

Intermedialidad, interdiscursividad y transculturalidad en *Las tinieblas de tu memoria negra* de Donato Ndongo-Bidyogo

*Intermediality, Interdiscursivity and Transculturality in Shadows of
your black memory by Donato Ndongo-Bidyogo*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.003>

Droh Joël Arnauld Keffa

Universidad Alassane Ouattara de Bouaké
República de Costa de Marfil
 jojokeffa@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8802-1030>

Pedro Bayeme Bituga-Nchama

Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial
República de Guinea Ecuatorial
 pedrobayeme@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-2310-5879>

Resumen

Entre el cruce y la mezcla con los medios, la novela se convierte en un cuerpo indeciso, heterogéneo e híbrido, perteneciente tanto al género novelesco como a la mediasfera. Este artículo analiza la escritura de *Las tinieblas de tu memoria negra* del escritor, historiador y periodista guineoecuatoriano Donato Ndongo-Bidyogo, con el fin de mostrar que se caracteriza por una estética barroca a partir de la cual se entrelaza la hibridación intergenérica. A la luz de un enfoque narratológico e intermedial, hemos destacado, por

un lado, el tipo de géneros mediáticos y genéricos insertados en el intertexto por el autor y la modalidad de discursos que remite a los segmentos narrativos diegéticos. Por otro lado, hemos resaltado los efectos, tanto negativos como positivos, de la transculturalidad en la “identidad raíz” del sujeto cultural africano.

Palabras clave: Intermedialidad, interdiscursividad, transculturalidad, Donato Ndongo-Bidyogo, novela hispanoguineana.

Abstract

Between the crossing and the mixing with the media, the novel becomes an indecisive, heterogeneous and hybrid body, belonging both to the novel genre and to the mediasphere. This article analyzes the writing of *Las tinieblas de tu memoria negra* by the Equatorial Guinean writer, historian and journalist Donato Ndongo-Bidyogo, in order to show that it is characterized by a baroque aesthetic from which intergeneric hybridization is interwoven. In the light of a narratological and intermedial approach, we have highlighted, on the one hand, the type of media genres and generic forms inserted in the intertext by the author and the modality of discourses that refers to the diegetic narrative segments. On the other hand, we have highlighted the effects, both negative and positive of transculturality on the “root identity” of the African cultural subject.

Keywords: Intermediality, interdiscursiveness, transculturality, Donato Ndongo-Bidyogo, Hispanoguinean novel.

Introducción

Ahora que todo pasa por tu memoria como una película vista
muchas veces mucho tiempo antes reconoce que nunca
hubieras sido nada sin ese regalito providencial
(Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 31)

Hablar de literatura hispanoguineana poscolonial, esto es, la literatura producida por los autores-creadores de Guinea Ecuatorial, único país hispanófono en África subsahariana, es sin un ápice de duda, referirse a uno de los que ha sabido promoverla desde años con su inefable compromiso literario. Se trata del guineoecuatoriano Donato Ndongo-Bidyogo, historiador, periodista, y autor de muchos exitosos libros entre los cuales se

destaca *Las tinieblas de tu memoria negra*. Su primera edición data de 1987 y fue publicada por el editorial los Fundamentos. Es un libro de gran calado dentro del ámbito de la literatura hispanoguineana, y es con razón que sigue cobrando más atención crítica y visibilidad lectora entre los estudiosos y académicos de esa rama. En ella, al igual que en la segunda edición publicada en 2009 por El Cobre que sirve de corpus para este análisis, el autor nos ha expresado la visión idealista de su mundo a través de su escritura que calificaríamos de “escritura zigzag¹”. Ya que retraza la tormentosa búsqueda de poder (Saber-conocimiento religioso) del niño-narrador-autor con motivo de ser sacerdote en su tóxica relación con los agentes del poder colonial español en su pueblo natal que son: don Ramón, un maestro africano y españolizado que se hace cargo de su educación escolar; los padres Ortiz, su padrino (guía religioso) encargado de educarle a base de la transmisión de los conocimientos culturales y católicos occidentales, y Remigio Echenagusia llamado “ojo picante” quien es el encargado del internado e igualmente responsable de su educación católica.

En esa “novela biográfica” (Keffa, 2024, p. 127), de tipo platoniano y analítico a través del cual se distribuye todo el material biográfico de su vida íntimo-personal, cabe añadir que Ndongo-Bidyogo critica no solo la colonización española y sus consecuencias en la actual Guinea Ecuatorial, sino también el modo operatorio de los agentes de las estructuras de poder tales como la escuela colonial, la Iglesia católica, el internado, a través de la voz narradora de un protagonista anónimo, víctima, observador, y anheloso de ser sacerdote como su padrino, el padre Ortiz. En contacto con esos agentes coloniales, el niño-narrador-autor, nos cuenta que fue manipulado, alienado, dominado, oprimido y explotado. Sin embargo, al tomar conciencia de su condición de sujeto subordinado en la edad de su plena

¹Al igual que la novela africana francófona o más bien marfileña que se ha tejido al partir del concepto “Nzassa” para remitir a una nueva forma de escritura moderna que se ha desplegado dentro de ella, como consecuencia de su neutralidad, esto, “un género sin género”: pensamos que la narrativa donatesca se inspira del mismo modelo, pero con orientaciones y toques estéticos distintos. De ahí nuestro concepto de “escritura zigzag” que se nota tanto a nivel de la arquitectura de su novela, la organización estructural, semántica, diegética (intertextual), como de la forma; y donde la intergenericidad, lo transmediático, las voces polifónicas y plurilingüales, los estilos directos, indirectos, libres, etc.. confluyen, se confunden, se codean, se mezclan y estallan para dar lugar a una novela ambivalente y subjetiva.

madurez intelectual, y a través de sus dos crisis (religiosa e identitaria), descubre no solo su verdadera personalidad caracterológica y psicológica sino también la función de las estructuras de dominación que lideran. Ante esos descubrimientos que condicionan su deseo de libertad, el niño-narrador-autor, acaba rebelándose contra los garantes de esas instituciones de poder por dos motivos. Por un lado, para desasimilarse a través de su acto de rebeldía, y por otro, luchar por la afirmación de su identidad individual y colectiva y la reconstrucción de su país.

Todos esos detalles diegéticos nos muestran lo interesante que es leer *Las tinieblas de tu memoria negra*, tanto para reflexionar sobre la vida y sus dramas existenciales como para cuestionar su diégesis que se caracteriza por una estética barroca a partir de la cual se entrelaza una hibridación intergenerica. De ahí que surge la problemática siguiente: ¿cuáles son los procedimientos estéticos que dan cuenta de los modelos mediáticos/genéricos insertados en la diégesis de este libro? ¿cuál es la relación y la naturaleza de los discursos utilizados por el autor para concebir su obra? ¿cómo se visibiliza el efecto de la transculturalidad en la identidad raíz del niño- héroe-autor? El objetivo de este estudio consiste, por un lado, en conocer la naturaleza de las formas genéricas y mediáticas presentes en dicho libro, e identificar el tipo de discurso (argumentativo, informativo, directo, indirecto, etc) que han permitido al autor modelar la intriga de su historia. Y por otro, procurar saber los aportes, tanto positivos como negativos, de los valores culturales de ambas culturas con las que el niño-narrador-autor ha estado en contacto, y su consecuencia en la personalización o despersonalificación de su identidad raíz. Con un enfoque narratológico e intermedial, destacaremos, por un lado, el tipo de géneros genéricos y mediáticos insertados en el intertexto por el autor y la modalidad de discursos que remite a los segmentos narrativos diegéticos, y por otro, los efectos, tanto negativos como positivos, de la transculturalidad en la “identidad raíz” del sujeto cultural africano poscolonial.

Las técnicas genéricas bajo el efecto del colaje/calco: del modelo periodístico al mediático

Si Kristeva (1978) subraya que “la “palabra literaria” no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias

escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual"(p. 188), de hecho, sería importante para la comprensión de este apartado entender tres conceptos fundamentales en torno a la infraestructura del corpus. Se trata de la intertextualidad, la intermedialidad y la hibridez. La primera significa que" todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble"(Kristeva, 1978, p. 190). Del mismo modo, se desprende de esta intertextualidad evocada por Kristeva, una metaficción:

La metaficción es la ficción autorreferencial. [...] La metaficción puede ser considerada como algo más que un recurso literario. Puede ser entendida como aquello que distingue a la modernidad narrativa[...].Puede ser considerada como una forma de intertextualidad, que es sin duda la estrategia productiva que define a los procesos semióticos de la cultura contemporánea. (Zavala, 2007, p. 741)

Según Müller (2000), la segunda tiene una relación intrínseca con la intertextualidad en la construcción de la novela en forma de palimpsesto:

Obviamente, existen muchas conexiones entre las nociones de intertextualidad e intermedialidad, pero la primera se utilizó casi exclusivamente para describir textos escritos. El concepto de intermedialidad es por tanto necesario y complementario en la medida en que apoya los procesos de producción de significado vinculados con las interacciones mediáticas.² (p. 106)

Esta intermedialidad que implica la relación de copresencia, de transposición, de integración e interdependencia entre distintas formas de expresión artísticas, tiene igualmente cuatro dimensiones que el mismo Müller (2000) resume a continuación:

1. la intermedialidad sintética, es decir, la fusión de varios medios en una intermedia, con sus connotaciones polémicas y revolucionarias (la obra de Dick Higgins, por ejemplo); 2. la intermedialidad formal o transmedial, o la

² Texto original: Évidemment, il y a beaucoup de rapports entre les notions d'intertextualité et d'Intermedialité, mais la première servit presque exclusivement à décrire des textes écrits. Le concept d'intermedialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques.

búsqueda neoformalista de procesos formales (las publicaciones de Joachim Paech e Yvonne Spielmann); 3. intermedialidad transformacional, análisis de la re-representación de diferentes medios en un solo medio (las publicaciones de Maureen Turim); 4. intermedialidad ontológica, es decir como procesos que aún están presentes en los medios³. (p. 107)

En nuestro caso, sería analizar desde una perspectiva de la intermedialidad sintética el corpus de estudio que abarca “la pluralidad interna de cada medio e incluso, yendo un paso más allá, la mera condición de existencia de cualquier medio” (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017, p. 9).

En cuanto al tercer concepto, cabe subrayar que la hibridez o hibridación, fue un concepto propuesto por García Canclini (1990) quien lo prefiere al del “sincretismo” o “mestizaje” ya que “[...]abarca diversas mezclas interculturales no solo las raciales a las que suele limitarse el “mestizaje” y porque permite incluir las formas modernas de *hibridación* mejor que el “sincretismo”, fórmula referida casi siempre a fusiones o de movimientos simbólicos tradicionales” (p. 15). Ello significa que la hibridez con García Canclini es un concepto aplicable a muchos órdenes, legitimando así la representación cultural de un pasado colonial fundacional (en este caso en las artes) donde se borran los conflictos, las opresiones y las exclusiones.

Esta misma hibridez es vista, por una parte, por Bhabha quien lo concibe como un elemento performativo y creador de las identidades, las de las minorías, que es visible no solo en la literatura sino también en las artes; y que abarca una ideología de compromiso cultural ligada a un proceso de negociación y de revolución identitarias, fuente del reconocimiento de la diferencia cultural:

La representación de la diferencia no debe ser leída apresuradamente como el reflejo de rasgos étnicos o culturales *ya dados* en las tablas fijas de la tradición. La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva

³ Texto original: 1. l'Intermedialité synthétique, c'est- à-dire la fusion de plusieurs médias dans un intermédiaire, avec ses connotations polémiques et révolutionnaires (l'œuvre de Dick Higgins, par exemple); 2. l'Intermedialité formelle ou transmédiale, soit la recherche néoformaliste de procédés formels (les publications de Joachim Paech et d'Yvonne Spielmann); 3. l'Intermedialité transformationnelle, analyse de la re-représentation de différents médias dans un média (les publications de Maureen Turim); 4. l'Intermedialité ontologique, c'est-à-dire comme processus toujours présent dans les médias.

de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. El “derecho” a significar desde la periferia del poder autorizado y el privilegio no depende de la persistencia de la tradición; recurre al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contradicitoriedad que están al servicio de las vidas de los que están ‘en la minoría’. (2002, p. 19)

Por otra, hay que notar que para Glissant, esta hibridez que se explica por un hecho colonial, nace de un sistema de relación que él llama “una poética de la relación” a partir de la cual “toda identidad se despliega en una relación con el Otro” (Glissant, 2017, p. 45). También se fortalece con lo que llama la “identidad-raíz” que conlleva “el pensamiento de sí y del territorio, movilizado por el pensamiento del otro y del viaje” (Glissant, 2017, p. 178), para luego erosionarse en una búsqueda desenfrenada de identidad cultural y lingüística con el contacto del Otro en una “identidad-relación” que “celebra el pensamiento de la errancia y de la totalidad” (Glissant, 2017, p. 178) y que:

[...] se refuerza ante todo de manera implícita (‘mi raíz es la más fuerte’), luego se exporta explícitamente como valor (‘el ser vale por su raíz’), obligando a los pueblos visitados o conquistados a la larga y dolorosa búsqueda de una identidad que deberá, en primer lugar, oponerse a las desnaturalizaciones provocadas por el conquistador. (p. 51)

Ello muestra que la identidad no es permanencia y tiene capacidad de variación. Es por tal motivo que dicha “identidad raíz” que ya está afectada en su erosión asimiladora por la “identidad-relación” con la que el sujeto identitario colonial establece una relación de interdependencia, necesita aceptar lo que él llama igualmente desde una concepción política “el derecho a la opacidad” o “derecho a la diferencia”. Esto consiste no solamente en su expresión de libertad racial, cultural y lingüística, sino también en la aceptación de que el pensamiento del Otro resulta estéril sin lo Otro del pensamiento, lo que implica “concebir que el mundo no es un bloque y que no hay única verdad, la mía. Pero el pensamiento del Otro puede habitarme sin ser movilizado en mi errancia, sin que me “distancie”, sin que me cambie a mí mismo. Es un principio ético, que basta no desobedecer” (Glissant, 2017, p. 188).

Este principio ético de no dejarse únicamente habitar por la cultura colonial y el pensamiento del Otro, y de hecho, trocar su identidad raíz en su errancia migratoria en España, ha conducido a Donato Ndongo-Bidyogo a concebir *Las tinieblas de tu memoria negra*. Su ambición es crear una nueva narrativa moderna que es forjada por la oralidad africana, o sea, guineoecuatoriana, y ligada a una nueva escritura estética. Haciendo de su primera novela, una novela-película o cinenovela, que se inspira no solo de su biografía novelada sino también de típicas técnicas anacrónicas y sonoras como por ejemplo las onomatopeyas, el *flashback*, la prolepsis o la confesión, etc. Esto le sirve para que sus lectores-espectadores resientan muchas emociones a través de su lectura(pantalla escrita) de cada secuencia narrativa de su drama vivencial junto con los colonizadores españoles, primero como niño y luego como adulto, en su búsqueda de poder (sacerdocio) y su inserción socioprofesional en su país tras sus estudios en Salamanca.

Su ambición metaficticia posmoderna al convertir *Las tinieblas de tu memoria negra* en una novela-película(metacine) justifica igualmente que nuestra lectura nos lleve al cruce de una filosofía del lenguaje que se teje a partir del diálogo genérico y la mezcla con lo intermediático, donde dicha novela asume una función ambivalente, transgresiva, polimórfica y polifónica. Y es con razón que Bakthine (1978) afirma que "la novela en su conjunto es un fenómeno pluriestético, plurilingual y plurivocal. El analista se encuentra con ciertas unidades estilísticas heterogéneas, a veces están en niveles lingüísticos diferentes y sujetas a diversas reglas estilísticas"⁴ (p. 87). De ahí la problemática de la intergenericidad, como bien lo subraya Blé (2016):

Una de las especificidades de la novela africana actual se manifiesta en la imbricación de los géneros. La cuestión de los géneros constituye, de hecho, un elemento heurístico polémico que plantea el problema de la

⁴ Texto original: Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluriesthétique, plurilingual, plurivocal. L'analyste y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes, se trouvant parfois sur des plans linguistiques différents et soumises à diverses règles stylistiques.

intergenericidad, es decir, las diversas formas de interacción entre categorías genéricas, canónicas o no.⁵ (p. 78)

En efecto, al igual que Blé, Jouve (2006) añade que “la deconstrucción de la narrativa clásica se debe en primer lugar a la conciencia de la naturaleza social del lenguaje: las formas literarias nunca son neutrales⁶” (p. 155), solo por ser estas plagadas de lo que llama Todorov (1996) «un sistema de géneros»:

En relación a la noción de literatura, es necesario introducir aquí otra noción genérica: la de «discurso». Se trata de la contrapartida estructural del concepto funcional de «uso» del lenguaje. ¿Por qué se hace necesario esta noción? Porque la lengua produce las frases a partir del vocabulario y de las reglas gramaticales. Ahora bien, las frases no son sino el punto de partida del funcionamiento discursivo: estas frases estarán articuladas entre sí y serán enunciadas dentro de un cierto contexto socio-cultural; se transformarán en enunciados y la lengua en discurso. Además, el discurso no es único sino múltiple, tanto en sus funciones como en sus formas: todo el mundo sabe que una carta íntima no puede reemplazar a un informe oficial, y que ambos no se escriben de la misma manera. Cualquier propiedad verbal, facultativa a nivel de la lengua, puede volverse obligatoria a nivel del discurso; la escogencia realizada por una sociedad, entre todas las codificaciones posibles del discurso, determina lo que llamaremos su ‘sistema de géneros’. (pp. 21-22)

A raíz de ello, se puede afirmar que se ha observado desde la intertextualidad una explosión de dicha novela mediante muchas técnicas narrativas que se codean, y que el autor ha infiltrado sutilmente bajo el efecto del calco en su texto escrito en español. Van desde el modelo genérico y discursivo que son perceptibles “por la vacilación de la hibridez genérica a la hibridez dialógica pasando por la hibridez espacio-temporal y

⁵ Texto original: L'une des spécificités des romans africains actuels se manifeste dans l'imbrication des genres. La question des genres constitue, de ce fait, un item heuristique polémique qui met de l'avant le problème de l'intergénéricité, c'est-à-dire les diverses formes d'interaction entre les catégories génériques, canoniques ou non.

⁶ Texto original: La déconstruction du récit classique tient d'abord à la prise de conscience de la nature sociale du langage: les formes littéraires ne sont jamais neutres.

lingüística⁷” (Keffa, 2024, p. 348), al modelo periodístico e intermedial. Desde donde nace el concepto de estratificación del lenguaje genérico del que habla Bakhtine (1978):

El lenguaje literario en sí mismo, hablado y escrito, siendo único no solo según sus índices generales, abstractamente lingüísticos, sino también según las formas de su interpretación, es estratificado y plurilingüe por su aspecto concreto, objetualmente semántico y expresivo. Esta estratificación es determinada sobre todo por los organismos específicos de los géneros. Tales y tales rasgos del lenguaje (lexicológicos, semánticos, sintácticos u otros) están estrechamente ligados a las intenciones y al sistema general de acentuación de tales y tales géneros: oratorios, periodísticos, literarios inferiores (folletín), diversos géneros de la gran literatura.⁸ (p. 110)

Esta estratificación del lenguaje narrativo que hace que la diégesis no pertenece a ningún género, justifica la utilización de la forma genérica por el autor. De hecho, vemos, por un lado, la convocatoria de la técnica del colaje que aparece a través de la imagen-foto a la hora de su salida para España:

y toda la gravedad de aquellos pensamientos se reflejaría ya para siempre en la foto que nos hicimos aquella mañana en almacenes Picocar, primer recordatorio de mi huida de la tierra, último testimonio de mi irreversible ascensión a las glorias de la nada. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p.168)

Y por otro, la carta epistolar cuya ambición no solo transgrede las normas narrativas occidentales, sino que convierte su relato en una especie de diario íntimo (correspondencia), como puede verse a través de su intercambio idílico con Ángeles “pienso si no escribiré esas cartas, en vez de para ti, para mi propia satisfacción, no sé, como un asidero para escapar de

⁷ Texto original: par le vacillement de l'hybridité générique à l'hybridité dialogique en passant par l'hybridité spatio-temporelle et linguistique.

⁸ Texto original: Le langage littéraire lui-même, parlé et écrit, étant unique non plus seulement d'après ses indices généraux, abstrairement linguistiques, mais d'après les formes de leur interprétation, est stratifié et plurilingual par son aspect concret, objectalement sémantique et expressif. Cette stratification est déterminée avant tout par les organismes spécifiques des *genres*. Tels ou tels traits du langage (lexicologique, sémantiques, syntaxiques ou autres) sont étroitement soudés aux intentions et au système général d'accentuation de tels ou tels genres : oratoires, journalistiques, littéraires inférieurs (roman-feuilleton), genres variés de la grande littérature.

esto”(Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 12). Aparte de ello, se ha notado la copresencia de una novela humorística infiltrada de forma disimulada con un enunciado extraño a través del lenguaje de su padre:

Haz algo no te cruce de los brazos un hombre no puede permanecer todo un día entero sin hacer nada útil, «osiosidad es madrre todos visios» (eso lo decía en su castellano [...] os van a entrar moscas no hacéis nada útil en todo el día desde que salís de la escuela solo esperando comer el que no «trrabaja» no come (en su castellano). (D. Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 76)

Lo cual es la construcción diegética híbrida y del polilingüismo que es para Bakthine (1978) “un enunciado que, según sus índices gramaticales (sintácticos) y compositivos, pertenece únicamente al locutor, pero en el que, en realidad, se confunden dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, ‘dos lenguas’, dos perspectivas semánticas y sociológicas”⁹ (pp. 125-126); Con esta *motivación pseudo-objetiva* característica del estilo romanesco humorístico que se alimenta con “un juego multiforme de las fronteras de discursos, de lenguajes y perspectivas”¹⁰ (Bakthine, 1978, p. 129), el autor introduce en su discurso informativo, parodias extrañas para dar risa al lector y presentar implícitamente el modo de expresión común de algunas clases sociales guineoecuatorianas.

Con la misma línea de su construcción diegética híbrida, se nota, además de ello, un artificio poético que le sirve para invocar el poder y la protección de sus antepasados en ese crucial momento de abdicación del oficio de sacerdote frente al viejo rector español:

[...] una luna grande, cálida, imagen milagrera de tu fortaleza ancestral, guía de tus noches oscuras allá, entonces, aquí, ahora, siempre, linterna leal que te convierte a veces en un hombre sin miedos. Hágase luz y la luz fue hecha : la claridad de la luna ha iluminado mi espíritu.(Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 16)

Ello prueba que su relato memorístico alberga no solo muchos géneros en contacto sino también muchas secuencias dialógicas. En efecto, cabe

⁹ Texto original: un énoncé qui d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux langues, deux perspectives sémantiques et sociologiques.

¹⁰ Texto original: un jeu multiforme des frontières des discours, des langages et des perspectives.

mencionar que al nivel discursivo/dialógico, notamos, por un lado, la presencia de citas, como la que hace el autor con referencia al padre de la negritud Senghor “guardados celosamente las tinieblas fieles de su memoria negra” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 9) para afirmar su pensamiento ideológico de revolucionario; y por otro, la de su padre cuando regresaba cansado del campo y que le veía con los brazos cruzados, lo que da muestra de una escritura transgresiva de tipo oral “«osiosidad es madrre todos visios» (eso lo decía así, en su castellano)” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 76). Asimismo, aparecen también las referencias/alusiones, como la que hace el autor al dictador español Franco durante su clase de español en su pueblo con el maestro don Ramón:

[...] con solo levantar la vista un poco por encima de la bien peinada cabeza de don Ramón te topabas con la rectilínea mirada del General Más joven de Europa, el Invicto Caudillo de España por la gracia de Dios, a cuyo conjuro os permitían romper filas al entrar y salir de la escuela. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 27)

Con ello, él nos muestra abiertamente su condición de sujetos-alumnos obedientes en esta atmósfera disfórica donde los niños se encontraban para aprender, lo que tiende a cuestionar la calidad marcial de la enseñanza que ese maestro les impartía. Junto a ello, surge igualmente la copresencia dentro del intertexto de esta novela, por un lado, de las leyendas, como la del guerrero abuelo Motulu me Mbenga y gran fundador de la tribu fang:

Te contaba como Motulu me Mbenga, tu bisabuelo, había venido a establecerse donde ahora vivíais, fundando el pueblo y poniéndolo bajo la protección de su animal totémico, el caimán: el caimán le había ayudado a cruzar el río Ntem al abuelo de tu padre, quien había sido vencido por los conquistadores franceses muchísimos años antes y había tenido que huir hacia el sur. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 96)

Y del diálogo público a modo de teatro con la didascalia que tiene madera de ser un “teleteatro” que pone en escena su rendición al oficio de sacerdote en el despacho del viejo rector, como sinónimo de su reconversión en abogado. Veamos a continuación este ejemplo:

Reverencia, África no necesita únicamente sacerdotes. En mi país—continué medroso, humilde— apenas hay médicos, ingenieros, abogados, qué sé yo....nativos. También eso es primordial, padre, para alcanzar

nuestra estabilidad, para nuestro progreso, para construirnos una nación. Ya me he dado cuenta de ello y [...]. Me atajó con un cierto destello de ira. —Tienes razón hijo mío; qué duda cabe todo eso es necesario. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 18)

Con el desdoblamiento de la voz narrativa, el narrador-autor da la palabra a sus personajes ficticios para que los lectores-spectadores tengan conciencia de su psicología. Y por otro, aparece un monolingüismo (diálogo privado) que le permite compartir con sus lectores-spectadores sus pensamientos psicológicos y analíticos de los acontecimientos ocurridos en el transcurso de su vida en el pueblo y con los españoles. Como por ejemplo la secuencia conversacional con su tía Te acerca de su circuncisión “quedé pensativo, y comprendí entonces algunas cosas, pero en seguida se me nubló la mente y ya no fui capaz de seguir pensando” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 42).

Esto crea en la diégesis “una ambigüedad de enunciación”¹¹ (Keffa, 2024, p. 351) que se intensifica no solo con una hibridez lingüística visible con la polifonía (voz narradora homodiegetica, heterodiegetica, autodiegetica) “pero yo nunca tuve la ocasión de probar en mi carne la pedagogía expeditiva de don Ramon” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 24); “su boca exhalaba un indescriptible olor, mezcla de ajos, perejil y tabaco de pipa” (p. 11); “Eras considerado por todos como un niño listo y solo tú sabías que no lo eras” (p. 30). Estos ejemplos ponen en valor el aspecto heterogéneo del espacio narrativo, sobre todo, con la aparición del plurilingüismo con la lengua española “luchaba contra la calvicie” (p.11); el latín “*hoc est calix sanguinis meis novi et aeterni testamenti misterium fidei*” (p. 72); y el fang “que yo no traducía al fang porque tampoco yo sabía lo que estaba diciendo” (p. 101), que generan muchas realidades lingüísticas y sociales ambientadas en la novela. Es por ello que Bakhtine (1978) considera este plurilingüismo dentro de la dialogización novelesca como un campo diegético prosaico y extraño:

En la mayoría de los géneros poéticos (en el sentido estricto del término) la dialogización interna, como lo hemos dicho, no se utiliza de forma literaria; no entra en ‘el objeto estético’ de la obra, se filtra

¹¹ Texto original: une ambiguïté énonciatrice.

convencionalmente en el discurso poético. En la novela, no obstante, se convierte en uno de los aspectos claves del estilo prosaico, prestándose aquí a una elaboración literaria particular. Sin embargo, la dialogización interna, solo puede convertirse en esta fuerza creativa de la forma cuando las disensiones y contradicciones individuales son fecundadas por un plurilingüismo social en el que las armonías dialógicas susurran no en las cumbres semánticas del discurso (como en los géneros retóricos), sino que penetran en sus capas profundas, dialogando el lenguaje mismo y su visión del mundo (la forma interna del discurso) allí donde el diálogo de voces nace espontáneamente del diálogo social de los ‘lenguajes’, o el enunciado ajeno comienza a resonar como un lenguaje socialmente ‘extraño’.¹² (p. 107)

Fuera de esas exigencias analíticas de la estratificación literaria del libro, tejida con el plurilingüismo y la plurivocidad a partir de los cuales el autor conserva “la unicidad de su personalidad de creador y la unicidad (de otro orden, es cierto) de su estilo”¹³ (Bakhtine, 1978, p. 119), hay que remarcar que dicha estratificación genérica está ligada a una estratificación de tipo *profesional*, es decir, la de la profesión del autor como periodista, lo cual se nota en su estilo de escritor que se alimenta de “esta estratificación del lenguaje de géneros, se entremezcla además con otra, a veces coincidente con ella, y otras divergente, la estratificación *profesional* del lenguaje (en sentido amplio): lenguaje del abogado, del médico, del comerciante, del político, del profesor, etc.”¹⁴ (Bakthine, 1978, p. 111). Animado pues de esta

¹² Texto original: Dans la plupart des genres poétiques (au sens étroit du terme) la dialogisation intérieure, comme nous l'avons dit, n'est pas utilisée de façon littéraire ; elle n'entre pas dans l'objet esthétique de l'œuvre, elle s'amortit conventionnellement dans le discours poétique. En revanche, dans le roman elle devient l'un des aspects capitaux du style prosaïque, se prête ici à une élaboration littéraire particulière. Or, la dialogisation intérieure, ne peut devenir cette force créatrice de forme que là où dissensions et contradictions individuelles sont fécondées par un plurilinguisme social ou les harmonies dialogiques bruissent non sur les sommets sémantiques du discours (comme dans les genres rhétoriques), mais pénètrent dans ses couches profondes, dialogisant le langage lui-même et sa vision du monde (la forme intérieure du discours) là où le dialogue des voix naît spontanément du dialogue social des « langues », ou l'énoncé d'autrui commence à resonner comme un langage socialement « étranger ».

¹³ Texto original: l'unité de sa personnalité de créateur et l'unicité (d'un autre ordre, il est vrai) de son style.

¹⁴ Texto original: À cette stratification du language en genres s'en mêle de surcroit une autre, tantôt coïncidant avec lui, tantôt s'en écartant, la stratification *professionnelle* du language (au sens large) : language de l'avocat, du médecin, du commerçant, de l'homme politique, de l'instituteur, etc.

cultura de la verdad y de la honradez, el autor infiltró en su libro muchas huellas periodísticas, como, por ejemplo, la descripción de la entrevista/debate “entre dos personas, un entrevistado y otro entrevistador, con la finalidad de obtener información” (Hurtado Vargas y Alca Chamba, 2022, p. 63). Lo que sucede con la oposición entre el tío Abeso y el padre Ortiz para que él sacara la verdad por medio de su confrontación ideológica y psicológica sobre temas culturales como la sexualidad:

Dile que no puedo comprender cómo su Dios manda multiplicarse a los hombres para luego preferir a los que pasan por esta vida sin sembrar una sola semilla. ¿O es que los blancos tienen una magia especial para procrear sin tocar mujer? Entonces el padre hablaba muy deprisa en otro idioma que no era el español, con el rostro desencajado, repitiendo monótonamente una palabra breve y seca, que yo no podía trasladar al fang porque tampoco yo sabía lo que estaba diciendo. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 101)

Este estilo periodístico que “implica una aportación única de su visión del mundo, de su inspiración, de su capacidad de captación de la realidad” (Ruiz de la Cierva, 2012, p. 1739), permite al autor-periodista presentar al lector la cara de la verdad encarnada por el tío Abeso y la de la mentira enmascarada por la figura del padre Ortiz. Junto a ello, utiliza igualmente la estrategia de la pirámide invertida que:

Es una estructura invertida, donde la información más importante se encuentra al inicio y, consecuentemente, disminuye a medida que el párrafo contiene información menos trascendente. La pirámide invertida se constituye en una herramienta básica para el redactor, pues le permite ordenar y jerarquizar la información; de tal forma que, ubicará primero los hechos más importantes, captando la atención de los lectores. Además, esta estructura permitirá una redacción ágil y en tiempo real. (Hurtado Vargas y Alca Chamba, 2022, p. 42)

Es por ello que notamos una secuencialización de los capítulos de su libro, los cuales han sido invertidos “Cero-Nueve” (Ndongo-Bidyogo, 2009, pp. 11-174) y donde la información sobresaliente de su rebelión contra el viejo rector y su abandono del oficio de sacerdote, se condensa en el capítulo-

cero, como antetítulo o “relato *in extremis*”¹⁵ antes de seguir con el detalle de su drama. Con este género informativo con carácter noticiero y que copia sobre el modelo cinematográfico, el espacio diegético se vuelve anacrónico, lo que promueve una especie de abigarramiento que hace estallar la historia, dando una textura de lo impuro al texto, y haciendo del autor-narrador no solo un héroe sino también un testigo.

Con ese mismo género informativo, destacamos también el testimonio periodístico que:

[...] es una variante del género informativo y es resultado del diálogo entre el periodista y la fuente. A diferencia de la entrevista, su redacción será en tercera persona y contiene las declaraciones de un testigo del hecho noticioso, aquel que estuvo presente y fue parte del desarrollo de la noticia. (Hurtado Vargas y Alca Chamba, 2022, p. 67)

Esto se ve con la figura de su padre como observador del drama vivido por su hijo, pero que se escondía detrás de la estrategia de la máscara del débil, para que él aprendiera a ser un hombre de provecho. Se dio cuenta de ello más tarde con esta cita textual:

Y mi padre me miraba también amoroso, y yo comprendí entonces su papel, mi padre jamás había pactado con ellos para saber cómo deben ser tratados [...]; a través de su rostro grave y tierno que me decía sin hablarme que sí, hay que aguantar, hijo, para ser un hombre de provecho en la vida. (Ndongo-Bidyogo, 2009, pp. 142-143)

El intertexto del libro de Ndongo-Bidyogo no solo está lleno de estratificaciones genéricas, periodísticas, sino también de formatos intermedios, o sea, que aparecen, por un lado, a través del cuadro, como el del dictador Franco, cuya imagen se encontraba pegada a la pared de la clase donde estudiaba el niño-narrador-autor:

Pero el Fundador no miraba directamente a mis ojos. Tenía una expresión tristona de contagiosa melancolía idealista, la cabeza ligeramente ladeada para que apreciáramos, y yo lo apreciaba, las bellísimas entradas que adornaban su bellísimo rostro, la camisa de amplias solapas abiertas que

¹⁵ Se comienza directamente por la situación final para contar más tarde qué es lo que ha llevado a ese desenlace.

dejaban entrever el impoluto pecho hinchido de Generosidad.(2009, p. 28)

Y por otro, con la inserción de la música “mecido por las olas y por la tibia música de la guitarra de Oyeng” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 174). Lo cual se consideran como efracciones diegéticas que no dan ninguna paternidad literaria al texto ni a su autor:

Él utiliza, en cada momento de su obra, esta interpellación, de este diálogo de lenguajes, para permanecer, en el plano lingüístico, neutral, como « un tercero hombre » dentro de la disputa entre los otros dos (aunque ese tercero es tal vez parcial). Todas las formas que introducen a un narrador o a un presunto autor muestran, de una manera u otra, que el autor se libera de un lenguaje único, una liberación ligada a la relativización de los sistemas literarios y lingüísticos.¹⁶ (Bakthine, 1978, p. 135)

Esta transgresión de los sistemas literarios y lingüísticos visibles en dicha novela que igualmente es vista como una “menipea” (Kristeva, 1978, p. 216), puede observarse a partir de la tipología del enunciado de los discursos dentro de su diégesis.

Sobre los interdiscursos diegéticos

Definiendo el discurso, Todorov (1996) afirma que:

Un discurso no está hecho de frases, sino de frases enunciadas, o más precisamente, de enunciados. Ahora bien, la interpretación del enunciado está determinada, por una parte, por la frase que uno enuncia, y por otra, por su enunciación misma. Esta enunciación incluye un locutor que enuncia, un destinatario a quien uno se dirige, un tiempo y un lugar, un discurso que precede y otro que sigue; en fin, un contexto de enunciación. En otros términos, un discurso es siempre y necesariamente un acto de habla. (p. 51)

¹⁶ Texto original : Il se sert, à tout moment de son œuvre, de cette interpellation, de ce dialogue des langages, afin de rester, sur le plan linguistique, comme neutre, comme «troisième homme» dans la dispute des deux autres (même si le troisième est peut-être partial). Toutes les formes introduisant un narrateur ou un auteur présumé montrent, d'une façon ou d'une autre, que l'auteur est libéré d'un langage unique, libération liée à la relativisation des systèmes littéraires et linguistiques.

A partir de esta categorización del discurso diegético como acto de habla, se le puede aplicar un análisis. Albaladejo Mayordomo (2005) define lo que es el análisis interdiscursivo:

A partir de la interdiscursividad propongo el análisis interdiscursivo, que se basa en una observación, en una descripción y en una explicación de la realidad discursiva que no solo no dejan al margen las relaciones entre los discursos, sino que les dan gran relevancia; asimismo, se basa en los distintos instrumentales teórico-analíticos que se ocupan de los discursos, en un planteamiento pluridisciplinar. (p. 30)

Y este instrumento teórico-analítico es lo que él llama la *Critica transferencial*:

El análisis interdiscursivo contribuye al funcionamiento de una parte importante de la que llamo *Critica transferencial*, la parte consistente en el análisis crítico-literario y crítico-discursivo basado en la utilización, en el análisis y en la explicación de los discursos literarios y de otras clases, de instrumentos y estrategias de análisis que son transferidas (y, si es necesario, adaptadas) desde otros ámbitos discursivos y epistemológicos. (Albaladejo Mayordomo, 2008, p. 267)

Para él, este espacio de relaciones de los discursos dentro de la diégesis, ha de ser diferenciada por la intertextualidad, aunque sea el lugar de la dimensión discursiva, esto es, donde se dan los diferentes tipos de discursos. Ello supone que los interdiscursos dentro de la intertextualidad tienen rasgos propios y característicos y que pueden vacilar dentro de la realidad discursiva “entre el discurso jurídico y el discurso literario, o entre el discurso literario y el discurso retórico” (Albaladejo Mayordomo, 2008, p. 259).

De hecho, para aplicar esa *critica transferencial* al corpus y comprender los diferentes tipos de discursos que ambientan el relato memorístico de Ndongo-Bidyogo, nos focalizaremos en tres conceptos estructurales del pensamiento de Genette acerca de la configuración de la narración. Se trata de la postura del narrador-autor frente a su relato (distancia), los sucesos vividos por él, y del relato de las palabras. En efecto, cabe recordar que *Las tinieblas de tu memoria negra* es una novela-película, cronotópica, y biográfica de tipo platoniano y analítico. Siendo así su categoría

autobiográfica, la conciencia del hombre (el buscador) tiene “un carácter público, histórico y oficial”¹⁷ (Bakhtine, 1978, p. 285) y:

[...] está ligado a las formas estrictas de la metamorfosis mitológica. En su base está el cronotopo: «el camino de la vida del que busca el verdadero conocimiento». La vida de ese buscador se divide en periodos o estadios estrictamente delimitados. El camino pasa por la ignorancia segura de sí, por el escepticismo autocritico y el autoconocimiento, hacia el conocimiento auténtico.¹⁸ (Bakhtine, 1978, pp. 278-279)

Es, pues, con esa plenitud del conocimiento auténtico que el autor ha concebido la trama diegética de su relato en el que aparecen muchas escenas interdiscursivas. A este respecto, hay que subrayar que los interdiscursos diegéticos son estrategias de las que se ha valido en la configuración del modo de su relato para no ser desenmascarado. Desde el punto de vista analítico de su libro, se ha visto que aparecen discursos transgresivos y polifónicos para la representación de la *mimesis* dentro de la *diégesis*, y mediante el cual “se esfuerza por dar la ilusión de que no es él quien habla, sino un tal personaje, si se trata de palabras pronunciadas: y esto es lo que Platón llama propiamente imitación o *mimesis*”¹⁹ (Genette, 1972, p. 252). Lo que fortalece su etiqueta de autor omnisciente o autodiegético.

Cabe señalar que, en dicha representación narrativa y mimética, el autor es “el médium por excelencia de la ilusión referencial, y por tanto del efecto mimético: es *una connotación de mimesis*”²⁰ (Genette, 1972, p. 255), la cual se caracteriza por un ejercicio de reescritura memorística y dramática en la que surge una constante presencia de su “yo” y cuyo papel es el de la

¹⁷ Texto original: un caractère publique, historique, et national.

¹⁸ Texto original: est lié aux formes strictes de la métamorphose mythologique. A sa base se trouve un chronotope : la vie de celui qui cherche la vraie connaissance» L'existence de ce chercheur se subdivise en périodes strictement délimitées, ou degrés. Son chemin passe par une ignorance pleine d'assurance, un scepticisme autocritique et, au travers d'une connaissance de soi, parvient à la véritable connaissance.

¹⁹ Texto original: il s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle, mais tel personnage, s'il s'agit de paroles prononcées : et c'est ce que Platon nomme proprement l'imitation, ou *mimésis*.

²⁰ Texto original: le médium par excellence de l'illusion référentielle, et donc de l'effet mimétique: c'est *un connotateur de mimesis*.

observación, del aprendizaje y del discernimiento como bien lo afirma Genette:

La presencia del narrador es constante y de una intensidad completamente contraria a la regla «flaubertiana». Presencia del narrador como fuente, garante y organizador del relato, como analista, comentarista, como estilista (como «escritor», en el vocabulario de Marcel Muller) y, sobre todo —como lo sabemos— como productor de ‘metáforas’.²¹ (p. 257)

Y como productor del relato de su drama y el de su rebelión contra los colonizadores españoles, que va del “*showing*, pasando por el *telling*, al *talking*” (Genette, 1972, p. 257), Ndongo-Bidyogo, se convierte en un autor transgresor de la estructura narrativa y un focalizador narrativo (de tipo interno, externo, y cero). Lo confirma Genette (1972) a este respecto:

No diremos que este narrador deja que la historia se cuente aquí sola, y sería poco decir que la cuenta sin ninguna preocupación de desaparecer ante ella: no se trata de ella, sino de su «imagen», de su huella en la memoria. Esta huella, tan tardía, tan lejana, tan indirecta, es también la presencia misma. Hay en esta intensidad mediada una paradoja que, por supuesto, solo es tal según las normas de la teoría mimética: una transgresión decisiva, un rechazo puro y simple —y en el acto— de la oposición secular entre *diégesis* y *mimesis*.²² (p. 258)

Dentro de esta clara oposición de la *mimesis* a la *diégesis*, si queremos, “de un diálogo de estilo indirecto a un diálogo de estilo directo”²³ (Genette, 1972, p. 254), aparecen todos los estados de discursos de los personajes diegéticos presentes en *Las tinieblas de tu memoria negra*. Entre ellos, cabe

²¹ Texto original: La présence du narrateur y est constante, et d'une intensité tout à fait contraire à la règle «flaubertienne». Présence du narrateur comme source, garant et organisateur du récit, comme analyste, commentateur, comme styliste (comme «écrivain» dans le vocabulaire de Marcel Muller) et particulièrement—on le sait de reste—comme producteur de «métaphores».

²² Texto original: On ne dira pas que ce narrateur laisse ici l'histoire se raconter d'elle-même, et ce serait encore trop peu dire qu'il la raconte sans aucun souci de s'effacer devant elle: ce n'est pas d'elle qu'il s'agit, mais de son “image”, de sa trace dans la mémoire. Cette trace si tardive, si lointaine, si indirecte, c'est aussi la présence même. Il y a dans cette intensité médiatisée un paradoxe qui, bien évidemment, n'est tel que selon les normes de la théorie mimétique : une transgression décisive, un refus pur et simple—et en acte—de l'opposition millénaire entre *diégesis* et *mimésis*.

²³ Texto original: un dialogue au style indirect à un dialogue au style direct.

citar el “discurso narrativizado o relatado²⁴” (Genette, 1972, p. 262) que es un discurso que resume y asume el pensamiento ideológico del autor; como cuando él decide rebelarse contra el viejo rector para poner sus conocimientos intelectuales adquiridos en España al servicio de su pueblo, y reivindicar la afirmación de su identidad africana “ahora o nunca, ya estoy preparado para afrontarlo todo, que venga a mí el cáliz de mi salvación terrenal, recobrar mi identidad individual y mi identidad colectiva, no pasar por esta vida sin dejar un fruto duradero” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 16). Este discurso que es también, según Kristeva (1978) “*un discurso monológico de tipo épico*” (p. 206) y que, igualmente, se incluye en lo que es la palabra *directa*, o sea *denotativa* “es la palabra del autor, la palabra que anuncia, que expresa” (p. 201). Con ella, el autor influye de modo psicológico la conciencia del lector para que este entrevea su pensamiento de insumisión contra la manipulación emocional del viejo español.

Junto a ello, viene el discurso traspuesto de estilo indirecto en el que “el narrador no se limita a transponer las palabras en preposiciones subordinadas, sino que las condensa, las integra en su propio discurso y, por tanto, las *interpreta* en su propio estilo”²⁵ (Genette, 1972, p. 262). Es lo que hace majestuosamente el propio autor cuando transpone el discurso pronunciado por su padre:

[...]—todo esto lo he levantado con mi esfuerzo—decía mi padre, con orgullo y humildad, señalando sus fincas de cacao, sus fincas de café, y en él la mezcla se sintetizaba armoniosa— y solo espero que seáis dignos continuadores de esta obra empezada. No vayáis a ser como los hijos de esa parábola que malgastaron la herencia. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 110)

Con este discurso traspuesto de tipo indirecto que es también una paráfrasis, o más bien, según Kristeva (1978) una palabra *ambivalente* que existe solo porque el autor “explota el habla de otro sin topar con su pensamiento, para sus propios fines” (p. 201). De este modo, el autor cambia de voz narradora, de tiempo verbal, de pronombre para pasar

²⁴ Texto original: *Le discours narrativisé, ou raconté.*

²⁵ Texto original: *le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en prépositions subordonnées, mais qu'il les condense, les intègre à son propre discours, et donc les interprète en son propre style.*

desapercibido y no ser identificado como el responsable del acto narrativo. Lo cual es una estrategia discursiva que rompe con la monotonía de la narración mediante la presencia de la oralidad dentro de la escritura. Es sin duda, la idea de la transgresión del espacio diegético que le mueve igualmente a apropiarse de otro discurso de su padre, pero esta vez, con un estilo indirecto de tipo libre en que “hay la ausencia de verbo declarativo”²⁶ (Genette, 1972, p. 263). A este respecto, Kristeva (1978) atribuye esta categoría de discurso diegético dentro del relato a *la polémica interna oculta* que “se caracteriza por la influencia activa (es decir modificante) de la palabra de otro sobre la palabra del autor. Es el escritor quien “habla”, pero está constantemente presente un discurso extranjero en esa habla que él deforma” (p. 202).

A modo de ejemplo, podemos recordar la escena narrativa en la que el autor habla a través de la voz de su padre, la cual viene marcada por un rasgo lingüístico que perturba el funcionamiento metalingüístico del lenguaje. Citaremos esta enunciación en la que su padre le aconsejaba sobre la importancia del trabajo y del estudio para ser un hombre de provecho:

[...] por eso tenéis que trabajar y estudiar estudiad mucho que el mundo que viene será gobernado por los sabios otra clase de sabios no como los de antes estudiar y trabajar para ser hombres de provecho ‘el trrabajo dignificarr al hombrre’(en su castellano) ya lo dijo nuestro señor ‘comerás el pan con el sudorr de tu enffrente’(en su castellano). (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 78)

A partir del discurso traspuesto de tipo indirecto como el del estilo libre, como recursos estilísticos, generan una idea de subjetivismo al lector. Con ellos, Ndongo-Bidyogo, se posiciona como un escritor que desobedece al uso de las formas clásicas de la narrativa occidental, y muestra, de hecho, su apego a la oralidad, consecuencia de la hibridez discursiva y dialógica de su novela que promociona su independencia literaria.

El tercer discurso que, según Genette, es el discurso mimético, o sea de imitación, consiste en “llevar al extremo o más bien al límite esta mimesis del discurso, borrando las últimas marcas de la instancia narrativa y dando

²⁶ Texto original: il y a l'absence de verbe déclaratif.

la palabra al personaje desde el principio”²⁷ (Genette, 1972, p. 264). Dentro de este discurso mimético caben no solo el monólogo interior sino también como dice Genette (1972) *el discurso inmediato* en el que “el narrador desaparece y el personaje se sustituye a él”²⁸ (p. 266). Es lo que se ha visto, por un lado, con el niño-narrador-autor monologando solo en su habitación por ser influido por la religión católica:

Y en silencioso fervor hincaba la rodilla en la tierra, genuflexión, *gloria in excelsis Deu*, y lo recitaba de corrido sin saber lo que decía en un latín aprendido de tanto oír al padre Ortiz, y me volvía a un público que sabía me contemplaba complacido, *dominus vobiscum et cum spiritu tuo, oremus*. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 68)

Junto a este monólogo, aparece, por otro lado, el discurso inmediato que se ve cuando el autor-narrador concede la palabra a su personaje, como bien lo hace con su padre quien le prohíbe, igual que a sus hermanos, comer comida ajena por motivo de brujería:

Os tengo dicho que no vayáis a casa de nadie no comáis más que la comida de vuestra casa que es esta y ninguna más hay mucha brujería y los brujos os pueden dar carne humana y transmitiros su brujería no salgáis del patio aquí estás muy bien aislados para que nadie os moleste en nuestra ausencia. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 76)

Con esta duplicidad del discurso mimético, el relato memorístico del autor es anacrónico y ambivalente por ser plagado de focalizaciones (alteraciones) y voces narrativas transgresoras cuya intención es dar a cada uno de sus personajes diegéticos, no solo un pensamiento ideológico propio sino también una voz personal, con estilo propio e individual. Lo que muestra el efecto mimético sobre el discurso de los personajes diegéticos y el del autor en la caracterización del idiolecto y del sociolecto ante de la acción escénica. De ahí el concepto de discurso estilizado que, para Genette (1972), sirve a alimentar el verdadero goce de creación estética de los escritores, como es el caso de Ndongo-Bidyogo:

²⁷ Texto original: à pousser à l'extrême ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage.

²⁸ Texto original: le narrateur s'efface et le personnage se substitue à lui.

El discurso ‘estilizado’ es la forma extrema de la mimesis del discurso, en que el autor «imita» a su personaje no solo en el contenido de sus observaciones, sino en esa literalidad hiperbólica que es la del pastiche, siempre un poco idiolectal que el texto auténtico, como la ‘imitación’ es siempre una *carga*, por acumulación y acentuación de rasgos específicos.²⁹ (p. 277)

Siguiendo estas directrices del discurso estilizado del autor, podemos identificar el último tipo de discurso mencionado por Genette, esto es, el discurso exterior que se ve a través del dialogismo que compromete a uno o más personajes con un lenguaje objetivado, tal y como se ve en el debate dialéctico y paternalista entre el viejo rector y el niño-narrador sobre su rendición al oficio de sacerdote:

—hijo mío, no trato de convencerte de nada—decía ahora el padre rector. Me dio la impresión de que en ese preciso instante acababa de darse cuenta de que la situación era irremediable, que me estaba escapando para siempre—. Pero imagino que te lo has pensado suficientemente. ¿Me equivoco?

—No, reverencia. No se equivoca en absoluto. Las palabras habían salido con rapidez, contrastando profundamente con la lentitud del viejo sacerdote. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 15)

Con este diálogo en forma de teatro, Ndongo-Bidyogo evidencia la verdad y la intención disimulada detrás del discurso de cada uno de sus personajes diegéticos. Razón por la cual emplea otro discurso de carácter descriptivo y humorístico, para retratar no solo al viejo rector contra quien se rebeló, sino también para dar una imagen clara y detallada del espacio (oficina) en que tuvo lugar su confrontación:

El apretado cuello blanco le enrojecía e hinchaba la yugular. Su nuez de Adán era prominente, como una montaña vista desde el tenue contraluz de un atardecer ensombrecido. Tenía las manos muy ajadas ya. Y sobre la mesa, los dedos tamborileaban al compás del retintín de sus propias palabras. Examinaba sus maneras suaves, encajaba sus frases cortas y espaciadas y casi llegaba a aburrirme escuchándole. Y tenía que paliar mi

²⁹ Texto original: Le discours «stylisé» est la forme extrême de la mimésis de discours, où l'auteur «imite» son personnage non seulement dans la teneur de ses propos, mais cette littéralité hyperbolique qui est celle du pastiche, toujours un peu idiolectal que le texte authentique, comme l'«imitation» est toujours une *charge*, par accumulation et accentuation des traits spécifiques.

tedio escrutando aquel rostro enjuto, aquella nariz pequeña, aquellos dientes sarrosos que se habían ennegrecido a medida que la pipa había ido formando parte de su angusta personalidad [...]. Como siempre, me había llamado inesperadamente a su despacho. (Ndongo-Bidyogo, 2009, pp. 11-12)

A partir de tal discurso caricatural que resalta los detalles visuales y sensoriales del viejo español, o sea, la heterogeneidad de los elementos que lo componen, se nota una pizca de ironía y desdeño resentidos por el narrador-autor-consciente de sus trucos de manipulación emocional. Aparte de ello, aparecen también otros discursos dentro de la diégesis que son, por una parte, el discurso de despedida formulado por el autor a la hora de marcharse a España:

Tu padre lloraba, pero no lo veías, viéndote a ti mismo como un diminuto padre Ortiz revestido de su misterioso y mágico poder, que, junto a la misteriosa y mágica dignidad que los antepasados habían derramado sobre ti, te daría la fortaleza y el valor necesario para consolidar su triunfo sobre ellos. Y por eso, como única despedida, les dijiste: volveré con énfasis, con cariño, con amor, pero también con orgullo y con una cierta amargura. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 170)

Con un estilo de tipo indirecto, este discurso tiene una función expresiva, la de causar emociones al lector; otro discurso de tipo explicativo aparece, cuando el niño-narrador vuelve a casa y se encuentra con su padre, después de la riña que tuvo con su primo Mbo por haberle llamado mujercita:

El primo Mbo me había llamado mujercita y había tenido que atizarle un puñetazo en toda su ancha nariz, haciéndole sangrar, y le dije a mi padre que había tropezado y me había caído en la carretera. Mi padre me miró todo serio, tan serio como solo él es capaz de mirar, y me amonestó severamente con el índice tieso vibrando entre mis ojos, no me gustan las mentiras hijo por una caída nadie trae todo el cuerpo lleno de polvo y las rodillas y los codos macerados. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 40)

Este tipo de discurso también en forma indirecta como estrategia discursiva, viene para poner el foco en el carácter dominador y pícaro del autor desde pequeño. Y por otra, se observa un discurso retórico con el uso de metáforas, como este pronunciado por el autor durante su acto incestuoso con su tía Te:

Por entre las patas del pato asomaba un colgajo enroscado y blanquecino, que se iba alargando a medida que se acercaba la pata. La pata se paró seco, doblegó sus patas hasta posar su cuerpo en la tierra, el pato se acopló tras ella, acelerando el ritmo de sus graznidos, y cuando el pato se deshizo del abrazo me acerqué a ella sin saber muy bien lo que hacía, solo sentía la tibieza de sus entrañas mientras me afanaba en imitar los movimientos caudales del pato. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 116)

Con este arte de lenguaje, este discurso retórico no solo es “un tropo que consiste en la sustitución de una expresión por otra, siendo necesario que ambas expresiones tengan al menos un sema en común, es decir, que comparten una parte de sus significados” (Albaladejo Mayordomo, 2023, p. 4), y en este caso, se trata del incesto a través del acto sexual, sino también se convierte en un mecanismo de expresividad, una microestructura del relato. Igual que el discurso filosófico que aparece dentro del debate ideológico entre el tío Abeso y el padre Ortiz, sobre el tema de la existencia del infierno tras la muerte:

[...] y pregúntale si puede darme noticia exacta sobre el lugar donde está ese sitio donde me quemaré y si él ha estado allí. El padre admitía que no había visto nunca el infierno, pero la doctrina revelada, los dogmas de la única Iglesia verdadera y toda la tradición bíblica atestiguan la existencia del infierno, adonde van las almas muertas en pecado. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 100)

Con este discurso filosófico que se nutre de unas confrontaciones de ideas, el autor pone en duda la creencia del infierno a través la estrategia de la crítica para desvelar la verdadera cara de impostor del padre Ortiz. De hecho, es de pensar que la novela de Ndongo-Bidyogo, de estilo moderna, es marcada por una fuerte interferencia genérica, una representación mimética que abarca una situación polifónica ambivalente, y por las relaciones que los distintos discursos entretienen entre sí dentro del espacio diegético, las cuales impiden asumir la responsabilidad del relato por el autor.

Hacia un consenso transcultural: entre aportes y rechazos

Hay que señalar que el concepto de transculturalidad o *transculturación* fue:

[...] elaborado por Ortiz, de una parte, para referirse a los múltiples procesos culturales y a los cambios continuos suscitados en el interior de la sociedad cubana y por otra para alertar a la comunidad científico-cultural de la época sobre la insuficiencia del concepto de “aculturación” en el análisis de algunos procesos. (Erelis Marrero, 2013, p. 107)

En efecto, en el libro de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ortiz (1983) lo define así:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigamiento de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. (p. 90)

Lo que significa que tanto la *aculturación*, la *transculturación*, la *desculturación*, como la *neoculturación* son fenómenos culturales que derivan no solo de la colonización occidental sino también como consecuencia de la globalización. Esto se explica por la compenetración entre culturas y las sensibilidades radicalmente distintas que, por efecto de las migraciones, ha ido generando nuevas perspectivas y formas de entender el entorno.

Esa compenetración entre las culturas del mundo diluye las identidades culturales en contacto en lugar de fomentar el multiculturalismo, generando así una especie de monocultura en la que la diferencia cultural viene a veces negada. En esto consiste nuestro alegato, de modo que las culturas no hayan de entenderse como mosaicos de enfrentamiento o de negación intercultural, sino más bien como un eje de intercomplementaridad en que cada cultura tiene su “derecho a la opacidad” que incluye respeto, comprensión y grado de tolerancia hacia la cultura ajena “de tal modo que sus miembros se sientan ciudadanos de primera” (Cortina, 1997, pp. 177-178). Sin embargo, este idealismo del “derecho a la opacidad” hacia pueblos racializados o que han sufrido la coyunda de la colonización occidental aún permanente ilusorio, no solo por la histórica herida psico-colonial sino también por la constante e inefable búsqueda de auténtica identidad, como es el caso en Guinea Ecuatorial. Ya

que la identidad cultural de su pueblo está cercenada por la identidad-relación (cultura española) y la identidad-raíz (la cultura tradicional guineoecuatoriana). A este respecto, Ortiz (1983) afirma que “en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre distinta de cada una de los dos” (p. 90).

Razón de más para que digamos que es justamente de esta relación transcultural, con sus aportes y sus rechazos, de la cual nos habla, con una luminosa madurez, Ndongo-Bidyogo. De ahí que surge este interrogante: ¿por qué el niño-narrador-autor y su padre son personajes anónimos y no tienen nombres en *Las tinieblas de tu memoria negra*? La respuesta es interesante, porque nos abre camino a las perspectivas de la transculturalidad y la hibridez que abarcan las realidades de este libro biográfico. En efecto, es solo porque son personajes transculturales, o sea, híbridos, sin identidad definida, como una especie de migrante cultural dentro de esta “tradición fuertemente atada a la hegemonía patriarcal” (Bituga Nchama et al, 2024, p. 15). Por ello, saben no solo de las dos culturas con las que están en contacto, es decir, la cultura occidental y africana, sino también hacen oficio de portavoces conscientes e interculturales de la misma, y, sobre todo, con relación al tipo de influencia que dicha cultura occidental pueda tener sobre el sujeto cultural guineoecuatoriano poscolonial.

Tocando al aspecto positivo que la cultura occidental tiene sobre dicho sujeto, Ndongo-Bidyogo, al igual que su padre, hace alarde del perfeccionismo lingüístico y el trabajo. Por ello, a nivel lingüístico, se nota que es un sujeto plurilingüe que, desde muy pequeño, no solo hablaba con fluidez el español porque en su casa se hablaba con corrección “tenías la simple ventaja de que en tu casa se hablaba con corrección el castellano” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 30), lo que le permitía también defenderse en España durante su viaje con el padre Ortiz; sino también hablaba el latín “pasaba la cinta roja y bisbiseara palabras sueltas en un latín que recordaba muy fielmente la pronunciación del padre Ortiz” (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 72). Además de ello, cabe destacar su afán por el trabajo pese a las condiciones de estudio bastante deplorables en las que se encontraba a revisar sus clases “y luego repasabas a la luz de la lámpara de petróleo en

la Enciclopedia de Dalmau Carles Pla" (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 33). Ello da cuenta de su constante voluntad de aprendizaje y el cultivo de su resiliencia a través del amor por el trabajo.

A nivel alimenticio, el autor pone en evidencia la influencia de las comidas españolas en él, junto al padre Ortiz en calidad de monaguillo "ser monaguillo del padre Ortiz me deparó muy tempranos privilegios; comía con él gallina frita en salsa de tomate enlatada y aceite de oliva, sardinas en conserva, galletas, y a veces hasta pan" (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 23), lo cual muestra que tenía otra calidad alimenticia bastante buena y diferente de la suya, cuyo privilegio le permitía asumir con más fuerzas las campañas de evangelización católica con el padre Ortiz en su pueblo.

A nivel educacional y religioso, Ndongo-Bidyogo, nos revela igualmente que esta influencia hispánica ha hecho de él un sujeto mimético y un dominador que tiene ínfulas de superioridad. A ello se debía que, con tan poco tiempo, cambió de sitio en la clase de don Ramón por ser disciplinado "y en un poco tiempo lograste colocarte en el primer banco delante a la derecha, cuyas ventajas no tardaste en apreciar; era el lugar de honor para los niños aplicados y formales" (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 27); y de igual manera, por ser ordenado y puntal, como se nota con el saludo falangista español "nos hacía formar a las ocho de la mañana frente a la escuela brazo en alto, saludo falangista y patriótico, para desfilar marcialmente frente a la bandera roja y gualda que él mismo izaba con infinito respeto y recogimiento" (p. 25); conocer y asimilar la cultura española a través de libros de historia "te gustaban las nociones(así las llamaban) de historia de España" (p. 25); de la religión católica "aprendí a recitar la misa en latín sin saber latín,...] aprendí muchas cosas del padre Ortiz, entre ellas, y de manera muy especial, a ser como los blancos, educado, cortés y distante" (p. 24). Lo que hizo de él, a nivel cultural, un sujeto híbrido (transcultural) que sabe de ambas culturas en contacto.

Es decir que se entrega, por una parte, a la práctica de las costumbres tradicionales fang, como la circuncisión "y sentí el corte y sentí el retroceso de la mitad del colgajo y sentí la sangre que brotaba de mi cuerpo hacia la boca de la tierra madre" (p. 47); y por otra, al conocimiento de las normas religiosas "aprendí a preparar los ornamentos para las distintas funciones litúrgicas" (p. 24). De ahí su etiqueta de sujeto mediador entre dichas

culturas que no solo contribuyen a su identificación identitaria sino también a su despersonalización.

A nivel lingüístico, el autor nos confirma dicha despersonalización identitaria mediante la frecuencia con la que hablaba la lengua colonial, es decir, el español, lo que ha favorecido la pérdida de su lengua materna. Por lo que le imposibilitaba entrar en contacto con un hermano de su tribu a la hora de su viaje con el padre Ortiz a España:

[...] y el remero te dijo algo que no entendiste, ¿recuerdas?, era la primera vez que oías a otro negro hablar un idioma distinto del fang, este debe ser un combe o un bujeba, vaya usted a saber, y entendiste al padre y no entendiste al combe o bujeba. (2009, p. 172)

Esta es una prueba evidente de su desarraigado lingüístico que le convierte en un extranjero para su gente.

A nivel educacional y religioso, Ndongo-Bidyogo, bajo efecto del mimetismo y de la asimilación de la cultura occidental, se ha convertido, por un lado, en un personaje alienado, lo cual se ve con sus maneras a la imagen de su modelo, el padre Ortiz:

Me acercaba un platito preparado con finísimas rodajas de banana y murmuraba las palabras de la consagración tan quedito como lo hacía el padre Ortiz, elevando hacia el techo de cinc la rodaja de banana al tiempo que en mi interior hacía sonar, y resonaba, la campanilla, genuflexión, del mismo modo acababa la cena tomó el cáliz (lo tomaba) lo bendijo (lo bendecía) y lo dio a sus discípulos diciendo, *hoc est calix sanguinis meis novi et aeterni testamenti misterium fidei*. (Ndongo-Bidyogo, 2009, p. 72)

Y también, un sujeto conflicto como consecuencia de su maltrato vivido en el internado por el padre María Echenagusia llamado “ojo picante” “y el padre seguía gritando ya totalmente descontrolado mientras sus zapatos golpeaban mis nalgas y mis espaldas y mi cabeza” (2009, pp. 132-133). Y por otro, en un ser aislado y triste, por ser un dechado de éxito y de consagración religiosa para los demás niños de su edad. Es por ello que no tenía ni tiempo para jugar, ya que le era prohibido “ya no iba al río Wele con Ba, ni supe ya construir coches con médula de bambú, que tanto me habían gustado, y que tantas veces mi primo Asumu se ofreció a ensenarme” (2009, p. 67). Ello da prueba de que el autor, es, al fin y al cabo,

por el peso de la influencia negativa de la cultura occidental, un sujeto culturalmente extraño.

A nivel cultural, su hibridez como consecuencia del contacto con la colonización occidental, le convierte en un sujeto transcultural, a quien le cuesta reconciliarse con su identidad-raíz por ser ella erosionada por la cultura española e incluso por no ser aceptado como tal en la cultura occidental, o sea, su cultura adoptiva, aunque sea un africano españolizado. De ahí su crisis psico-cultural, es decir, una especie de doble exilio en el que navega:

Me identificaba con sus tempranos sufrimientos, en cierto modo comparables a los míos, pero infinitamente más sublimes, y deseaba ardientemente tener su fe, su entereza y su constancia porque por encima de todo deseaba ser como ellos; pero no podía, ya no podría jamás, en mi alma de negrito africano, animal de los bosques, se habían enquistado a muy temprana edad los vicios atávicos de mi raza. (2009, p. 121)

La transculturalidad del sujeto guineoecuatoriano poscolonial, aunque vehicule buenos beneficios para el fortalecimiento de su identidad inicial, es para él un doble exilio, o sea, un doble sufrimiento psico-cultural que se suspende entre desarraigo identitario (desterritorialización) y rechazo (por los prejuicios raciales eurocéntricos (hacia una reterritorialización).

Conclusión

A la luz de la narratología y la intermedialidad, como métodos de análisis de *Las tinieblas de tu memoria negra* de Ndongo-Bidyogo, hemos sacado unas relevantes conclusiones. Primero, nos hemos dado cuenta de que el propósito del autor es convertir su novela en una novela de metaficción de tipo subversivo e intermedial, o sea, una narrativa cinematográfica (novela-película) en la que cohabitan muchos géneros genéricos, polifónicos y a la vez ambivalentes. Haciendo, en fin, de su novela “un género sin género” que alberga un mosaico heterogéneo de textos narrativos. Segundo, cabe decir que es precisamente por tal motivo que los interdiscursos presentes dentro de su diégesis son de igual modo ambiguos, ya que se confunden entre el estilo directo (*objetal*) y el estilo indirecto (*ambivalente*); en consecuencia, el cuerpo diegético se transforma en un espacio de

estraficaciones imprecisas donde ningún discurso ni género tiene prevalencia, y a través de los cuales la imagen del narrador-autor-héroe se enmascara. Por fin, hay que subrayar el efecto de la transculturalidad, no solo ha tenido aspectos positivos en el devenir del sujeto cultural poscolonial, sino también ha contribuido a su desarraigo identitario, como consecuencia de su perpetúa búsqueda de identidad, de su doble exilio psico-cultural. Desde ahí, se puede considerar a Ndongo-Bidyogo como un autor, un ciudadano, cosmopolita.

Referencias

- Albaladejo Mayordomo, T. (2005). Retórica, Comunicación, interdiscursividad. *Revista de investigación Lingüística*, Vol.VII, pp. 7-33. <https://revistas.um.es/ril/article/view/6671/6471>.
- Albaladejo Mayordomo, T. (2008). Poética, Literatura comparada y análisis interdiscursivo. *Acta poética*, 29(2), pp. 245-275. <https://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v29n2/v29n2a14.pdf>.
- Albaladejo Mayordomo, T. (2023). Discurso retórico, discurso literario y arte de lenguaje: modelo teórico transnacional de fundamentación retórico-cultural e interdiscursiva. *Rétor*, 13(1), pp.1-18. <http://www.aaretorica.org/revista/index.php/retor/article/view/188/177>
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.
- Bituga Nchama, P. B., Adamou, A., Osá Bindang, P. E., & Nguema Adugu, M. A. N. (2024). La narrativa feminista en la literatura africana en español: Análisis de las novelas *La Bastarda* de Trifonia Melibea Obono y *Me llamo Kanebe* de Céline Clémence Magneché Ndé. *Revista De Literaturas Modernas*, 54(2), 13–48. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmordenas/article/view/8036/7033>
- Bhabha, H. (2015). *El lugar de la cultura* (C. Aira, Trad.). Manantial.
- Blé, K. A.(2016). De l'intergénérité et de l'interartialité dans *Lumières de Pointe-noir d'Alain Mabanckou ou le roman N'zassa en question*. *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°17, pp. 77-87.<https://shs.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d'esthetique-2016-1-page-77?lang=fr>
- Cortina, A. (1997). *Ciudadanos del mundo. Hacia una teoría de la ciudadanía*. Alianza Editorial. <https://significanteotro.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/05/cortina-adela-ciudadanos-del-mundo.pdf>
- Müller, J. E. (2000). L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinémas*, 10(2-3), pp. 105-134. <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v10-n2-3-cine1881/024818ar/>
- Erelis Marrero, L. (2013). Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz. *Tabula Rasa*, n°19, pp. 101-117. <https://www.redalyc.org/árticulo.oa?id=39630036005>
- García Calcini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Genette, G.(1972). *Figures III*. Éditions du Seuil.

- Glissant, É. (2017). *Poética de la relación* (S. I. Sferco y A. P. Penchaszadeh, Trads.). Universidad Nacional de Quilmes.
- Hurtado Vargas, Y. y Alca Chamba, A. P. (2022). *Manual de redacción periodística*. Fondo Editorial.
- Jouve, V. (2006). Les métamorphoses de la lecture narrative. *Protée*, 34(2-3), pp. 153-161. <https://doi.org/10.7202/014273ar>
- Keffa, D. J. A. (2024). ¿Hacia un proceso de fanganización de la novela Hispanoguineana poscolonial? Una lectura narratológica de un corpus de Donato Ndongo-Bidyogo, María Nsue Angüé y Joaquín Mbomio Bacheng. *Revue Akounda*, n°3, pp. 124-139.
- Kristeva, J. (1978). *Semiotica* (J. M. Arancibia, Trad.). Editorial Fundamentos.
- Ndongo-Bidyogo, D. (2009). *Las tinieblas de tu memoria negra*. El Cobre.
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Ruiz de la Cierva, M. C. (2012). Interdiscursividad entre la comunicación literaria textual y la cinematográfica: *El diario de Noah*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/interdiscursividad-entre-la-comunicacion-literaria-textual-y-la-cinematografica--el-diario-de-noah/>
- Sánchez-Mesa, D. y Baetens, J. (2017). La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los new media studies. *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n°27, pp. 6-27. https://www.researchgate.net/publication/320834429_La_literatura_en_expansion_Intermedialidad_y_transmedialidad_en_el_cruce_entre_la_Literatura_Comparada_los_Estudios_Culturales_y_los_New_Media_Studies
- Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Traducido por Jorge Romero León. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Zavala, L. (2007). Metaficción en literatura y cine. *Actas XV Congreso AIH. Centro Virtual Cervantes*, Vol III, pp. 741-749. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_058.pdf