David Cook, que Ngugi suele reprochar con vehemencia las empresas misioneras cristianas, pues éstas contribuyeron a suprimir las culturas africanas al imponer una cultura educativa ajena, extranjera: “Para él, las organizaciones religiosas importadas representaban un fraude, pues, en tanto constituían una poderosa arma del colonialismo, las iglesias europeas operaban con una determinación resuelta por desacreditar y socavar la cultura africana y por llevarla hasta la clandestinidad”.⁷⁴

Todo ello sugiere tensiones de forma y contenido que no desaparecen con el desplazamiento lingüístico del inglés al kikuyu.

En “The Black Bird” la tensión sólo tiene una salida posible: la elección de un solo legado cultural. No hay posibilidad de convivencia. Además, en este cuento el autor evidencia una actitud que Cook señala como una característica recurrente en toda su narrativa; con frecuencia, Ngugi demuestra compasión para con los individuos que se encuentran aislados de su propio grupo social y que tienen que lidiar por sí solos con su conflicto o angustia: tal es el caso de Mangara en “The Black Bird”, pero también de Joshua en “The Village Priest”, de John en “A Meeting in the Dark”, de Njoroge en “The Martyr” (y en *Weep Not, Child*), de Kamau en *A Grain of Wheat*, etc. Al final del cuento, Mangara decide regresar al seno cultural.⁷⁵ Es por ello que muere casi en el regazo de su cultura materna, representada por el árbol sagrado.

Algo similar sucedió con Ngugi al retornar a su lengua madre. Como ha hecho notar Peter Nazareth, prácticamente

⁷³ Ngugi, *Decolonising the Mind...*, pp. 77-78.

⁷⁴ D. Cook, *Ngugi wa Thiong'o...*, p. 19.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 142.

el único modo de escapar al dominio de la lengua inglesa es dejar de escribir en inglés; sin embargo, ello deja de poseer eficacia si un escritor africano pretende apelar a la nación y no sólo a un grupo étnico-cultural en particular. Uno de los pocos casos en que ello puede ser factible es Tanzania con el swahili.⁷⁶ El kikuyu, por su parte, es sólo una de las lenguas indígenas habladas en Kenia —si bien de amplio y fuerte arraigo—, y la literatura escrita por Ngugi en esa lengua puede apelar al resto de la población keniana no kikuyu sólo a través de traducciones, generalmente al inglés. He aquí una de las paradojas.

Con todo, lo que vale la pena destacar es que al recurrir a una lengua nativa como medio principal de expresión, Ngugi se propone desarrollar y ensalzar la tradición literaria, en este caso kikuyu. A su juicio, su misión es la de convertirse para la lengua kikuyu en lo que Shakespeare ha sido para el inglés o Cervantes para el español o Tolstoi para el ruso, pero —prosigue Ngugi— aunque cada tradición literaria está centrada en su propio legado sociocultural, no deben temerse los préstamos de la cultura global.⁷⁷ Desde luego, ello plantea varias problemáticas desde el punto de vista del crítico literario. Por ejemplo: de acuerdo con los lineamientos críticos de Harold Bloom, ¿cómo habríamos de evaluar la producción de Ngugi? En el caso de Achebe, Bloom dice asegurar la “sobrevivencia canónica” de *Things Fall Apart*, en parte porque su talento “sobrepasa” la ideología poscolonial,⁷⁸ pero también, aunque no lo dice, porque Achebe escribe en inglés, una lengua metropolitana. Aquí, desde la óptica de Ngugi, Achebe estaría contribuyendo a la tradición literaria de Shakespeare y Milton, no a la nigeriana ni mucho menos a la africana.

Lo que sugiero es que sería provechoso tratar de repensar la literatura africana como más que un mero producto (pos)colonial. Al mismo tiempo, valdría la pena aplicar teorías literarias —incluso una perspectiva problemática como puede ser a veces la de Harold Bloom— a escritores de las “periferias”, aquellos que no pertenecen al “canon occidental”; pero ello también para cuestionar términos como *canon* y *occidental*. Ello permi-

⁷⁶ P. Nazareth, “The Social Responsibility...”, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁷ Ngugi, *Moving the Centre...*, pp. 21-22.

⁷⁸ H. Bloom, *Chinua Achebe's...*, p. vii.

tiría sondear con mayor profundidad obras que los enfoques poscoloniales corren el riesgo de enajenar del ámbito estrictamente estético, además de buscar desembarazarse de las limitantes ideológicas de algunas teorías sociohistóricas aplicadas a la literatura, aconseja apartarse de los “cuatro jinetes del Resentimiento”: Fanon, Foucault, Derrida y Lacan).⁷⁹ En esta línea, resulta significativo que la más reciente novela de Ngugi (2006) lleve el título de *Wizard of the Crow* (*El mago del cuervo*): Ngugi regresa a la narrativa y también al ave de un agüero angustioso y mágico —reinterpretado ingeniosamente—, mas no al drama (pos)colonial, pues éste siempre lo ha acompañado. Las alas del colonialismo (sin importar el prefijo), pues, se yerguen como el verdadero Poeta Precursor que angustia a Ngugi.

En cualquier caso, una vez que una comunidad ha estado expuesta al choque de culturas distintas no hay marcha atrás. No hay manera de revertir los procesos de aculturación; por más intentos que se hagan, los elementos culturales heredados por una comunidad —tanto los nativos como los “extranjeros”— copulan en la psique del sujeto (pos)colonial para engendrar una nueva conciencia nacional, una nueva identidad. Se trata de una influencia inevitable. Varios estudiosos han evaluado los modos en que un Achebe o un Rushdie han revitalizado la lengua inglesa justamente por proceder ellos de la periferia: nuevos giros sintagmáticos, expansión del vocabulario, etc. Sería sin duda interesante estudiar en qué medida la literatura gikuyu, en particular en la obra de Ngugi, se ha visto influida por la tradición literaria inglesa (y aun por la gramática). Y a la inversa: ¿qué influencias recibe la narrativa keniana en inglés de sus lenguas nativas? Esto, por supuesto, sería indispensable hacerlo a partir de la lengua kikuyu y evitar el estudio comparativo a través de traducciones. Ello ofrecería, también, un fascinante campo nuevo para explorar las ansiedades de la influencia, acaso más complejas que las que se libran dentro de una misma tradición literaria.

Para adquirir un mejor conocimiento de los paradójicos procesos que han estado en juego durante las articulaciones del colonialismo, el poscolonialismo, el contracolonialismo y

⁷⁹ *Ibid.*, p. 2.

el neocolonialismo en el mundo anglófono (y de otros mundos poscoloniales también), sería invaluable emprender estudios que partieran de las lenguas indígenas y ya no sólo de las colonizadas. El ámbito de los estudios poscoloniales, los estudios culturales y la literatura comparada pueden enriquecerse significativamente si las orientaciones y herramientas de los investigadores pudieran expandirse no sólo teórica sino lingüísticamente. Y por esa razón, este ensayo, que no puede leer el kikuyu, sólo representa una lectura parcial, o una *mala lectura*. ❖

Dirección institucional del autor:
Centro de Estudios de Asia y África
El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Sta. Teresa 10740
México, D. F.
 ✉ amuñoz@colmex.mx

Bibliografía

- AMUTA, Chidi, *The Theory of African Literature. Implications for Practical Criticism*, Londres-Nueva Jersey, Institute of African Alternatives/Zed Books, 1989.
- ANAYA FERREIRA, Nair María, *Literatura anglófona: del yugo colonial a la liberación creativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- , “Tramas y trampas del poscolonialismo”, en N. Anaya Ferreira y C. Lucotti (eds.), *Ensayos sobre poscolonialismo y literatura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 11-40.
- y Claudia Lucotti, *Las voces de Calibán. Narrativa en inglés en África, Australia, Canadá, el Caribe y la India*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1993.
- BLOOM, Harold, *A Map of Misreading*, With a new preface, Nueva York-Londres, Oxford University Press, 2003.
- , *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, trad. y notas de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Madrid, Trotta, 2009.
- (ed.), *Joseph Conrad's, Heart of Darkness*, Nueva York, Chelsea House, 2009.

- , *Chinua Achebe's, Things Fall Apart—New Edition*, Nueva York, Infobase, 2010.
- CASTILLO F., Gabriel, “América Latina como aporía: las estéticas nocturnas”, en *Aisthesis. Revista chilena de Investigaciones estéticas*, núm. 31, Chile, Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1995.
- COOK, David, *Ngugi wa Thiong'o. An Exploration of His Writings*, Londres-Ibadan-Nairobi, Heinemann, 1983.
- HARING, Lee, “Ngugi's Use of Gikuyu Folklore”, en G. D. Killam (ed.), *Critical Perspectives on Ngugi wa Thiong'o*, Washington, Three Continents Press, 1984, pp. 80-89.
- JABBI, Bu-Buakei, “Conrad's Influence on Betrayal in *A Grain of Wheat*”, *Research in African Literatures*, vol. 11, núm. 1, 1980, pp. 50-83.
- NAZARETH, Peter, “The Social Responsibility of the East African Writer”, *Callaloo*, vol. 8, núm. 10, 1980, pp. 87-105.
- NGUGI wa Thiong'o, *Secret Lives*, Londres, Heinemann, 1975.
- , *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Londres, James Currey, 1986.
- , *Moving the Centre. The Struggle for Cultural Freedoms*, Londres, Heinemann, 1993.
- , “Ngugi wa Thiong'o interviewed [by Ken Olende] on his new novel, *Wizard of the Crow*”, *Socialist Worker Online* 4, 2006 [<http://www.socialistworker.co.uk/art.php?id=10062>].
- NJOGU, Kimani, “Living Secretly and Spinning Tales: Ngugi's *Secret Lives and Other Stories*”, en Charles Cantalupo (ed.), *Ngugi wa Thiong'o. Texts and Contexts*, Nueva Jersey, Africa World Press, 1995, pp. 335-346.
- WEISZ, Gabriel, *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- WILLIAMS, Patrick y Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Nueva York, Columbia University Press, 1994.
- ZEA, Leopoldo, *El pensamiento latinoamericano*, vol. I, México, Pormala, 1965.