



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Leegten van een dictatuur: beeldende kunst en literatuur in Equatoriaal Guinea

Brus, A.B.

Citation

Brus, A. B. (2021, November 2). *Leegten van een dictatuur: beeldende kunst en literatuur in Equatoriaal Guinea*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3229708>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3229708>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Leegten van een dictatuur

Beeldende kunst en literatuur in Equatoriaal Guinea

Proefschrift

ter verkrijging van
de graad van doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van rector magnificus prof.dr.ir. H. Bijl,
volgens besluit van het college voor promoties te verdedigen
op dinsdag 2 november 2021
klokke 16.15 uur

door

Anita Bertine Brus,
geboren te Enschede
in 1959

Promotor:

Prof. dr. L. Rodríguez Carranza

Copromotor:

Dr. H.F. Westgeest

Promotiecommissie:

Prof. dr. B.Y.A. Adriaensen (Radboud Universiteit)

Prof. dr. I. Brinkman (Universiteit Gent)

Dr. A.I. Churampi Ramirez

Dr. C. Soto van der Plas (Santa Clara University)

Prof. dr. C.J.M. Zijlmans

Aan mijn Twentse ouders die mij de kracht meegaven niet bang te zijn “het weinige te zijn wat men is” (Alain Badiou).

Y, al famoso ‘jamón y queso’ con sus imágenes y textos siempre agudos:

POLÍTICA

Una cuestión de INTELIGENCIA es.
Y no es apto para CALENTURIENTOS.

 ÈiGí for 



Ramón Esono Ebalé

INHOUD

Dankwoord

Inleiding.....1

Deel I Kader van het onderzoek..... 9

Hoofdstuk 1 Politieke geschiedenis van Equatoriaal Guinea.....11

Desinteresse en stilzwijgen in de koloniale periode (1778-1968)... 12

Nguemismo en Afro-fascismo onder het bewind van Macías (1968-1979) 15

Obiang; olie en leegte in de voetsporen van Macías (1979 -)..... 20

Hoofdstuk 2 Beeldende kunst en literatuur van Equatoriaal Guinea..... 24

Literatuur..... 25

Beeldende kunst.....30

Motivatatie van keuze van de te onderzoeken werken.....37

Hoofdstuk 3 Theoretisch kader..... 42

De verhouding tussen politiek en staat.....42

Dissensus..... 45

Evenementiële breuk.....47

Hoofdstuk 4 Methodologie.....52

Verhalen..... 53

Teksten als ‘omlijsting’ en weerspiegeling van het verhaal..... 56

Orale vertelling..... 57

Het autobiografische pact..... 58

Narrative Fiction.....59

1. *Geschiedenis, verhaal en gebeurtenissen* 60

2. *Focalisatie van de verteller*..... 61

3. Rol van de verteller.....	62
4. Karakterisering van de personages.....	64
5. Rol van de lezer	66
Beelden.....	67
Visuele analyse en visual literacy.....	67
Visuele analyse in relatie tot artistieke media.....	69
Visuele analyse in relatie tot de op het beeld betrokken theorieën	70
Deel II Beelden - Leegten in de werken van Esono Ebalé.....	73
Inleiding.....	75
1. Tekeningen als ‘A Walk for a Walk’s Sake’ rondom leegten.....	76
2. Lege ‘containers’ in strips en beeldverhalen.....	80
3. Metaforen en stereotypen in Ebalé’s strips en beeldverhalen.....	87
3.1 De metaforische werking van enkele beeldverhalen.....	88
3.2 De werking van stereotypen en andere stripconventies in <i>Obi’s Nightmare</i>	93
3.3 Raakvlakken met de Japanse mangastrip en met Afrikaanse strips	104
4. Collage en karikatuur als ‘subversieve daad’	109
4.1 Collage als ‘dialectische montage’ en ‘subversieve daad’.....	110
4.2 Karikatuur als ‘subversieve daad’.....	115
1. De rol van het diabolische, seksuele en carnavaleske in de Obiangkarikaturen	116
2. De rol van het primitieve in de Obiangkarikaturen.....	120
3. De rol van het feminiene in de Obiangkarikaturen.....	123
5. De leegten in de werken van Esono Ebalé als waarheidsprocedure.....	126

Deel III Verhalen

- Leegten in de romans van Ndongo-Bidyogo, Nsue Angüe en Ávila Laurel.....	131
Hoofdstuk 1 Donato Ndongo - <i>Poderes de la tempestad</i>	133
Inleiding.....	133
1. Ndongo's journalistieke en literaire loopbaan.....	134
2. Literaire contexten.....	136
2.1 Spanje.....	137
2.2 Latijns Amerikaanse literatuur en dictators.....	138
2.3 Afrikaanse literatuur en <i>Negritude</i>	140
3 <i>Poderes de la tempestad</i>	143
3.1 Het verhaal.....	143
3.2 De verteller.....	145
<i>Tú/yo</i>	145
<i>Focalisatie van de verteller</i>	147
3.3 De structuur van de roman.....	149
<i>Een viertal paratexts</i>	150
<i>Mise en abyme</i>	151
<i>Orale invloeden</i>	153
3.4 De personages en omstandigheden.....	154
4 Ndongo's roman als waarheidsprocedure.....	156
Hoofdstuk 2 - María Nsue Angüe – <i>Ekomo</i>	161
Inleiding.....	161
1. Culturele en literaire context.....	162
<i>Nsue Angüe als verhalenvertelster en schrijfster van 'minor literature'</i>	163

2. <i>Ekomo</i>	164
2.1 Het verhaal.....	164
2.2 De verteller.....	166
<i>Focalisatie van de verteller</i>	166
2.3 De structuur van de roman.....	168
<i>Metaforische vooruitwijzingen</i>	170
<i>Mise en abyme</i>	174
<i>Orale invloeden</i>	179
2.4 De personages en omstandigheden.....	180
3. Nsue Angüe's roman als waarheidsprocedure.....	182
Hoofdstuk 3 - Juan Tomás Ávila Laure – <i>Arde el monte de noche</i>	187
Inleiding.....	187
1. Culturele en literaire context.....	189
1.1 Essays en <i>Cuentos Crudos</i>	190
1.2 Culturele context.....	191
1.3 Literaire context.....	192
2. <i>Arde el monte de noche</i>	193
2.1 Het verhaal.....	194
2.2 De verteller.....	196
<i>Focalisatie van de verteller</i>	197
2.3 De structuur van de roman.....	198
<i>Paratext en autobiografisch pact</i>	198
<i>Mises en abyme</i>	200
<i>Het mysterie van de grootvader</i>	200

<i>De afranseling</i>	202
<i>Verdwijning</i>	204
<i>Orale invloeden</i>	207
2.4 De personages en omstandigheden.....	209
3. Ávila Laurel's roman als waarheidsprocedure.....	210
Deel IV Conclusies van het onderzoek	215
BIBLIOGRAFIE.....	225
SAMENVATTING ONDERZOEK.....	237
ABSTRACT.....	243
CURRICULUM VITAE.....	249

Dankwoord

Bij al mijn studies heeft mijn voormalige docent Katalin Herzog een grote rol gespeeld. Zij enthousiasmeerde en begeleidde mij toen ik aan de lerarenopleiding afstudeerde als docent tekenen en kunstgeschiedenis, waarna zij mij aanzette tot een vervolgstudie aan de Akademie voor Beeldende Vorming in Amersfoort. Het was haar idee om een promotieonderzoek te starten op een punt in mijn leven dat ik het nodig had mijn gezichtsveld te verruimen.

Ofschoon onze wegen zich scheidden wil ik haar alsnog danken voor al haar hulp en enthousiasme gedurende de lange periode dat wij een vriendschap deelden die mij veel heeft gebracht. Vervolgens wil ik Luz Rodríguez Carranza danken voor haar enthousiasme en kundigheid waarmee zij mij begeleidde bij de totstandkoming van dit proefschrift. Ik herinner mij nog goed dat ik mij in Leiden bij haar meldde met mijn aanvankelijke idee dat niet tot haar eerste expertise leek te behoren. Toch vonden wij elkaar in de kunst en het politieke en ik had het op dit terrein met haar als promotor niet beter kunnen treffen. Hetzelfde geldt voor Helen Westgeest in haar rol als co-promotor en enthousiasmerende begeleiding bij het deel over beeldende kunst. Verder wil ik het LUCAS (Leiden University Center for the Arts in Society) van de Universiteit Leiden danken dat de gelegenheid bood tot dit onderzoek en de afronding ervan door een aan mij toegekende subsidie.

Eveneens wil ik mijn grote dank uitspreken aan beeldend kunstenaar Ramón Esono Ebalé die mij, behalve met zijn beelden, ook heeft geïnspireerd met zijn explosieve persoonlijkheid in de tijd dat hij hier was om de expositie van zijn werk bij te wonen in Haarlem. Verder mijn dank aan Juan Tomás Ávila Laurel en Donato Ndongo die ik zowel persoonlijk ken als door hun werken en die beiden een belangrijke motor waren, vooral bij de start van het onderzoek. Dat gold aanvankelijk ook voor Benita Sampedro Vizcaya en Juan Ramón Arazadi Martínez, dankzij wie ik deel kon nemen aan de onderzoeksgroep van de UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia) in Madrid, waarvoor ik ook hen wil bedanken. Tot slot wil ik mijn familie en vrienden bedanken; mijn broer Bert Brus en zijn vrouw Marita Krukkert-Brus die mij ooit redden van een minder fortuinlijk avontuur in Afrika, Rossana Hoogendoorn-Gagliano, Amira Armenta en Doro Blaisse met wie ik zoveel gedeeld heb en ook verder nog hoop te delen in onze ‘club literario’, mijn beste vriendin Petra Schoenmakers en mijn vriendin en ex buurvrouw Ingeborg Putter bij wie ik altijd terecht kan en Marion Kleuters, mijn voormalige collega Engels in Schoonhoven met wie ik nog steeds

bevriend ben, die mij hielp bij de Engelse vertaling en die ik volg in haar schrijven zoals zij mij.

Inleiding

Como ocurre en otros países africanos, a nuestros presidentes les tratamos como papás.[...] Pero lo único que pueden dar unos que se sienten hijos del papá que los dirige es un parlamento vertical, en el que los leyes o decisiones vienen del papá y los hijos las reciben con atronadoras salvas de aplausos.¹

(Juan Tomás Ávila Laurel, 2005: 31-2)

Het was tijdens een college over Spaanse taalvarianten aan de UvA in 2003 dat ik voor het eerst hoorde van het bestaan van Equatoriaal Guinea als enige Spaans sprekende land in Afrika.² Mijn nieuwsgierigheid naar dit land was gewekt en ik besloot het uiteindelijk in 2010 op een moeizaam verkregen toeristenvisum te bezoeken. Eenmaal aangekomen in de hoofdstad Malabo bleken al snel de restricties van het regime; mij werd verteld dat om verder te kunnen reizen een document nodig was dat van de minister zelf moest komen die echter elders verbleef. Voor fotograferen gold hetzelfde en de verantwoordelijke ambtenaar die zitting had in een leeg ‘bureau voor toerisme’ was meestal lunchen tijdens kantooruren. Wel resideerde er in Sofitel een afvaardiging van het Amerikaanse bedrijf MPRI (Military Professional Resources Inc.)³ met ook een culturele attaché die mij graag van dienst wilde zijn met wat culturele informatie over het land. Hij verwees mij naar het CCEM (Centro Cultural de España en Malabo) waar ik stuitte op een stripverhaal van Ramón Esono Ebalé, waarvan niet alleen de gedetailleerde en kleurige tekeningen van straatscenes in Malabo

¹ Zoals ook in andere Afrikaanse landen gebeurt, behandelen we onze presidenten alsof het onze vaders zijn. [...] Maar het enige wat degenen die zich de kinderen voelen van de vader die ons leidt ons te bieden hebben, is een verticaal parlement waarin de wetten en beslissingen die van de vader komen door de kinderen met een daverend applaus worden ontvangen. [eigen vertaling]

² Hoewel de president aansluiting zocht bij Franstalige en Portugeestalige landen, en de verschillende etnische groepen in het land een eigen taal spreken, bleef Spaans de voertaal. Evenals in andere Afrikaanse landen wordt de taalsituatie van Equatoriaal Guinea gekenmerkt door een vorm van diglossie: de gesproken talen zijn etnische talen (Bubi, Fang, Ndowe, Bisio, Annobones, Balengue en Baseke) naast het Spaans als de officiële taal en *lingua franca* tussen de sprekers van de verschillende etnische talen.

³ Dit is een van de privé bedrijven die de Amerikaanse overheid contracteert om elders orde op zaken te stellen, meestal wat betreft militaire aangelegenheden. Mij werd verteld dat zij de president in Equatoriaal Guinea hielpen bij het organiseren van zijn militaire apparaat. In de *New York Times* verscheen over dit type bedrijven een stuk met de volgende kanttekening: “In the darker recesses of the world, private contractors go where the Pentagon would prefer not to be seen, carrying out military exercises for the American government, far from Washington's view. In the last few years, they have sent their employees to Bosnia, Nigeria, Macedonia, Colombia and other global hot spots.” (Wayne, Leslie. “America's For-Profit Secret Army.” *The New York Times*, 13 okt. 2002: 3/1)

opvielen, maar ook de lege tekstballonnen. Omdat de schaars in het land aanwezige kunst en literatuur zich in hetzelfde CCEM leek ‘samen te ballen’, was het niet moeilijk in contact te komen met zowel Esono Ebalé, als met de enige nog in het land verblijvende schrijver Juan Tomás Ávila Laurel.⁴ Ik ontmoette hen in het CCEM waar zij destijds tevens werkzaam waren, maakte nader kennis met hun kunst en literatuur en vroeg mij af hoe die kunst en literatuur zich verhoudt tot een patriarchaal regime dat van zijn ‘kinderen’ uitsluitend een daverend applaus verdraagt (citaat Ávila Laurel). Deze vraag was een eerste aanzet tot dit onderzoek dat zich richt op de beeldende kunst van Ramón Esono Ebalé en de romans van achtereenvolgens Donato Ndongo-Bidyogo, María Nsue Angüe en Juan Tomás Ávila Laurel. De vraag resulteerde in wat de hoofdvraag werd van dit onderzoek, hoe schrijvers en beeldende kunstenaars uit Equatoriaal Guinea door middel van hun werken aandacht vragen voor de huidige situatie in hun land.

De literatuur van Guinea Equatoriaal is (in tegenstelling tot de beeldende kunst) veelvuldig onderzocht, met name in Spanje en in de VS. Dat geldt zeker voor *Los poderes de la tempestad* (2015) van Donato Ndongo-Bidyogo, *Ekomo* (2008) van María Nsue Angüe en *Arde el monte de noche* (2009) van Juan Tomás Ávila Laurel, de voor dit onderzoek gekozen romans.⁵ Daarvan is de roman van Ndongo-Bidyogo het meest politiek uitgesproken over de gruwelijkheden die plaatsvonden onder het regime van de vroegere dictator Macías, terwijl de romans van Nsue Angüe en Ávila Laurel eerder verhalen vertellen die gaan over de plaatselijke gemeenschap (Annobón en Fang) zonder directe politieke verwijzingen. Nsue Angüe is van deze auteurs niet alleen de enige vrouw,⁶ maar zij onderscheidt zich ook door haar a-kritische houding ten aanzien van het huidige regime en doordat zij het grootste deel van haar leven in Spanje doorbracht. Ndongo-Bidyogo en Ávila Laurel lieten zich zowel in hun literatuur als daarbuiten wel kritisch uit waardoor zij zich, anders dan Nsue Angüe, buiten het regime plaatsten en hun land moesten verlaten; Ndongo-Bidyogo verblijft al sinds Macías (die bij zijn aantreden in 1968 alle intellectuelen uit het land verjoeg) noodgedwongen in Spanje waar hij in Murcia werkzaam is als schrijver en journalist en Ávila Laurel woont en

⁴ Schrijvers uit Equatoriaal Guinea zijn gedurende twee dictaturen vrijwel allen uitgeweken naar Europa (Spanje) of de VS.

⁵ In Deel I, Hoofdstuk IV van dit onderzoek licht ik mijn motivatie van de gekozen werken verder toe in relatie tot het theoretisch kader.

⁶ En de enige die is overleden; zij stierf in januari 2017 in Malabo.

werkt (deels) in Barcelona, nadat hij in 2011 moest vluchten omdat hij tegen het regime in hongerstaking was gegaan.

Met zijn uitgesproken karikaturen van de huidige president Obiang is Esono Ebalé de meest kritische en activistische beeldende kunstenaar van Equatoriaal Guinea.⁷ De weinige andere uit het land afkomstige kunstenaars opereren over het algemeen meer in de marge of in het buitenland (Spanje) met een minder uitgesproken oeuvre als dat van Esono Ebalé en zijn daarom in mijn onderzoek buiten beschouwing gelaten.⁸ Bovendien fascineerden mij de lege tekstballonnen in zijn strips, waarvan ik vermoedde dat ook die veelzeggend waren over zijn verhouding met het regime. Zelf zei de kunstenaar, toen ik hem in 2014 over zijn werk interviewde,⁹ dat die tekstballonnen inderdaad een gevolg waren van de censuur die zijn teksten diskwalificeerde, zogenaamd vanwege de hoeveelheid spelfouten. Hij vertelde dat zijn lege tekstballonnen daarop een reactie waren, evenals provocerende titels als *De moordenaars van mijn intelligentie*. Desondanks vroeg ik mij af of dit ook alle lading dekte van het effect ervan, temeer omdat hij ze (evenals andere vormen) ook leeg liet in de strips die hij later maakte, toen ook hij vanwege zijn kritische houding het land had moeten verlaten. Dat was nadat hij zich actief door middel van teksten, collages en karikaturen had bemoeid met Ávila Laurels hongerstaking. Daaruit kwam de gedachte voort, die tevens de hypothese werd van mijn onderzoek, dat de leegten (en het politieke) zich niet alleen bevinden in de beelden van Esono Ebalé, maar ook in literaire teksten zoals die van Ávila Laurel. Dit onderzoek zal daarom zowel gaan over leegten in de beeldende kunst van Esono Ebalé als over leegten in de te onderzoeken romans.

Begrippen als *het politieke* en *leegten* zullen nader worden gedefinieerd in wat het theoretisch kader vormt van dit onderzoek, aan de hand van de filosofie van Jacques Rancière en Alain Badiou. Als aanloop naar hun theorieën zal ik in het hoofdstuk 3 van deel I kort ingaan op wat Aristoteles schrijft in Boek I van zijn *Politika* over verschillende regeringsvormen en op Carl Schmitts uiteenzetting van het politieke in *Der Begriff des Politischen* (1932). Evenals Aristoteles definieert Schmitt het politieke als een gesloten systeem dat voorbehouden is aan

⁷ Bij zijn aanhouding in 2017, nadat hij het gewaagd had naar Equatoriaal Guinea terug te keren, noemde hij zich “activist”. Het leverde hem een gevangenisstraf van een half jaar op onder zware omstandigheden in Black Beach, een beruchte gevangenis in Malabo.

⁸ In Deel I, Hoofdstuk IV van dit onderzoek is wel een overzicht opgenomen van de beeldende kunst in Equatoriaal Guinea.

⁹ Brus, A., “‘Van onrecht word ik baldadig’ – interview met de Afrikaanse striptekenaar Ramón Esono Ebalé.” *Frontaal Naakt*, 2014.

de staat die kunst en literatuur buitensluit (zoals dat eveneens gebeurt door het regime van Equatoriaal Guinea dat zich vrijwel uitsluitend richt op de economie en olieopbrengsten). Rancière wijst in zijn “Ten Theses on Politics” (2015) echter ook op Boek III van Aristoteles’ *Politika* waarin deze het dilemma belicht van degenen die regeren en tegelijkertijd geregeerd worden. Deze categorie, die binnen het politieke systeem bestaat en tegelijkertijd niet bestaat, laat volgens Rancière ruimte voor een breuk die hij aanduidt met *dissensus* en waarmee het (gesloten) politieke systeem kan worden doorbroken (*Dissensus: On Politics and Aesthetics*, 2015: 45). In een onderzoek naar hoe beeldende kunstenaars en schrijvers door middel van hun werk aandacht vragen voor de (politieke) situatie in hun land is Rancière’s *dissensus* theorie van toepassing, temeer omdat zijn theorie eveneens betrekking heeft op de beeldende kunst en literatuur. Daarbij is de filosofie van Badiou erg verhelderend omdat hij wijst op de in de “evenementiële breuk” (vergelijkbaar met Rancière’s *dissensus*) aanwezige leegten, die volgens hem in de kunst en literatuur een waarheidsprocedure in gang zetten (2006: 12, 2012: 287). Met Badiou’s theorie kan worden nagegaan waar zich in te onderzoeken werken leegten bevinden en hoe die leegten een opening bieden naar een andere waarheid dan die van het huidige regime van het land (waarmee tevens de link gelegd is naar het politieke).

De gekozen methodologie richt zich in eerste instantie op de verhalen (en niet op de maker), aansluitend bij een orale verteltraditie waarbinnen volgens Donato Ndongo-Bidyogo geen ruimte is voor ‘kunst om de kunst’, maar waar kunst volgens hem eerder bestaat uit een reeks ambachten met een specifieke sociale functie en waarbij de verhalen via de verteller als communicatie kanaal het sociale bewustzijn vormen van die gemeenschap (2001: 133). De narratologie, die zich in de literatuur toelegt op het verhaal dat voortvloeit uit de gebeurtenissen waaraan bepaalde acties ten grondslag liggen, is een methodologie die hierbij aansluit. Het gaat hier om een tak van de literatuurwetenschap die bestaat uit verschillende stromingen die door Scholomith Rimmon-Kenan worden behandeld in *Narrative Fiction* (1983), dat kan worden beschouwd als narratologisch handboek. Dit handboek is gebruikt om tot een narratologische analyse te komen van elk van de gekozen romans die ten grondslag ligt aan het derde deel van dit onderzoek over verhalen. Als leidraad is gekozen voor een aantal door Rimmon-Kenan aangedragen *differentia specifica* als geschiedenis, verhaal en gebeurtenissen, de focalisatie en rol van de verteller, de karakterisering van de personages en de rol van de lezer. Onderdeel van deze narratologische analyse is eveneens het onderzoek

naar bepaalde (literaire) randverschijnselen als *paratext* (Genette) en *mise en abyme* (Dällenbach) die een relatie leggen tussen een deel van de tekst en het geheel, met het oog op eventuele drempels of tussenruimtes. Via die drempels en tussenruimtes (tussen wat is en nog niet is) kunnen breuken of leegten worden opgespoord waarmee de teksten zich openen als waarheidsprocedure (Badiou) en waarmee ook het politieke kan worden aangetoond.

Teksten openen zich waar gaten vallen, waardoor de lezer actief bij het verhaal wordt betrokken omdat er zo op de lezer een beroep wordt gedaan om die gaten naar eigen inzicht te vullen.¹⁰ Volgens Walter J. Ong betrekken ook orale kenmerken, in de vorm van bepaalde stereotypen, herhalingen en tegenstellingen, de lezer bij het verhaal; Ong's *Orality and Literacy: The Technologizing of the World* (1982) is daarom gebruikt om na te gaan welke kenmerken dat precies zijn en hoe die in de verschillende romans naar voren komen. Daarbij kan er in de literatuur nog sprake zijn van een bepaald verbond dat de schrijver met de lezer aangaat wanneer die zijn eigen stem als *implied author*¹¹ laat doorklinken in de verteller. Om na te gaan welke mogelijkheden de auteurs van elk van de romans hebben benut om zo'n verbond met de lezer te sluiten is wat Philippe Lejeune hierover vermeldt in *Le Pacte Autobiographique ou l'autobiographie en théorie* (1975) bij het onderzoek betrokken.

Hoewel teksten (en verhalen) ook een rol spelen in de werken van Esono Ebalé, staan in deel II van mijn onderzoek de beelden centraal. Daarbij is gekozen voor een visuele analyse die betrekking heeft op de verschillende componenten van het beeld (waar een narratieve analyse dat heeft op de verschillende componenten van de tekst), zoals bijvoorbeeld voorstelling, vorm, lijn, kleur, ruimte, compositie etc. De visuele analyse zal worden aangevuld met een onderzoek aan de hand van theorieën die betrekking hebben op de artistieke media, waarbij ook tekst een rol speelt. Het zal daarbij gaan om theorieën die achtereenvolgens betrekking hebben op tekeningen (Bryson), strips en beeldverhalen (Eisner, Carrier, Pollmann, Schilperoord & Maas), collages en karikaturen (Roth, Bakhtin, van de Ligt, Garber, Hobeika). Aan de hand van deze theorieën kan inzicht verkregen worden in waar en hoe bepaalde elementen in Esono Ebalé's beelden met elkaar botsen, waar en hoe de kunstenaar zijn beelden leegt en wat hiervan het (politieke) effect is.

Het onderzoek naar de gekozen beeldende kunst en literatuur wordt voorafgegaan door een eerste deel over het kader van het onderzoek. In het eerste hoofdstuk van dit in deel wordt de

¹⁰ Dit inzicht komt van Wolfgang Iser (in Rimmon-Kenan, 1983: 128).

¹¹ Chatman, S., in Rimmon-Kenan, 1983: 87.

politieke geschiedenis beschreven die drie perioden beslaat; de koloniale periode die duurde tot 1968 toen het land onafhankelijk werd van Spanje, met als eerste president Francisco Macías Nguema die van het land een dictatuur maakte. Daaraan leek in 1979 een eind gekomen met de coup van zijn neef Teodoro Obiang Nguema Mbasogo die echter opnieuw een dictatuur vestigde die voortduurt tot op heden. In het tweede hoofdstuk van dit deel zal vervolgens een algemene beschrijving gegeven worden van de geschiedenis van de literatuur en beeldende kunst, met een nadere motivatie van de keuze van de te onderzoeken werken. Het theoretisch kader en de methodologie, zoals hierboven kort geschetst, zal vervolgens uitgebreider worden toegelicht in de daarop volgende hoofdstukken 3 en 4 van dit deel.

In het hierop volgende tweede deel van het onderzoek zullen de beelden van Esono Ebalé worden onderzocht. Met behulp van een visuele analyse volgens diverse op het beeld en de gebruikte media betrokken theorieën en de relatie met het theoretisch kader, zal geprobeerd worden leegten bloot te leggen in achtereenvolgens zijn tekeningen, strips en beeldverhalen, collages en karikaturen. In de eerste paragraaf zal worden nagegaan hoe Esono Ebalé al tekenend leegten creëert en welke motieven hij daarbij gebruikt. Vervolgens zal in de tweede paragraaf met het oog op de lege vormen en tekstballonnen (als ‘lege containers’) een analyse worden gemaakt van de strips en beeldverhalen. Daarbij zal (in paragraaf drie) eveneens onderzoek worden gedaan naar de rol van het metaforische, het stereotype en de relatie met enkele stripgenres. In paragraaf vier zullen de collages en karikaturen worden onderzocht om na te gaan in hoeverre en in welke zin deze gezien kunnen worden als ‘subversieve daad’ ten aanzien van het politieke systeem in Equatoriaal Guinea. Ter afsluiting van dit deel zal ingegaan worden op de aanvullende en verdiepende inzichten die het theoretisch kader, zoals geïntroduceerd in deel I, biedt in de resultaten van de visuele analyses.

Vervolgens zal in deel III met behulp van een narratieve analyse worden nagegaan waar zich breukvlakken en leegten voordoen in de verhalen van elk van de drie gekozen romans. De romans van Donato Bydiogo-Ndongo, María Nsue Angüe en Juan Tomás Ávila Laurel zullen hierbinnen in de opeenvolgende hoofdstukken worden geanalyseerd, elk met betrekking tot de geschiedenis en het verhaal, de rol van de verteller, de structuur van de roman, de karakterisering van de personages en omstandigheden en aan de hand van de verschillende narratologen, zoals aangehaald door Rimmon-Kenan. Bij de analyse van de verteller en structuur van de roman zullen ook de *paratext* (Genette), het autobiografische (Lejeune, Cohn), de *mise en abyme* (Dällenbach) en het orale (Ong) worden betrokken. In het

afsluitende deel IV van het onderzoek zal inzicht worden gegeven hoe de verhalen en beelden, met de hierin gevonden breukvlakken en leegten, functioneren als waarheidsprocedure (Badiou) die de eenduidige waarheid van een dictatuur overstijgt en leegt.

Deel I Kader van het onderzoek

Hoofdstuk 1 Politieke geschiedenis van Equatoriaal Guinea

In zijn artikel in *Debats* (123/2 2014: 72-79), waarin hij het licht werpt op een “alomtegenwoordige literatuur van Equatoriaal Guinea” en waarin hij de verwevenheid blootlegt van de geschiedenis van Spanje (en Latijns Amerika) met die van Equatoriaal Guinea, refereert Juan Tomás Ávila Laurel verschillende keren aan de eerste zin van *Don Quijote*, “En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme vivía un caballero de lanza en ristre...”.¹ Ávila Laurel vat in dit stuk die geschiedenis in kort bestek samen; van de tijd waarin de Portugezen als eersten voet aan de grond zetten op Annobón en Fernando Poo (het huidige Bioko), Columbus Amerika ontdekte (gevolgd door Cortés en Pizarro) en Cervantes zijn *Don Quijote* schreef, tot aan de tijd dat Equatoriaal Guinea onafhankelijk werd in 1968. Er brak toen een periode aan waarin de nieuw gekozen president Macías Nguema, zoals Ávila Laurel het omschrijft, de reden van die onafhankelijkheid al snel uit het oog verloor en alle door de kolonisator toegepaste methoden niet alleen overnam, maar ook “met tien vermenigvuldigde” (2014: 76).² Het land werd onleefbaar en in Spanje trok Franco zijn handen ervan af door al het nieuws uit Equatoriaal Guinea te boycotten en elk schrijven over het land te verbieden.³ Kortom, het werd een land waarvan men de naam maar liever vergat, met volgens Ávila Laurel grotere gevolgen dan die in *Don Quijote*:

Que el famoso manco no quisiera decir nada del nombre de la región manchega en donde residía Quijote no tiene las mismas consecuencias que el cerrojazo informativo que Franco y sus lacayos más allegados decretaron sobre su antigua colonia. Y no es tema baladí porque aquella obscuridad informativa que imperaba sobre el joven país fue aprovechada por su enajenado presidente para instituir por ley la más abyecta arbitrariedad.⁴ (Ibid.: 77)

¹ Miguel de Cervantes' roman *Don Quijote* (deel I gepubliceerd in 1605 en deel II in 1615) heeft in de vertaling van Barber van de Pol als eerste zin: “In een plaatsje in La Mancha, waarvan de naam mij niet te binnen wil schieten, leefde niet lang geleden zo'n edelman met een lans in zijn wapenrek, een antiek leren schild, een magere knol en een hazewind.” (*Miguel de Cervantes Saavedra: De vernuftige edelman Don quichot van La Mancha*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1997)

² “Ahí siguieron diciendo que eran un mismo país hasta que fueron pasando los meses y el presidente al que eligieron, que no había sido catequista por casualidad, se olvidó muy pronto de por qué se había pedido la independencia. Y cuando se lo echaron en cara, recuperó todos los métodos que había visto aplicar a los colonizadores y los multiplicó por diez. Entonces convirtió al país suyo en un sitio en el que no se podía vivir.”

³ “[...] la metrópoli no quiso saber nada del nombre de un lugar del Golfo de Biafra llamado Guinea Ecuatorial Guinea.” (Ávila Laurel, 2014: 77)

⁴ Dat die beroemde mankaard [Cervantes] niets meer wilde zeggen over de naam van de regio Castilla y La Mancha van *Don Quijote*, had niet dezelfde gevolgen als die van de door Franco en zijn naaste lakeien over de oude kolonie afgekondigde informatievergrendeling. En het is geen futiliteit dat de gek geworden president de in het jonge land heersende informatieve duisternis gebruikte om de meest abjecte willekeur per wet vast te leggen. [eigen vertaling]

Ávila Laurel schrijft dat Macías als eerste president vanuit een soort minderwaardigheidscomplex en omdat hij zich inferieur voelde aan iedere toekomstige rivaal die hem zou kunnen benadelen, overging tot moorden in een elf jaar durende dictatuur die op 3 augustus 1979 overging in een tweede dictatuur, toen de president zijn macht kwijtraakte (Ibid.: 77).⁵

Omdat de literatuur en beeldende kunst in dit onderzoek betrekking heeft op deze twee dictatoriale periodes – die van Macías (1968-1979) en die van Obiang (1979 tot aan nu) – zal hierop bij de beschrijving van de geschiedenis en de politieke situatie van Equatoriaal Guinea de nadruk liggen. Er zijn echter in die perioden tendensen aan te wijzen die een langere geschiedenis hebben, zoals de historische desinteresse van Spanje in zijn kolonie, gekoppeld aan de Spaanse koloniale en neo-koloniale mentaliteit en alle wreedheden die de koloniale tijd en de daarop volgende onafhankelijkheid met zich meebracht. Die tendensen komen duidelijk naar voren in *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial* van Donato Ndongo, maar ook in andere historische overzichten zoals die van Inbrahim K. Sundiata, Gustau Nerín en Alicia Campos. Dit zijn studies die als uitgangspunt gekozen zijn voor de hierop volgende historische en politieke beschrijving, evenals *The Wretched of the Earth* van Frantz Fanon, waarin het gewelddadige proces waarmee de voormalige koloniën zich losmaakten van hun moederland zowel vanuit een politiek als psychiatrisch perspectief wordt uitgelegd.⁶

Desinteresse en stilzwijgen in de koloniale periode (1778-1968)

Fernando Poo (nu Bioko),⁷ het eiland waar tot dusver alleen Bubi's woonden,⁸ werd in 1471 ontdekt door de Portugezen die het (met de eilanden Annobón en Corisco) vanaf 1594

⁵ “[...] se sintió inferior a todo futuro competidor [...]. Entonces, para no verse en desventaja, mató y mandó matar, de una edad para arriba, a todos los que por la razón de su humanidad superior le podían reprochar cualquier error. Fue lo que se llamó dictadura, un periodo de gobierno caótico que duró once años y una segunda que se inició cuando aquel primer presidente fue despojado del poder inicuo con el que se venía enseñoreando sobre todos los guineanos desde aquel 12 de octubre de 1968.”

⁶ Op de achterflap van *The Wretched of the Earth* staat vermeld: “It was Fanon, himself a psychotherapist, who exposed the connection between colonial war and mental disease.”

⁷ Namen veranderden sinds de ontdekkingen in de Golf van Guinea in 1471 door de Portugezen; het eiland Bioko heette aanvankelijk Fernando Poo (naar de Portugese ontdekkingsreiziger). De hoofdstad Malabo heette eerder onder de Spanjaarden Santa Isabel en daarvoor (onder de Engelsen) Port Clarence.

⁸ De Bubi's vormen nog steeds een belangrijke etnische groep in het huidige Bioko naast de Fang en andere etnische groepen die later naar het eiland kwamen om hier te werk gesteld te worden op de cacao-plantages. De Fang vormden de belangrijkste etnische groep van Rio Muni, het vaste land van Equatoriaal Guinea, naast de

koloniseerden in dienst van de slavenhandel. Daarna is het ook nog een periode (van 1641 tot 1648) in Nederlandse handen geweest, waarop het opnieuw door de Portugezen werd bezet. In 1778 sloten zij het Tratado de Pardo met Spanje als verdrag waarbij enkele Portugese gebieden werden ingeruild voor de eilanden en het stukje vasteland dat nu Equatoriaal Guinea heet. In de periode die hierop volgde zijn meer momenten aan te wijzen waarop Spanje er wat betreft zijn kolonie het zwijgen toedeed, evenals lange perioden van desinteresse. Zo vond er in 1783 een eerste expeditie plaats waarvan de mislukking en de ware toedracht maar liever door Spanje werd verzwegen. Donato Ndongo schrijft in *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial* dat de mislukking van deze eerste expeditie een negatieve uitwerking op Spanje had, dat er vervolgens alles aan deed om die stil te houden en zijn bezittingen in de Golf van Guinea gedurende jaren dood te zwijgen (1977: 24). De weinige interesse die er voor deze gebieden was – “el poco interés que merecían estas tierras” (Ibid.) – ging volgens Ndongo gepaard met een verdoezeling van de ware reden van deze mislukking die lag in de voor inlanders op de vlucht geslagen manschappen, in plaats van de voorgewende oorzaak van opgelopen ziekten in “una de las zonas más insalubres del mundo” (een van de meest ongezonde gebieden ter wereld) (Ibid.).

Ook Gustau Nerín wijst in *La última selva de España* op het gebrek aan interesse van Spanje, dat volgens hem pas in 1843 werkelijk begon met de kolonisatie van Equatoriaal Guinea vanaf de eilanden Corisco en de Elobey, door hier handels- en missieposten te vestigen (2010: 13,14). De kolonisatie van het vasteland begon volgens Nerín pas in 1870, terwijl de Duitsers en Fransen er (vanaf Kameroen en Gabon) al veel eerder aanwezig waren vanwege praktisch onduidelijke grenzen en de Spaanse afwezigheid. Nerín wijst er op dat de desinteresse van Spanje in zijn Afrikaanse kolonie te wijten was aan de grotere aandacht die uitging naar de verkoop van zijn overzeese koloniën Cuba, Puerto Rica en de Filipijnen en later, in de eerste helft van de twintigste eeuw, naar Marokko:

‘África’, para los españoles era sinónimo de Marruecos. Incluso muchas de las entidades que se dedicaban a promocionar el colonialismo relegaban Guinea en favor de Marruecos. El ejército, principal promotor de la aventura colonial española en esa época, olvidaba Guinea, donde no se cosechaban glorias guerreras, y centraba sus esfuerzos en Marruecos, donde los militares africanistas acumulaban medallas y ascensos.⁹ (Ibid: 37)

Ndowé, Bisió, Balengue en Baseke. Daarnaast zijn er groepen eilandbewoners die worden aangeduid als *annoboneses* (van Annobón), en *bengas* (Corisco).

⁹ Afrika stond voor de Spanjaarden gelijk aan Marokko. Ook de instanties die het kolonialisme propageerden schoven Guinea naar de achtergrond ten gunste van Marokko. Het leger dat gold als belangrijkste promotor van het Spaanse koloniale avontuur van die tijd, vergat Guinea, waar geen glorieuze oorlogsoverwinningen te

Het Spaanse gebrek aan belangstelling blijkt volgens Ndongo eveneens uit het tot begin twintigste eeuw nagenoeg ontbreken van een administratieve regeling (1977: 35).

Daarbij telde de oorspronkelijke, zwarte bevolking niet voor de kolonisator¹⁰, hetgeen volgens Nerín blijkt uit de door missionarissen gepubliceerde etnografische artikelen in de eerste helft van de twintigste eeuw, met beschrijvingen van de zwarte bevolking als “een amorfe hoop grondstoffen zonder ziel, cohesie van energie waar je niets mee kunt” (2010: 47).¹¹ Ndongo merkt op dat men bij volkstellingen alleen diegenen van de oorspronkelijke bevolking telde die gelieerd waren aan de blanke kolonisator in de steden, terwijl de rest niet meetelde (1977: 34). Hij verwoordt de ontmenselijking en het uitvlakken van de oorspronkelijke bevolking met de gevolgen hiervan als volgt:

A medida que se les despoja de su ser, de su identidad como pueblo, de su tradición – pasado y futuro –, no sólo se está perpetrando un atentado contra la cultura de un pueblo, sino que se está abonando el terreno, al colocar a los negros guineanos en un estadio intermedio entre el salvaje y el animal de carga, para un labor metódica como es la de la asimilación cultural. El primer peldaño, el complejo de incultura, ya ha sido construido.¹² (Ibid.: 37)

Het vaste land van Río Muni, waarvan de kolonisatie in vergelijking met Fernando Poo achterbleef – Nerín noemt Río Muni “la verdadera Cenicienta del pequeño imperio español” (de echte Assepoester van het kleine Spaanse imperium) (2010: 38) – gold slechts als leverancier van Fang arbeidskrachten voor de cacaoplantages in Fernando Poo (53). De Fang stonden, in tegenstelling tot andere etnische groepen op het vasteland (de Ndowé, Bisió, Balengues en Basekes), bij de Spanjaarden bekend als harde werkers (54). Zij werden omgekocht of dronken gevoerd om hen op deze manier ‘vrijwillig’ mee te voeren en op de

behalen vielen. Het richtte zijn aandacht op Marokko, waar in Afrika gesettelde militairen medailles en promoties opeenstapelden. [eigen vertaling]

¹⁰ Zoals ook Fanon beschrijft: “The native is declared insensible to ethics; he represents not only the absence of values but also the negation of values. He is, let us dare to admit, the enemy of values, and in this sense the absolute evil. [...] At times this Manichaeism goes to this logical conclusion and dehumanizes the native, or to speak plainly it turns him into an animal” (2001: 32).

¹¹ “[...] un montón amorfo de materias primas sin alma, cohesión y energías para ninguna empresa.” Nerín verwijst hierbij o.a. naar de *Almanaque de las Misiones de Fernando Poo* uit 1924 en naar het tijdschrift *La Guinea Española* dat in deze periode werd uitgegeven en waarin stereotypen voorkomen over ‘het zwarte ras in het algemeen’ als “ratten”, “lui”, “menseneters”.

¹² Door hen van hun wezen te ontdoen, hun identiteit als volk, hun traditie – verleden en toekomst –, pleegt men niet alleen een aanslag op de cultuur van een volk, maar legt men een voedingsbodem voor de indeling van de zwarte inwoners in een stadium tussen de ‘wilde’ en het lastdier en voor een methodische aanpak van culturele assimilatie. De eerste trede van het complex van onderontwikkeling is dan al gelegd. [eigen vertaling]

plantages te werk te stellen (228). Nerín beschrijft de plantages van Fernando Poo als “un infierno cacaotero” (een cacaohel) vanwege de slechte arbeidsomstandigheden (230,231).

Nguemismo en Afro-fascismo onder het bewind van Macías (1968-1979)

In de loop van de twintigste eeuw blijkt dat “el primer peldaño” (Ndongo) in “un infierno cacaotero” (Nerín) al wel gelegd was en dat daarbij ook geweld niet kon uitblijven. Een stap daartoe was volgens Ndongo dat het koloniale regime, dat zich geheel richtte op Spanje, de oorspronkelijke plaatsnamen omdoopte tot Guadalupe (Mongomo), Valladolid (Mimbiles), Sevilla (Niefang) en Puerto Iradier (Kogo) (1977: 51). Ook richtte het onderwijs zich op Spanje en in de periode onder Franco moesten schoolkinderen in de houding en in koor “¡¡Soomos españoles por la Gracia de Diooos!!” roepen en zingen, evenals “Falangista soy, falangista hasta morir o vencer” (ik ben falangist, falangist tot de dood of de overwinning er op volgt) en op zaterdag “¡Salve, Franco!”, om af te sluiten met “Viva España”. Ndongo noemt dit in plaats van culturele assimilatie, assimilatie met het mes op de keel en schrijft dat lijfstraffen en psychische kwellingen aan de orde van de dag waren (66). Voor reizen in eigen land was toestemming nodig en moest men formulieren invullen, en ondanks dat de slavernij was afgeschaft, werden arbeidskrachten ‘uitgeleend’ om gratis ingezet te worden binnen de plantages (67).

Tegen de koloniale wantoestanden groeide verzet; in 1950 door een groep, Cruzada de Liberación, die werd aangevoerd door Acacio Mañé en later, in 1952, ook met een staking in het seminarie Banapé (Ndongo, 73). De Spaanse kolonisator probeerde het verzet echter te breken door de etnische groepen uit elkaar te spelen; de Bubi van het eiland Fernando Poo en kustbewoners werden afgeschilderd als slimmer, intelligent en harde werkers en daarom rijk, tegenover de Fang van het vaste land van Rio Muni als lui, ongecultiveerd en arm, maar wel groter in getal. Zij zouden daarom een gevaar zijn voor de bevolking van Fernando Poo,¹³ waartegen de kolonisator hen beloofde te beschermen (74,75).¹⁴ Nadat Mañé in 1958 was

¹³ Ndongo-Bidyogo wijst er op dat de Bubi de oorspronkelijke bewoners waren van Fernando Poo (later Bioko), maar dat er, naast als arbeidskrachten ‘ingevoerde’ fang, ook nog andere groepen uit Cuba, Sierra Leone en Liberia als arbeidskrachten naar het eiland waren gehaald die als ‘negros emancipados’ speciale rechten kregen en zo een “koloniale aristocratie” vormden. Deze *fernandinos* [afstammelingen van Engelse slaven uit Sierra Leone en Liberia] hadden in 1940 20 van de 100 cacaoplantages in handen (1977: 56).

¹⁴ Nadat gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw vooral Fang van het vasteland als arbeidskrachten naar het eiland gehaald waren (Nerín, 2010: 53), bracht ook Macías Fang naar Malabo om tegenwicht te bieden aan de Bubi die een alliantie met de Spanjaarden waren aangegaan tegen onafhankelijkheid van het eiland (en voor

vermoord en zijn lichaam in zee geworpen (76), groeide het antikoloniale verzet en kwam de kolonisatie eind jaren vijftig mede door het antikoloniale beleid van de Verenigde Naties onder druk te staan.¹⁵ Zowel Alicia Campos Serrano als Gustau Nerín wijzen op het belang dat Franco hechtte aan de kolonisatie en Spaanse aanwezigheid in het gebied; in *De colonia a Estado: Guinea Ecuatorial, 1955-1968* refereert Campos Serrano aan die aanwezigheid als Franco's heilige missie; “una sagrada misión civilizatoria” (2002: 30) en Nerín noemt in dit verband Franco's ‘hispano-tropicalismo’; een nieuwe koloniale theorie waarmee Franco tegenover de Verenigde Naties deed alsof het bij Equatoriaal Guinea niet ging om een kolonie, maar om provincies, om zo het proces van de dekolonisatie te vertragen (2010: 277). Desondanks viel dekolonisatie uiteindelijk niet tegen te houden, kwamen er verschillende nationale politieke partijen en stemde de bevolking voor een autonomie die de onafhankelijkheid inluidde, met verkiezingen die in 1968 gewonnen werden door Francisco Macías Nguema.¹⁶

Dekolonisatie is volgens Frantz Fanon, zoals hij beschrijft in *The Wretched of the Earth*, altijd een gewelddadig fenomeen en “a program of complete disorder” (2001: 27), waarbij hij wijst op de uitwerking van onderdrukking op het individu. Dat rechtvaardigt volgens Fanon zijn bestaan door geweld te gebruiken als uitlaatklep in zelfdestructief gedrag dat zich eveneens richt tegen zijn eigen volk: “The colonized man will first manifest this aggressiveness which has been deposited in his bones against his own people” (Ibid.: 40). Daarbij heeft het geweld volgens Fanon een reinigende werking; want in het geweld wordt het individu aangezet tot

een afscheiding van het vasteland): “To counter the Bubi-Spanish alliance, the president brought some 7000 Fang to Malabo” (Sundiata, 1990: 64).

¹⁵ Alicia Campos Serrano wijst er in *De colonia a Estado* op dat Spanje in 1955 toegetreden was tot de VN en er belang bij had zijn positie te verbeteren in de VN die een dekolonisatiepolitiek voerden (86, 99).

¹⁶ Dit proces wordt door Ndongo-Bidyogo nauwgezet beschreven in de hoofdstukken IV t/m VII van *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial*. Samengevat komt het er op neer dat er aanvankelijk drie partijen waren; de eerste was de MONALIGE; Movimiento Nacional de Liberación de Guinea Ecuatorial (een voortzetting van de door de vermoorde Acacio Mañé gecoördineerde Cruzada e Liberación) (74), gevolgd door de IPGE; Idea Popular de Guinea Ecuatorial (90) en de MUNGE; Movimiento de Unión Nacional de Guinea Ecuatorial (97). Daaruit vloeide een eerste autonoom bestuur voort met als president Bonifacio Ondó Edú (de eerder naar Gabón gevluchte leider van de MUNGE) en Francisco Macías Nguema als vice president (103). De MUNGE werd in de Spaanse pers afgeschilderd als beschaafd en gecultiveerd tegenover de MONALIGE als extremistisch en subversief, waar zich de IPGE tussenin bevond (124). Macías switchte tussen al deze drie partijen en hoewel hij bij de uiteindelijke verkiezingen voorafgaand aan de onafhankelijkheid vanwege zijn anti-Spaanse houding niet de voorkeur had van de Spanjaarden, won hij die verkiezingen in 1968 met steun van al deze drie partijen, onder de leus “En marcha con Macías; unidad, paz, prosperidad” (vooruit met Macías; eenheid, vrede en voorspoed). Equatoriaal Guinea wordt op 12 oktober officieel onafhankelijk met Macías als president die uiteindelijk – in 1979 en na een staatsgreep door een van zijn politieke tegenstanders, gedekt door Spanje – alle oppositie uitschakelt en de MONALIGE omdoopt tot PUNT; Partido Unico Nacional de Trabajadores (188).

actie, waardoor het volgens Fanon zijn wanhoop en angst kwijtraakt en zijn waardigheid terugvindt (74).¹⁷ Hij beweert dat het individu zichzelf daarbij in de plaats wil zetten van de kolonisator: “We have seen that the native never ceases to dream of putting himself in the place of the settler – not becoming the settler but substituting himself for the settler” (Ibid: 41).

Het is opvallend hoe Macías, als hij aan de macht is en zich geheel los heeft gemaakt van Spanje, en nadat hij zijn politieke tegenstanders heeft uitgeschakeld,¹⁸ vrijwel exact doet wat de Spaanse kolonisator onder Franco voor hem deed. Daar waar eerder verplicht “¡Salve, Franco!” en “Viva España” moest worden geroepen werd nu door Macías per decreet vastgelegd dat men na elk officieel optreden verplicht moest scanderen:

En marcha con Macías, siempre con Macías, nunca sin Macías, todo por Macías” en “el colonialismo, ABAJO; el imperialismo, ABAJO; el neocolonialismo, ABAJO; los golpes de estado, ABAJO; los ambiciosos ABAJO; el colonialismo tecnológico, ABAJO; el colonialismo comercial, ABAJO; la revolución, ARRIBA.”¹⁹ (Ndongo, 1977: 227)

Daarbij moest ieder kind de volledige naam en titels van de president op school uit het hoofd leren (Ndongo, 279), werden Afrikaanse namen als Nguema, Mbá en Ndongo verplicht gesteld en ‘geïmporteerde namen’ als Luis, Anselmo en Benito verboden (281). Ook werden in het voetspoor van de Spaanse kolonisatoren plaatsnamen en geografische namen veranderd zoals Fernando Poo, dat nu Bioko ging heten en de naam van de hoofdstad Santa Isabel, die nu werd veranderd in Malabo.

Het regime van Macías nam eveneens de door de ex-kolonisator toegepaste methoden van geweld over. Zowel Donato Ndongo in *Historia y tragedia* als Ibrahim Sudiata in *Equatorial Guinea, Colonialism, State Terror, and the Search for Stability*, wijzen op wat aanvankelijk een vreedzame overdracht leek – Franco noemde dit “het resultaat van een vreedzaam, vriendelijk en constructieve ontwikkeling”–, uitmondde in het onder valse

¹⁷ “At the level of individuals, violence is a cleansing force. It frees the native from his inferiority complex and from his despair and inaction; it makes him fearless and restores his self-respect.”

¹⁸ Macías schakelde niet alleen zijn minister van buitenlandse zaken Atanasio Ndongo Miyone uit na diens poging tot staatsgreep, maar ook zijn eerdere concurrent bij de verkiezingen (en eerdere vicepresident tijdens de autonomie) Bonifacio Ondó Edú. Ndongo schrijft hierover: “La verdad, se muere mucho, se muere demasiado en Guinea Ecuatorial. Seis años de independencia política han significado para los habitantes de este país practicante seis años de terror y de violencia institucionalizada. Desde la independencia, el régimen vigente sólo se ha dedicado a la eliminación física de la casi totalidad de sus adversarios políticos [...]” (Ndongo, 1977: 282).

¹⁹ Voorwaarts met Macías, altijd met Macías, nooit zonder Macías, alles voor Macías” en “WEG MET het kolonialisme, WEG MET het imperialisme, WEG MET het neokolonialisme, WEG MET de staatsgrepen, WEG MET de ambitieuzen, WEG MET het technologisch kolonialisme, WEG MET het commerciële kolonialisme, LANG leve de revolutie. [eigen vertaling]

beschuldigingen uitschakelen van politieke tegenstanders²⁰ en de vlucht van velen naar het buitenland, onder wie nagenoeg alle Spanjaarden. Ndongo noemt het getal van 90.000 doden door geweld onder het regime van Macías (293), en Sundiata noemt in *Equatorial Guinea, Colonialism, State Terror, and the Search for Stability* over het geheel nog een veel groter getal:

According to some, about one-third of the approximately 300.000 people of Equatorial Guinea were killed and another 50.000 fled abroad. In 1974 it was estimated that there were 60.000 refugees in Gabon, 30000 in Cameroon, 15.000 in Nigeria, and at least 6.000 in Spain (1990: 65).

Bij het geweld laaiden eerder door de kolonisator aangewakkerde etnische tegenstellingen opnieuw op. Macías was als Fang afkomstig uit het minder ontwikkelde platteland van de regio Mongomo in Río Muni tegenover het rijkere en meer stedelijke Bioko (Ndongo, 113). Fanon schetst een neo-koloniaal beeld waarbij de stad gezien wordt als verraders van de nationale erfenis van het platteland. Volgens hem vertrouwen de plattelanders de stedelingen niet die zich als Europeanen kleden, hun talen spreken en vaak in dezelfde regio met ze samenwerken (89). Dat Macías zich zo hard afzette tegen kolonialisme, neokolonialisme en imperialisme zou men volgens deze theorie van Fanon kunnen wijten aan zijn plattelandsafkomst. Daarbij bevoordeelde hij zijn eigen groep en regio, wat volgens Sundiata binnen zijn regime niet zo zeer gold als “triomf van het Fang nationalisme”, maar eerder als triomf van de eigen clan uit Mongomo (1990: 66).²¹ Ndongo schrijft dat de regering en het militaire apparaat vrijwel uitsluitend bestond uit hen die afkomstig waren uit Mongomo (221). Hij voegt er nog aan toe dat alleen uit een andere streek komen al voldoende reden was om een baan te verliezen en er ook nooit meer een te vinden. Belangrijke functies werden verdeeld onder familieleden ²² en in 1970 werden rivaliserende partijen vervangen door de

²⁰ Ndongo: “Se inauguraba así una forma más para deshacerse de los que el presidente consideraba enemigos políticos: fueron destituidos y encarcelados varios funcionarios, entre ellos los ministros de Industria y Minas, Pedro Ekong Andeme y Rafael Momo Bocara, respectivamente. Y en un simulacro de juicio celebrado semanas después, serían condenados a diversas penas de prisión, de donde ninguno ha salido y todos han muerto” (1977: 198).

²¹ “Macías Nguema’s victory was the conquest of one member of one segment of an ethnic group. The dictatorship was not so much a triumph of Fang nationalism as it was a triumph of the president’s hometown categorie. [...] His power was based in the Mongomo district, especially among members of the Ensangui clan.”

²² Naomi MacLeod wijst in haar proefschrift *Form and function of non-linguistic calls in human infants* op het patriarchale systeem van de Fang: “The family, which is held in the highest regard, usually has one heroic male ancestor as a focal point for organization. Society is organized according to tribe, clan, lineage and family, with a strong sense of community” (11). Het bevoordelen door Macías van zijn eigen provincie en clan zou dus ook kunnen worden verklaard vanuit deze patriarchale Fang traditie.

Partido Unico Nacional die later werd omgedoopt tot Partido Unico Nacional de Trabajadores (PUNT), terwijl de president zichzelf benoemde tot president voor het leven (Ndongo, 213,214 / Sundiata, 67). Op studentenprotesten in Madrid volgden openbare executies van familieleden bij wijze van represaille en de president liet een cholera epidemie op Annobón (Palagú) op zijn beloop omdat hij geen vertrouwen had in de loyaliteit van de bewoners van dit eiland (Ndongo, 228 / Sundiata, 68).

Volgens Ndongo hield Macías er geen enkele ideologie op na (129), en Sundiata noemt Macías' politieke opvatting "a curious blend of anticolonialist rhetoric and Machtpolitik" (70), met desondanks een zekere bewondering voor Franco, terwijl hij Adolf Hitler in zijn speeches "de redder van Afrika" noemde. Verder ging zijn bewondering uit naar Afrikaanse leiders als Idi Amin, Haile Selassie, Mobutu Sese Seko, Marien Ngoubi en Jean-Bedel Bokassa. Gaandeweg zocht hij ook steeds meer contact met Cuba evenals de toenmalige Oostbloklanden en sloot hij verdragen met de Sovjet Unie en met China (Ndongo, 225 / Sundiata, 73).

Fanon ziet het politieke en economische onvermogen van de post-koloniale machthebbers eveneens als een probleem van een onderontwikkelde middenklasse:

The national middle class which takes over the power at the end of the colonial regime is an under-developed middle class. It has practically no economic power, and in any case it is in no way commensurate with the bourgeoisie of the mothercountry which it hopes to replace (119,120). [...] they are completely ignorant of the economy of their own country (2001: 121).

Macías bracht zijn land, behalve door een gebrek aan economische macht, volgens Ndongo ook door zijn zieke en getormenteerde geest steeds verder in isolement (293). De periode van Macías is ook wel aangeduid met de term "nguemismo", een variant op de meer algemene term afro-fascismo²³, een periode waaraan op 3 augustus 1979 een eind kwam door middel van een staatsgreep die de geschiedenis in is gegaan als 'El golpe de la libertad', uitgevoerd door zijn eigen neef Luitenant Colonel Teodoro Obiang Nguema Mbasogo.²⁴ Macías werd 18 augustus 1979 gearresteerd, in Bata gevangen genomen en 1 oktober geëxecuteerd.

²³ Mbaré Ngom herleidt deze termen tot Max Linger-Goumaz: "[...] el presidente electo Francisco Macías Nguema suspendió todas las garantías constitucionales e impuso un proyecto monolítico, étnico y excluyente, que el crítico Max Liniger-Goumaz (1983), ha denominado afro-fascismo y, en su variante guineana, lo llamó 'nguemismo'" (2010: 29).

²⁴ Sundiata noemt als aanzet hiertoe de protesten wegens achterstallige betaling van salarissen door Macías en de executies die daarop volgden; 4 juni 1979 werden er vijf leden van de Nationale Garde geëxecuteerd omdat zij om hun loon hadden gevraagd. Een van die vijf was de broer van Luitenant Colonel Teodoro Obiang Nguema Mbasogo (1990: 74).

In het in 2018 door het door de Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) georganiseerde *50 Aniversario de la Independencia de Guinea Ecuatorial* vraagt Donato Ndongo-Bidyogo zich af, in zijn lezing met als titel “Guinea Ecuatorial en el cincuentenario de su independencia: ¿Qué independencia?”, om welke onafhankelijkheid het eigenlijk gaat.²⁵ Hij noemt die onafhankelijkheid tot dan toe “un fracaso colectivo” (collectieve mislukking), “cincuenta años de constante pesadilla” (vijftig jaar van constante nachtmerrie) en “medio siglo de mentiras difrazadas y esperanzas frustradas” (een halve eeuw van toegedekte leugens en gefrustreerde hoop). Kortom, Ndongo geeft aan dat de ellende onder Macías na de zogenaamde ‘golpe de la libertad’ (1979) van Teodoro Obiang Nguema Mbasogo niet is opgehouden; dat de onafhankelijkheid geen bevrijding betekende noch betekent, maar slechts onzekerheid, angst en misère als dagelijkse zorg, onder een steeds duidelijker wordende onderdrukking en een steeds geraffineerdere wreedheid.²⁶ Ndongo noemt zowel Macías als Obiang ‘producten’ van Mongomo, dat geldt als meest achtergebleven gebied van Río Muni²⁷ en wijst er op dat het hier gaat om “una oligarquía incapaz por su ignorancia” (een door onkunde onbekwame oligarchie). Volgens Ndongo verving Macías de Europese (koloniale) cultuur niet door de door hem gepropageerde Afrikaanse cultuur, maar door *la nada* (het niets) en dus leegte. Hij beweert dat Macías’ terugkeer naar een ‘authentieke Afrikaanse cultuur’ uitsluitend werd ingegeven door haat tegen de blanken, zonder dat Macías met zijn regime in staat was “de betekenis en functie van bepaalde vooroudertradities te evalueren, verder te ontwikkelen en te actualiseren.”²⁸ Ook Obiang propageert volgens Ndongo de ‘Afrikaanse cultuur’ zonder die te praktiseren.²⁹

²⁵ Canal UNED. [<https://canal.uned.es/video/5b3cb9b1b1111f7c148b4567>]

²⁶ “La independencia ni fue ni es nuestra liberación; la incertidumbre, la zozobra, la miseria siguen siendo nuestras preocupaciones cotidianas ante una opresión cada vez más nítida, ante una crueldad cada vez más refinada.” (Ibid.)

²⁷ Hij wijst er in zijn lezing op dat Mongomo tot de laatst gekoloniseerde districten behoort (met een traumatisch verleden in de confrontatie met de blanken), dat de eerste school er gesticht werd in 1939 voor meer dan 600 kinderen en dat het hier om een van de meest cultureel achtergebleven gebieden gaat. Volgens hem lijden de twee presidenten uit dit gebied afkomstig aan een minderwaardigheidscomplex en ontbreekt het hen aan capaciteiten om een moderne staat te besturen (Ibid.).

²⁸ “La evocación romántica de ese pasado [Macías] intentaba esconder, en realidad, su propia tosquedad; porque, incapaces de evaluar siquiera el significado o la utilidad de las terminadas tradiciones, tampoco crearon las condiciones para desarrollar y actualizar esos saberes ancestrales. No sustituyeron la cultura europea por la cultura africana, sino por la nada [...]” (Ibid.). Ndongo heeft het in dit verband over “pervers tribalisme” met als

Dat het nieuwe regime van Teodoro Obiang Nguema Mbasogo in meer opzichten een voortzetting was (en nog steeds is) van het oude schrijft ook Ibrahim Sundiata:

The new government promised both change and continuity. Its ideology was vague and its connections to the previous government obvious. The Mongomo ‘clan’ retained its prominence and acted at points as a brake on the head of state. Relatives of Macías Nguema and functionaries in the old government remained in place (1990; 76).

In zijn lezing (eveneens in de UNED in 2018 ter gelegenheid van de vijftigjarige onafhankelijkheid van Equatoriaal Guinea) gaat Sundiata nader in op de periode die hij aanduidt met “el neocolonialismo petrolero” van Obiang.³⁰ Hij wijst er op dat sinds er in 1992 door ExxonMobil en andere Amerikaanse oliemaatschappijen grote hoeveelheden olie werden ontdekt voor de kust van Bioko, Equatoriaal Guinea de op zes na grootste olieproducent van Afrika is en het land het hoogste Bruto National Product heeft van het continent. De bevolking van Guinea zou volgens hem een van de meest rijke van onze planeet kunnen zijn, maar in werkelijkheid moet de meerderheid rondkomen van minder dan twee dollar per dag. Hoewel Obiang het land redde van de terreur van zijn oom en men ‘el golpe de libertad’ elk jaar viert als een dag van nationale geboorte, is er volgens Sundiata aan het autoritaire regime geen eind gekomen. “Macías is dood, maar de persoonlijkheidscultus is nog steeds levend en de repressie ging door, zij het in een wat minder uitgebreide vorm”, zegt Sundiata in zijn lezing.³¹ Hij haalt daarbij de uitspraak van het Amerikaanse Freedomhouse aan dat Equatoriaal Guinea samen met Birma, Libië, Noord-Korea, Soedan, Turkmenistan en Oezbekistan als “ergsten van de ergsten” noemde. Desondanks schoof de VS de aanklacht tegen mishandeling en marteling van begin jaren negentig terzijde,³² hetgeen volgens Sundiata te wijten was aan de steeds sterker wordende economische (olie) interesses. Volgens Sundiata worden de uit olie verdiende inkomsten bovendien uitgegeven aan het inhuren van

voorbeeld dat Macías westerse vaccinaties en medicijnen verbood en mensen voorschreef dat zij moesten vertrouwen op “curanderos y plantas del bosque” (medicijnen en bosplanten), waardoor velen onnodig stierven.

²⁹ Zeker na de olievondsten is het regime eerder westers georiënteerd; oliegelden worden door de president en zijn zoon in Europa en de VS uitgegeven aan luxe goederen.

³⁰ De lezing van Sundiata had als titel *De colonialismo español al neocolonialismo petrolero* (van Spaans kolonialisme tot het neokolonialisme van de olie) en is eveneens te volgen op Canal UNED. [<https://canal.uned.es/video/5b47099db111f752b8b4567>]

³¹ “Obiang salvó la república del terror de su tío; la caída de Macías, ‘El golpe de la libertad’ se celebra cada año como un día de nacimiento nacional. Sin embargo el régimen autoritario no terminó. Macías ha muerto, pero el culto de la personalidad vive. [...] La represión continuó, pero de forma menos errática” (Canal UNED: Ibid.).

³² De aanklacht werd gedaan door VS ambassadeur John E. Bennett die in de periode van 1992 tot 1994 ambassadeur was in Equatoriaal Guinea. Hij moest vertrekken uit het land nadat hij door Obiang tot ‘persona non grata’ was verklaard en na doodsb bedreigingen aan zijn adres (Sampedro Vizcaya, *Palabras*, 2: 76).

Amerikaanse bedrijven voor propagandistische doeleinden, terwijl alle kritiek op het regime wordt afgedaan met ‘kritiek op Afrika’.³³

Ook journalist Kenn Silverstein wijst in zijn artikel “Theodorin’s world” (*Foreign Policy*, 2011) op de exuberante uitgaven en corrupte praktijken van met name Obiangs oudste zoon en potentiële opvolger (tevens vicepresident) Teodorín, zonder dat hem in de VS ook maar iets in de weg werd gelegd “om een belangrijke oliepartner niet te beledigen”.³⁴ Dit uitgavenpatroon van de president en zijn zoon, met de bijbehorende corrupte mentaliteit, past bij wat Fanon zegt over de Afrikaanse bourgeoisie in het algemeen (die hij ook wel de “get-rich-quick middle class” noemt):

This bourgeoisie, expressing its mediocrity in its profits, its achievements and its thoughts, tries to hide this mediocrity by buildings which have prestige value at the individual level, by chromium plating on big American cars, by holidays on the Riviera and week-ends in neon-lit night-clubs (2001: 141).³⁵

Volgens Juan Tomás Ávila Laurel, in *Diccionario básico, y aleatorio, de la dictadura Guineana*, wil Obiang echter, met zijn twijfelachtige prestigeobjecten in de vorm van enorme paleizen, autobanen door het oerwoud, havens, vliegvelden van onduidelijke rendabiliteit en buitenlandse bezittingen, zo snel als maar kan alle sporen van misère uit het verleden uitwissen door indruk te maken met luxe objecten die op geen enkele wijze ten goede komen aan het volk (2011: 36).³⁶ Dit alles zou voortvloeien uit wat Ávila Laurel een “assepoestercomplex” noemt; het zich willen ontdoen van het stigma van armoede, waaraan volgens hem niet alleen Obiang lijdt, maar een meerderheid van de bevolking van Equatoriaal

³³ “La idea es que criticar al gobierno es criticar a África, y el gobierno puede decir; somos África, criticándonos es criticar toda África” (Sundiata, Canal UNED).

³⁴ “And yet no formal action against Teodorin has been taken, despite an investigation whose stated goal, according to one of the Justice Department documents, was to shut down the flow of money into the United States “obtained through kleptocracy” by the Obiangs. Why? U.S. officials declined to discuss the ongoing cases on the record or speak harshly about Equatorial Guinea; it certainly appears to be the familiar story of a U.S. government unwilling to offend an important oil partner — the same coddling that has produced such stellar results in the past with Saudi Arabia and other energy-rich, democracy-poor Middle East allies” (Silverstein, 2011).

³⁵ Teodorín Obiang is in oktober 2017 door het Hoge Gerechtshof in Parijs veroordeeld tot drie jaar voorwaardelijke gevangenisstraf en een boete van 30 miljoen euro, evenals de confiscatie van zijn appartement dat hij voor 25 miljoen euro kocht in 2005. [<https://www.dw.com/en/french-court-finds-african-playboy-teodorin-obiang-guilty-of-embezzlement/a-41146626>]

³⁶ “Con los ingresos, el dictador quiso borrar de un plumazo aquellas huellas [de aquella miseria] y ordenó la construcción de obras grandiosas de dudosa utilidad. Las ganas de impresionar son grandísimas en el tirano y en sus ansias de sacudirse el pasado ceniciento no ha ahorrado nada: palacios grandiosos, carreteras de doble carril en medio de la selva, puertos y aeropuertos dudosamente rentables, y los bienes adquiridos en el extranjero para dar muestras de una magnificencia que ni por asomo está al alcance del pueblo.”

Guinea (Ibid.).³⁷ Om verandering aan te brengen in deze situatie doet Ávila Laurel in zijn *Diccionario básico* enkele aanbevelingen onder “Normas de la solvencia electoral” (42), maar wijst er onder “Partidos políticos de la oposición” ook op dat die ‘normas’ geen zin hebben zonder persvrijheid en toezicht op electorale fraude (41). Zowel Ndongo als Sundiata benadrukken in hun lezingen dat de oppositie, die nu voornamelijk gevoerd wordt door de CPDS (Convergencia Para la Democracia social de Guinea Ecuatorial), tegenover de regeringspartij de PDGE (Partido Democratico de Guinea Ecuatorial),³⁸ moet komen met een duidelijk plan of programma. Sundiata stelt in zijn lezing in de UNED dat er meer mensen in het buitenland nodig zijn die zich op de toekomst voorbereiden, niet alleen door over democratie te dromen, maar door met een plan te komen ter voorbereiding van een platform en programma. Daarbij benadrukt hij de rol van de taal en cultuur (kunst, muziek, dans) om zich als natie te verenigen, te onderscheiden en te versterken:

“Para unirse como nación se necesita el idioma que es el español y la cultura que es diferente, por ejemplo usar el arte, la música, la danza para hacer el país más fuerte” (Canal UNED).³⁹

³⁷ “Pero las necesidades del sacudirse el estigma de la pobreza no sólo atenazan al dictador Obiang [...], sino que la mayoría de los guineanos comparten este complejo de cenicienta.”

³⁸ In Guinea bestaat alleen oppositie in theorie. Er zijn wel meer oppositiepartijen, maar zonder invloed en bij wijze van schijnvertoning, zonder vrije pers, terwijl men dissidenten bestraft en zonder toezicht op misbruik bij verkiezingen (Ávila Laurel, 2011: 41). De oppositie speelt zich vrijwel uitsluitend af in het buitenland (Spanje).

³⁹ “Om zich te verenigen als natie heeft men de taal, het Spaans, nodig en de cultuur die anders is, het gebruiken van bijvoorbeeld de kunst, de muziek, de dans om het land sterker te maken.” [eigen vertaling]

Hoofdstuk 2 Beeldende kunst en literatuur van Equatoriaal Guinea

Tegelijkertijd met de tentoonstelling *Making Africa – Un continente de diseño contemporáneo* die in 2016 werd gehouden in het Guggenheim Museum in Bilbao, exposeerde beeldend kunstenaar Desiderio Manresa Bodipo, afkomstig uit Annobón,⁴⁰ zijn schilderijen in een hotel in Malabo, de hoofdstad van Equatoriaal Guinea. Er waren van hem en van andere uit dit land afkomstige beeldende kunstenaars echter geen werken te zien in Bilbao. Kunstenaars en schrijvers uit de voormalige Spaanse kolonie genieten, ondanks de in Europa toenemende aandacht voor Afrikaanse kunst en literatuur, zowel in als buiten Spanje weinig bekendheid. Op de vraag waaraan dit te wijten is, hebben zowel literatuurwetenschappers als schrijvers antwoord gegeven, hoewel de beeldende kunst in Equatoriaal Guinea nauwelijks is onderzocht.

Een voor de hand liggende verklaring voor deze onbekendheid zou gelegen zijn in geografische factoren, de grootte en fragmentatie van het land en het beeld van Equatoriaal Guinea als ver en exotisch land.⁴¹ Het is gelegen in de Golf van Guinea en relatief klein, met een oppervlak van 28.051 vierkante km, bestaand uit het vaste land Río Muni met als grootste stad Bata, het eiland Bioko met de hoofdstad Malabo en een aantal kleinere eilanden, waaronder Corisco en het ver uit de kust gelegen Annobón. Lola Aponte en Eliza Rizo wijzen op de geografische afstand tussen Equatoriaal Guinea en de Spaanstalige wereld en op een gefragmenteerde geschiedenis die volgens hen leidden tot een taalkundig isolement (2014: 745,746).⁴²

In haar essay “Rethinking the archive and the colonial library: Equatorial Guinea”, wil Benita Sampedro Vizcaya het vastpinnen van Equatoriaal Guinea’s isolement op wat zij “een benadering in het teken van twee met elkaar verbonden clichés” (met betrekking tot de

⁴⁰ Desiderio Manresa Bodipo (1979, Annobón), volgde ooit een cursus schilderen en keramiek in het *Centro Cultural Hispano-Guineano* tot dit gesloten werd en hij zichzelf verder schoolde als beeldend kunstenaar en grafisch ontwerper.

⁴¹ In zijn essay “Recepción y problemas de la literatura de Guinea Ecuatorial” (*África hacia el siglo XXI*) beweert José Ramón Trujillo Spaans Guinea gezien werd als een verre, exotische kolonie die (zeker in vergelijking met andere Noord-Afrikaanse gebieden) nooit grote problemen opleverde (2001: 529).

⁴² “Bordeado por países francófonos, sus autores han visto un aislamiento lingüístico que ha limitado, hasta cierto punto, su reconocimiento del continente africano.[...] En este contexto, los escritores de Guinea Ecuatorial han asediado tanto su historia fragmentada como la lejanía de países hispanohablantes mediante textos en los que se perfila una historia coherente [...]” Aponte en Rizo wijzen op de verschillende koloniserende machten die de Spanjaarden voorgingen en de willekeurige grenzen: “Varias capas colonizadoras se sedimentan sobre este país cuya geografía, por arbitrario establecimiento de fronteras coloniales, resulta igualmente fragmentada. [...] Así, entre los siglos XV y XX la historia de los guineanos se vio marcada por proyectos coloniales de portugueses y británicos, para finalmente ser colonizada por España” (746).

taal en de grootte van het land) noemt juist doorbreken (2008: 341).⁴³ Zij zet een vraagteken bij deze, volgens haar, vanuit koloniaal perspectief centraal gestelde en min of meer vastgestelde numerieke gegevens en pleit voor “a critical look at the past, and its legacies, from a historically-motivated and politically committed position.” (Ibid.) Daartoe moeten volgens haar categorieën worden herzien:

In rethinking spatial categories, this strategy will allow a reading of history (and literary and discursive historiography) not from a single, fixed, geographical and conceptual cartography – be it linguistic, ethnic or otherwise – but according to multiple maps, simultaneously unfolded [...] (Ibid.).

Literatuur

Tot nu toe werd het onderzoek naar literatuur uit Equatoriaal Guinea voornamelijk gedaan aan diverse universiteiten in Spanje en de VS.⁴⁴ Een belangrijke ondersteuning bij dit bestaande onderzoek was het eerste uitgebreide literatuuroverzicht *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)* van Ndongo en Mbaré Ngom dat in 1984 verscheen, in 2000 opnieuw werd uitgegeven en dat in 2011 onder redactie van Mbaré Ngom en Gloria Nistal verder werd uitgebreid en geactualiseerd als *Nueva Antología de la Literatura de Guinea Ecuatorial*. In dit overzicht worden romans, verhalen, poëzie en theater verdeeld over vijf hoofdstukken: *I Literatura tradicional de Guinea Ecuatorial, II Situación colonial y creación cultural, III Literatura nacional y dictadura: los años del silencio (1969-1979), IV La literatura guineana después de la primera dictadura (1980-1999), V La literatura del siglo XXI de Guinea Ecuatorial*.⁴⁵

⁴³ “Equatorial Guinea has conventionally, and often uncritically, been approached under the sign of two interrelated cliché’s. On the one hand, the linguistic ostracism derived from being the only nation state in Africa in which Spanish is the official language is often invoked as a defining and essentializing condition. On the other, its limited territorial extension and demographic density (some 28,050 km, and fewer than 1 million inhabitants) has been seen as the *raison d’être* for the country’s invisibility, even within the continent itself.”

⁴⁴ Mbaré Ngom wijst op het gefragmenteerde karakter en de deterritorialisering van de culturele realiteit van Equatoriaal Guinea sinds de staatsgreep van Obiang: “Nearly 20 years after the Golpe de libertad (Freedom Coup), cultural reality in Equatorial Guinea remains mediated by fragmentation. The vast majority of writers still operate from trans-territoriality. Equatorial Guinean cultural creators continue to search for national identity [...]. In Equatorial Guinea literature appears to be a leading platform for developing and voicing national identity. Marked by deterritorialization and dislocation on one hand, and cultural ethnic heterogeneity on the other, it is diverse, open to influences, and mediated by tension” (2011: 352). Wellicht is het niet alleen zo dat de literatuur uit Equatoriaal Guinea 'gefragmenteerd' is, maar ook het onderzoek ernaar.

⁴⁵ Deze *Nueva Antología* is uitgebreid met twee hoofdstukken (*I Literatura tradicional de Guinea Ecuatorial, V La literatura del siglo XXI de Guinea Ecuatorial*). Wat betreft de uitbreiding met “textos de la tradición oral” in het eerste hoofdstuk geeft Gloria Nistal als reden van het onder de aandacht brengen van de “orale literatuur” dat

Deze onderverdeling komt gedeeltelijk overeen met de door Joaquín Mbomio Bacheng onderscheiden en door Marvin Lewis opgetekende generaties: “the Elder Generation (colonial period 1900-1968)”, “the Exiled Generation (1968-1985)” en “the Contemporary Generation (after 1985)” (2007: x, xi). Lewis refereert eveneens aan José Fernando Siale Djangani, waarbij de literatuur van Equatoriaal Guinea in het eerste stadium wordt omschreven als “euro-africanista” (Euro-Afrikaans), in het tweede stadium als “la etapa de reivindicación ideológica y búsqueda de la identidad nacional” (de fase van ideologische terugkeer en een zoektocht naar nationale identiteit) en in het derde stadium als onafhankelijk, naar buiten gericht en gericht op pluriformiteit (2017: 4). In dit laatste stadium zouden schrijvers niet gebonden zijn aan een bepaalde plek of ideologie, met de hoofdstad Malabo als centraal punt van waaruit zich een “litteraire wedergeboorte” zou voltrekken in wat men een “Malaboan boom” kan noemen (Ibid.).⁴⁶

In mijn onderzoek zal de aandacht liggen bij schrijvers uit de post-koloniale periode na de eerste dictatuur, oftewel de schrijvers van de diaspora, de “Exiled Generation” en de “Contemporary Generation” (volgens Mbomio Bacheng), aangezien vrijwel alle schrijvers sinds de onafhankelijkheid van Equatoriaal Guinea in 1968 vanwege de politieke situatie (dictatuur) in eigen land zijn uitgeweken naar Spanje of elders en daar ook nu nog verblijven. Als leidraad voor een beschrijving van de wijze waarop in Equatoriaal Guinea de literatuur zich heeft ontwikkeld is gekozen voor het overzicht en de uitleg die Mbaré Ngom geeft in zijn introductie in *Nueva Antología de la Literatura de Guinea Ecuatorial* en enkele andere stukken van zijn hand.

Evenals Ndongo-Bidyogo (op wie hij zich in deze introductie beroept) benadrukt Ngom de “cultura bantú” (de bantu cultuur), “la oralidad” (de orale cultuur) en “la hispanidad” (de Spaanstalige wereld) als bindende factoren tussen de verschillende etnische groepen (*Nueva Antología*: 18,19). De geschreven literatuur die voornamelijk in het Spaans

die weliswaar nog niet is verdwenen, maar in bepaalde gebieden van Equatoriaal Guinea wel met uitsterven wordt bedreigd: “Esa literatura oral no ha desaparecido, aunque en determinadas zonas de Guinea Ecuatorial se encuentra seriamente amenazada de extinción” (Ngom en Nistal, 2012: 49).

⁴⁶ “We are now in the third stage, according to Siale, which is [citaat Siale] “... la de los neo-independistas con externalización y pluralidad, que se caracterizaría por una globalización territorial de fuentes de la literatura guineana (Malabo, Bata, Madrid, Yaundé, Barcelona, París, EEUU, etc.) y un renacimiento literario desde la ciudad de Malabo, el auge malabeño a través de la pluma de autores que de lejos saben algo de la independencia nacional, y que perciben con ojos y oídos muy Neo-independistas.” Lewis vat Siale’s opvatting als volgt samen: “For Siale, the “neo-independista” writers exemplify the transnational character of Equatoguinean literature. Malabo remains the creative crucible, but the diaspora has spawned a generation of writers not bound by geography or ideology.”

bestaat,⁴⁷ ontstond toen *La Guinea Española*, een blad dat sinds 1903 werd uitgegeven door missionarissen, in 1947 een nummer wijdde aan *Historias y Cuentos* (geschiedenissen en verhalen) met een oproep aan de leerlingen van de katholieke missie en seminaries om verhalen in te zenden. De ingezonden traditionele, op de orale cultuur gebaseerde teksten kregen echter in de loop der tijd steeds vaker ook een persoonlijke stempel door een verandering van de structuur en stijl van het verhaal, of doordat er elementen aan toe werden gevoegd die aan de Europese literaire traditie waren ontleend (*Nueva Antología*, 24,25).

In 1953, in de koloniale periode, kwam het tot een uitgave van de eerste roman geschreven door een schrijver uit Equatoriaal Guinea, *Cuando los combes luchaban* (novela de costumbre de la Guinea Española) van Leoncio Evita Enoy, en hierna volgde in 1962 *Una lanza por el boabi* van Daniel Jones Mathama. Hoewel beide romans nogal van onderwerp en achtergrond verschillen,⁴⁸ uiten geen van beide schrijvers zich in deze romans kritisch ten aanzien van het koloniale bewind. Volgens Ngom onderscheidt de literatuur van schrijvers van Equatoriaal Guinea zich hiermee van de Afrikaanse literatuur in het algemeen en in het bijzonder van die van de Franstalige schrijvers van de beweging van de 'Négritude'.⁴⁹ Dit zou volgens hem te wijten zijn aan het isolement veroorzaakt door de koloniale Spaanse politiek en een gebrek aan (culturele) uitwisseling tussen de verschillende Europese koloniën, evenals het ontbreken van Spaanse vertalingen (*Nueva Antología*: 27). Maar toen die er later wel kwamen vond de 'Négritude' evenmin gehoor bij schrijvers uit Equatoriaal Guinea, getuige het gedicht *Cántico* dat Donato Ndongo-Bidyogo schreef in 1974 (*Olvidos*, 2016: 58-61).

⁴⁷ Het eerdere literatuuroverzicht van Ndongo-Bidyogo en Ngom wordt in *Nueva Antología de la Literatura de Guinea Ecuatorial* van Ngom en Nistal aangevuld met het hoofdstuk "Literatura tradicional de Guinea Ecuatorial", waarin orale teksten zijn opgenomen die een enkele keer zowel in het Spaans als in de oorspronkelijke taal zijn afgedrukt. Gloria Nistal merkt in deze *Nueva Antología* op dat de getuigenissen van etnische groepen aanvankelijk op band werden opgenomen en als transcripties op schrift werden gesteld, waarop ze werden vertaald in het Spaans of in tweetalige uitgaven verschenen (2012: 50).

⁴⁸ Volgens Ngom sluit de roman van Evita Enoy, als gedetailleerde beschrijving van gebruiken en rituelen van de *combes*, aan op de literaire traditie die de eerste Afrikaanse teksten karakteriseerde die in Europese talen werden geschreven (*Nueva Antología*, 28). Dit, terwijl in *Una lanza por el boabi* Daniel Jones die gebruiken en rituelen (in dit geval van de inheemse groepen van Fernando Poo) juist bekritiseert, door middel van een verteller die zijn Afrikaanse afkomst verloochent en vol is van sympathie en bewondering voor koloniale systeem: "En ningún momento, el narrador da la impresión ni se considera africano. Su visión es externa, distante y tensa cuando se refiere al universo nativo. Sin embargo, la simpatía y la admiración desbordan cuando describe el universo colonial, legando el narrador a referirse a España como la 'madre patria'" (Ibid.: 29).

⁴⁹ De beweging 'Negritude' bestond uit een groep (zwarte) schrijvers die zich vanuit verschillende persoonlijke, politieke en disciplinaire achtergronden afzetten tegen het kolonialisme. Tot deze groep behoorden Léopold Sedar Senghor (Senegal), Frantz Fanon (Martinique), Aimé Césaire (Martinique) en Léon Gontran Damas (Frans Guyana). In Spanje kwam zo'n beweging ook niet van de grond omdat de schrijvers die naar Spanje waren uitgeweken zich, in tegenstelling tot de Franse schrijvers, niet persé vestigden in de hoofdstad Madrid. Bovendien was Madrid geen kosmopolitische stad als Parijs en ontbrak er een culturele infrastructuur (Ngom, "La literatura africana de expresión castellana", 2010: 24,25).

De periode van de eerste dictatuur, die volgde op de koloniale periode waarin de twee eerste romans van schrijvers uit Equatoriaal Guinea uitkwamen, wordt door Juan Tomás Ávila Laurel samengevat als een periode waarin slechts een handvol schrijvers zonder behoorlijk onderwijs en zonder steun, als ze niet al door Macías een voortijdige fysieke of geestelijke dood waren gestorven, ternauwernood overleefden.⁵⁰ Mbaré Ngom schrijft dat Equatoriaal Guinea onder het bewind van de eerste dictator Macías Nguema veranderde in “un gigantesco campo de concentración” (een gigantisch concentratiekamp), waarbij Macías zijn woede koelde op alle intellectuelen en iedereen die werkzaam was in de culturele sector, door hen systematisch te vervolgen en te elimineren (*Nueva Antología*, 28). In deze “años del silencio” (jaren van stilte) was het dubbel stil, want er gold niet alleen stilte en censuur in Equatoriaal Guinea, maar ook in Spanje, waarheen de schrijvers waren uitgeweken en waar Generaal Francisco Franco alles in verband met Equatoriaal Guinea verklaard had tot ‘materia reservada’; een verbod op al het nieuws uit Equatoriaal Guinea (Ibid.: 30). De bekendste schrijvers, behorend tot *the Exiled Generation* (Lewis) waren Donato Ndongo-Bidyogo, Franzisco Zamora Lobo en Juan Balboa Boneke. Van hen verschenen in die tijd enkele verhalen, al dan niet onder pseudoniem,⁵¹ maar vooral gedichten waarin zij, zoals Ngom het omschrijft, “lloraron la tierra violentada y perdida” (het land beweenden dat geweld was aangedaan en dat was verloren) (Ibid.: 31). Ngom illustreert de verscheurdheid en ontworteling van de schrijvers in ballingschap, in *De Guinea E. a las literaturas hispanoafricanas*, met een tekst van Juan Balboa Boneke die in de proloog van zijn boek *Dónde estás Guinea* schreef:

¿Quién soy yo? Se me ha arrancado de lo que era mi realidad, mi existencia, mi cultura [...]. Ni soy de aquí, ni soy de allá. Y cuando me descubro a mi mismo resulta que para mis hermanos (mi pueblo), soy un extraño en esta sociedad porque no acabo de sentirme comprendido, porque no acabo de comprender.⁵² (2010: 30)

⁵⁰ “Con el miramiento clasista y racista de los creadores del Patronato de Indígenas y la poca formación que subsistió en el tiempo del primer periodo de la dictadura, de la Guinea Ecuatorial no pudieron sobrevivir más que un puñado de escritores, ya sea por muerte prematura por no haber recibido una formación sólida, ya sea por muerte física por caer bajo el pico atroz de los sicarios, ya sea por muerte metafísica por dejar tierra propia y no haber podido encontrar en la ajena el apoyo necesario para acometer tarea tan económicamente poco generosa como la literaria.” (Ávila Laurel, *Debats*, 123/2: 78)

⁵¹ Donato Ndongo schreef zijn verhaal *La travesía*, onder het pseudoniem Francisco Abeso Nguema (*Nueva Antología*, 372).

⁵² Wie ben ik? Men rukte mij los van wat mijn realiteit, mijn bestaan, mijn cultuur was [...]. Ik ben niet van hier, noch van daar. En wanneer ik mijzelf vind blijkt dat ik in deze maatschappij een vreemde ben geworden voor mijn broers (mijn dorp), omdat ik mij uiteindelijk niet begrepen voel, noch begrijp. [eigen vertaling]

De staatsgreep die in 1979 een einde maakte aan de eerste dictatuur bracht in de periode hierna aanvankelijk een behoorlijke culturele opleving teweeg.⁵³ In 1981 werd het Centro Cultural Hispano-Guineano in Malabo opgericht, kwam het jaarlijkse tijdschrift *África 2000* uit evenals het maandelijks *El Patio* en werd er een radiozender opgericht (*Nueva Antología*, 34,35). Onder de diverse romans die in deze periode verschenen bevonden zich *El reencuentro, el retorno del exiliado* (1985) van Juan Balboa Boneke, *Ekomo* (1985) van María Nsue Angüe en *Las tinieblas de tu memoria negra* (1987) en *Los poderes de la tempestad* (1997) van Donato Ndongo-Bidyogo.⁵⁴ Eveneens breidde het aantal dichters zich uit, onder wie Juan Tomás Ávila Laurel die ook theaterstukken schrijft.⁵⁵ Vrouwen uit Equatoriaal Guinea blijven echter volgens Ngom bij deze genoemde culturele opleving de grote afwezigen, hoewel hij wel enkele namen noemt zoals Guillermina Mekuy, Remei Sipi Mayo en Paloma del Sol (*Nueva Antología*, 38).

In de periode van de huidige generatie, die ook wel aangeduid wordt met “la nueva escritura guineana”,⁵⁶ geldt volgens Naomi McLeod een kritische toon van een generatie schrijvers die zich in hun werk hoofdzakelijk focust op de tegenwoordige situatie in Equatoriaal Guinea en – tegenstelling tot de vorige generatie – niet zo zeer op “a European Other” (2012: 31).⁵⁷ Aponte en Rizo geven hieraan nog een extra dimensie door er op te wijzen dat er eveneens een nieuwe, meer kosmopolitisch gerichte generatie opstaat met als voorbeeld de jonge schrijver, dichter, acteur, dramaturg en theatermaker Recardo Silebo Boturu, wiens literaire werk getuigt van sociaal engagement; behalve op lokaal niveau, ook “in constante dialoog

⁵³ Ngom noemt het “un renacimiento bastante espectacular” (*Nueva Antología*, 25). In “Historia y crítica de la literatura hispanoafriicana” (eveneens in *Nueva Antología de la Literatura de Guinea Ecuatorial*) koppelt José Ramón Trujillo hieraan de periode van 1982 tot 1990, en noemt de periode erna “la madurez” (rijpheid) met van 1990 tot 2000 “los años de la esperanza” (de jaren van de hoop) en vanaf 2001 “la nueva escritura guineana” (881, 882).

⁵⁴ De roman van Balboa Boneke is autobiografisch en vertelt het verhaal van de trauma’s en ontworteling van een balling die na jaren terugkeert naar zijn land. De roman *Los Poderes de la tempestad* van Ndongo (met een vergelijkbaar thema als dat van Boneke) maakt deel uit van dit onderzoek, evenals de roman van Nsue Angüe.

⁵⁵ In *Nueva Antología* zijn (delen van) een aantal theaterstukken opgenomen; *Los hombres domésticos* en *El fracaso de las sombras* van Juan Tomás Ávila Laurel (613-25, 841-51), *Antígona* van Trinidad Morgades Besari (626-32) en *El hombre y la costumbre* van Pancracio Esono Mitogo (633-645).

⁵⁶ Omschrijving van José Ramón Trujillo (*Nueva Antología*, 882).

⁵⁷ “The deeply critical tone of these works is primarily concerned with the current situation in Equatorial Guinea. Unlike the previous generation, the expression of identity is rarely in relation to a European Other.” (Aansluitend bij de fase die gepaard ging met de “Malaboan boom”)

met globaliserende krachten” (2014: 753).⁵⁸ Samenvattend beweren zij dat in de huidige literatuur van Equatoriaal Guinea schrijvers proberen betekenis te geven aan een “gefragmenteerd verleden, aan een gefrustreerde democratische droom en een groteske, globaliserende realiteit” (Ibid.).⁵⁹

Sampedro Vizcaya sluit hierop aan met haar bewering, in het *Journal of Spanish Cultural Studies*, dat de verhalen van de eigentijdse schrijvers uit Equatoriaal Guinea bestaande denkbeelden onderuithalen door het koloniale verleden als het ware te herschrijven (9/3, 2008: 353). Als voorbeeld noemt zij *La carga* (1999) van Juan Tomás Ávila Laurel, als een roman die de deur opent naar een specifiek koloniaal moment dat in een ander licht komt te staan doordat in deze roman wordt afgerekend met een bepaalde koloniale beeldvorming, waardoor ‘gebouwd’ kan worden aan een nieuw beeld.⁶⁰ Volgens Ngom geldt hierbij het geheugen als “platform” om het geweld tegen de bevolking van Equatoriaal Guinea aan te klagen (*Palabras*, 1, 2009: 106).

Beeldende kunst

Todo lo que tenga que ver con la cultura y el arte, se esfuma en Guinea Ecuatorial. Guinea Ecuatorial, en cuanto al arte, sigue siendo un país limitado. No hay salas o galerías de arte, y no existe ninguna tienda donde se pueden adquirir materiales de pintura.⁶¹

(Desiderio Manresa Bodipo, *Revistart*, 2016)

Dat er niet of nauwelijks onderzoek is gedaan naar de hedendaagse beeldende kunst van Equatoriaal Guinea zal ook te maken hebben met het door Manresa Bodipo (in het citaat) aangegeven gebrek aan middelen en expositiemogelijkheden. Daardoor zijn er in Equatoriaal

⁵⁸ “Finalmente, un pilar importante en la vida cultural de Guinea Ecuatorial lo provee la obra del joven Recaredo Silebo Boturu. Este poeta, dramaturgo, narrador, actor y director teatral ofrece en sus libros *Luz en la oscuridad* (2010) y *Crónicas de memorias anuladas* (2014, en prensa) una línea comprometida con la justicia social, pero no solo a nivel de lo local, sino en constante dialogo con las fuerzas globalizadoras.”

⁵⁹ “En suma, la literatura de Guinea Ecuatorial, como en términos muy generales (y ciertamente de manera incompleta) puede verse aquí, intenta dar sentido a una pasado colonial fragmentado, a un sueño democrático frustrado, a una grotesca realidad globalizadora.”

⁶⁰ “The narratives by contemporary Guinean writers tackling the archive in order to rewrite their colonial past, engaging with its uses and abuses, are numerous. Juan Tomás Ávila Laurel’s *La carga* (1999) may serve as one good example of a novel attempting to open a door to a specific colonial moment. The archive in this novel would be both what it contributes to build (as a sort of edifice) and what it contributes to exorcize (as a kind of colonial imaginary).”

⁶¹ Alles wat met cultuur en kunst te maken heeft, vervliegt in Equatoriaal Guinea. Equatoriaal Guinea blijft wat kunst betreft een beperkt land. Er zijn geen kunstgaleries en er bestaat geen enkele winkel waar men schildersmaterialen kan verkrijgen. [eigen vertaling]

Guinea weinig professioneel werkende kunstenaars – Manresa Bodipo maakt schilderijen naast een baan als technicus in dienst van een oliebedrijf – en vrijwel allen zijn opgeleid in de Spaanse culturele centra in Malabo en Bata.⁶² Alleen deze culturele centra bieden cursussen aan en organiseren exposities waarover vervolgens geschreven wordt door medewerkers zonder kunsthistorische achtergrond.⁶³ Dit geldt ook voor anderen die over de schaars in het land aanwezige beeldende kunst schreven in een enkele catalogus, krant of op internet. Hun stukken stijgen vaak niet boven het anekdotische en clichématige uit, waardoor het eveneens lastig is de werken van de betreffende kunstenaars in een professionele context te plaatsen.⁶⁴ Toch kunnen er enkele beeldende kunstenaars worden genoemd met een zekere professionele status, van wie de meesten zowel in als buiten Equatoriaal Guinea hebben geëxposeerd.

Tot hen behoort beeldhouwer Leandro Mbomio (1938-2012), geboren in Evinayong (Río Muni), die ook wel in verband is gebracht met Picasso, vermoedelijk omdat zijn werken kubistische elementen bevatten die eveneens ontleend zijn aan Afrikaanse maskers (afb. 1.1, 1.2).⁶⁵ Mbomio volgde een kunstopleiding in Bata en week in 1960 uit naar Madrid om daar kunst- en keramiekcursussen te gaan volgen. Hij kreeg verschillende beurzen en prijzen, had talrijke exposities in diverse Europese landen en in de VS,⁶⁶ maar keerde na een langdurig verblijf in Spanje terug naar Guinea, om daar vanaf begin jaren tachtig belangrijke culturele functies te bekleden onder Obiang. Nog een andere, minder bekende beeldhouwer is

⁶² Er zijn twee Spaanse culturele centra in Equatoriaal Guinea: het CCEM (in Malabo, sinds 2003) en het CCEB (in Bata, sinds 2001). Zij maken deel uit van een reeks Spaanse culturele centra in verschillende Spaans sprekende gebieden die door het Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID; de Spaanse overheid) worden aangestuurd. Deze culturele centra, met een expositieruimte en bibliotheek, organiseren culturele activiteiten op het gebied van literatuur, film, muziek en beeldende kunst. Daarnaast verzorgen zij taalcursussen en publicaties. In Malabo en Bata is ook het ICEF (Instituts Culturels d'Expression Française) actief dat vergelijkbare activiteiten organiseert, maar minder prominent aanwezig is omdat het Frans nog steeds geen gangbare taal is Equatoriaal Guinea.

⁶³ Onder de 'colaboradores' (medewerkers) die voorin het tijdschrift *Atanga* van het CCEM worden genoemd bevindt zich niemand met een expliciete kunsthistorische of beeldende achtergrond.

⁶⁴ Dat geldt bijvoorbeeld voor het stuk over een schilder die in *Afro-Hispanic Review* als Papá Luis wordt geïntroduceerd door Almudena González-Vigil en wiens werk slechts in een anekdotische en clichématige context, zonder titels en jaartallen, worden gepresenteerd (28/2, 2009: 349-356).

⁶⁵ De officiële website van de regering van Equatoriaal Guinea vermeldt bij de dood van Mbomio: "Mbomio Nsue, born in Evinayong, was known throughout the world as 'the black Picasso' for his unique creativity, which led him to show his art throughout the world."

[<https://www.guineaecuatorialpress.com/noticia.php?id=3203>]

De digitale nieuwssite Asodegue (Solidaridad Democrática con Guinea Ecuatorial) verbindt Mbomio behalve aan Picasso ook nog aan de *Negritude* beweging van Leopold Sedar Senghor: "Durante muchos años fue el 'benjamín de Picasso y de Senghor' o un elemento imprescindible 'en la integración de la negritud'."

[<http://www.asodegue.org/LMescultor.htm>]

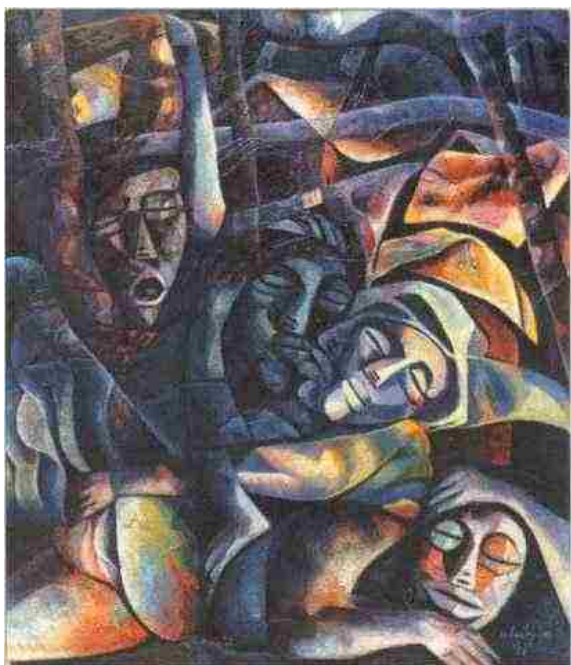
⁶⁶ Deze informatie is ontleend aan een catalogus die uitkwam bij een expositie in Galerie Rottenburg in Madrid van 8 tot 31 oktober 1974 (de uitgever van deze catalogus ontbreekt; wel zijn er diverse stukken, citaten en overzichten in opgenomen met slechts twee namen; Denys Chevalier en Joaquín Castro de Beranza).



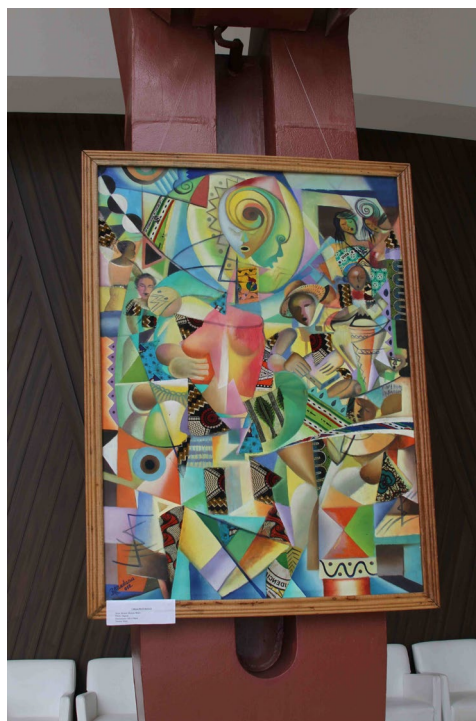
Afb. 1.1 Leandro Mbomio,
Integración tribal 3, (jaartal onbekend).
Brons.



Afb. 1.2 Leandro Mbomio,
La Moreneta. *Ayingono*, (jaartal onbekend).
Hout.



Afb.1.3 Guthy Mamae,
(titel, jaartal onbekend).



Afb.1.4 Ricardo Madana Mateo,
(titel, jaartal onbekend).

Fernando Guema Medja (1963-2008), geboren in Malabo, maar Fang en autodidact, wiens sculpturen (gemaakt van takken uit het oerwoud die hij later bewerkte) vooral na zijn dood in de culturele centra van Equatoriaal Guinea en enkele culturele instanties in Spanje zijn geëxposeerd.⁶⁷ Verder klinken er enkele namen door van schilders, onder wie Guthy Mamae (1941), Ricardo Madana Mateo (1965) en (Mene) Desiderio Manresa Bodipo (1979), allen afkomstig uit Annobón. Hun schilderijen bevatten veelal symbolische en naar bepaalde tradities verwijzende elementen, geschilderd in een kubistische of futuristische stijl (afb.1.3,1.4,1.5).⁶⁸ Manresa Bodipo omschrijft de stijl waarin hij *Lamentos del futuro* (afb.1.5) schilderde als “futurismo africano” (Brus, *Revistart* 176, 2016: 15), met op dit schilderij in het midden een kwaad kijkend hoofd dat het als het ware uitschreeuwt. Uit de mond komen twee kilblauwe, in driehoeken gevangen 'geluidsgolven' die aansluiten op de in warme tinten geschilderde spiraal op de achtergrond, met daarin geplakt sociaalpolitieke woorden en leuzen uit krantenknipsels als: "Necesitamos que alguien nos ayude (we hebben iemand nodig die ons helpt)", "Tortura por no respetar" (martelingen uit respectloosheid), "de los derechos humanos" (over mensenrechten), "una Guinea mejor (een beter Guinea)", “nuestra juventud (onze jeugd)”, “educación (onderwijs)”, “nuestras elecciones presidenciales (onze presidentiële verkiezingen)”. De schilder licht de titel van dit schilderij als volgt toe:

Lamentamos el futuro incierto que vemos venir, lamentamos y denunciemos, pero nadie nos da respuestas, seguimos lamentando nuestro futuro en una nación donde el egoísmo, el regionalismo y el tribalismo se disfrazan.⁶⁹ (Ibid.)

⁶⁷ De werken van Fernando Nguema waren in 2010 en 2011 te zien in de Spaanse culturele centra van Bata en Malabo, in 2016 in het Casa África in Las Palmas in Gran Canaria en in 2017 in het Museo Nacional de Antropología (Antropologisch museum) in Madrid. Als Fang en vanwege het karakter van zijn werken wordt hij in teksten die over zijn persoon en werk verschenen herhaaldelijk in verband gebracht met het bos en oerwoud als “el artista que salió del bosque” (kunstenaar die uit het bos tevoorschijn kwam), zoals de kop aangeeft van het artikel dat in El País verscheen bij een expositie van zijn werken in het Casa de África. [https://elpais.com/elpais/2016/11/26/africa_no_es_un_pais/1480160346_144035.html]

⁶⁸ Dit zijn kunststromingen in de Europese beeldende kunst met overeenkomstige stijlkenmerken (zoals combinatie van verschillende aanzichten en fragmentaties), waarbij de Futuristische kunstenaars (onder wie Boccioni, Severini, Carrà en Balla) zich vooral lieten inspireren door beweging, snelheid en machines, en kubistische kunstenaars (onder wie Picasso, Braque, Gris) zich meer richtten op de vorm, met daarbij ook een fascinatie voor Afrikaanse maskers (Picasso).

⁶⁹ Wij betreuren de onzekere toekomst die wij zien aankomen, wij betreuren en klagen aan, maar niemand geeft ons antwoorden, wij gaan door met het betreuren van onze toekomst in een natie met als ware gezicht egoïsme, regionalisme en tribalisme. [eigen vertaling]



Afb.1.5 Desiderio Manresa Bodipo, *Lamentos del futuro*, 2016. Acrylverf op doek, 63 x 130 cm.

De meeste van zijn werken hebben echter geen directe politieke link, noch die van de twee andere genoemde schilders. Guthy Mamae (afb.1.3) is van een eerdere generatie die uitweek naar Madrid en Barcelona waar hij (evenals Mbonio) kunstopleidingen volgde en exposeerde. Ricardo Madana Mateo (afb.1.4) volgde naast cursussen in de culturele centra in Guinea ook kunstopleidingen in Kameroen en Gabón. Hij exposeerde zijn werken (naast schilderijen ook beeldhouwwerken) onder andere in Baskenland.⁷⁰

Naast de genoemde beeldhouwers en schilders zijn er nog een aantal kunstenaars die werken met andere (gecombineerde) media zoals fotografie, textiel, performances en diverse al dan niet digitale teken- en collagetechnieken. Hiertoe behoren de fotograaf Arturo Bibang (1971), de acteur en beeldend kunstenaar Pocho Guimaraes (1951) en de striptekenaar/karikaturist Ramón Esono Ebalé (1977). Plácido Bienvenido (Pocho) Guimaraes,⁷¹ geboren in Basupú (Bioko), volgde kunstopleidingen in de Sovjet Unie en in Spanje waar hij eveneens deelnam aan diverse schilder/muziek/dans en theaterprojecten in de jaren 70 en 80. Sinds 2010 woont hij echter weer in Equatoriaal Guinea en maakt hij objecten van textiel die hij vanuit zijn Bubi achtergrond betekenis geeft in bepaalde (rituele) dansen en performances (afb.1.6, 1.7).⁷² Fotograaf Arturo Bibang, geboren in Bata uit een Spaanse

⁷⁰ [https://www.diariovasco.com/prensa/20070214/altourola/urretxu-ricardo-madana-mateo_20070214.html]

⁷¹ Zijn volledige naam luidt: Plácido Bienvenido Malabo Muatariobo Guimares (Pocho is een bijnaam).

⁷² Pocho Guimares vertelt over zijn werk in zijn lezing *En busca de la luz* die deel uitmaakte van een seminar met een reeks lezingen gegeven ter gelegenheid van het 50 Aniversario de la Independencia de Guinea Ecuatorial (de vijftigjarige onafhankelijkheid van Equatoriaal Guinea) dat in 2018 werd georganiseerd door het



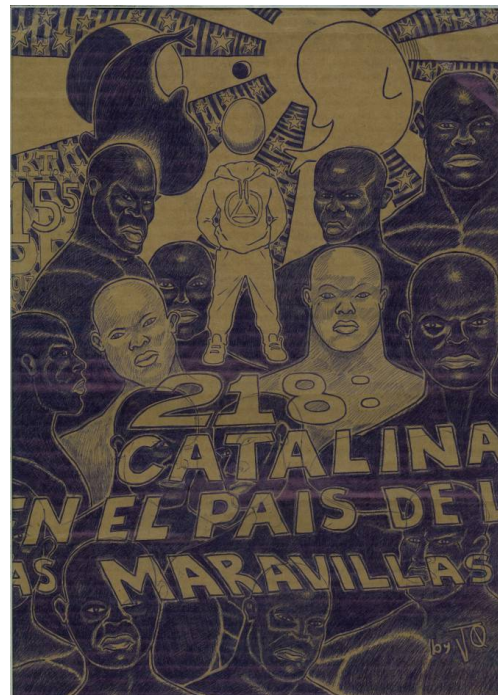
Afb.1.6 Pocho Guimaraes, *Mama Labios*, (jaartal onbekend).



Afb.1.7 Pocho Guimaraes, *Tapiz*, (jaartal onbekend).



Afb.1.8 Arturo Bibang, *Reina* (uit de serie *Mujeres*), 2010.



Afb.1.9 Ramón Esono Ebalé, *Catalina en el país de las Maravillas*, 2015-18, 2018.
(Deel uitmakend van een serie tekeningen bij dit project over een denkbeeldig, futuristisch imperium).

CEAH (Centro de Estudios Afro-Hispánicos) van de UNED. In die lezing zegt hij dat zijn ‘tapijten’ symbolische elementen bevatten en deel uitmaken van een spel of ceremonie, waarin ze loskomen van de muur. Hij heeft het over “textiel in beweging” en legt een relatie tussen de kleuren en schelpen in zijn textiele objecten met maskers en voorwerpen (zoals schelpen) waarmee de Bubi’s van Bioko in het verleden hun lichamen versierden en die zij gebruikten als amuletten bij bepaalde rituelen. [<https://canal.uned.es/video/5b434869b1111ff12d8b4574>]

vader en Fang moeder, volgde zijn opleiding fotografie eveneens in Spanje (Madrid) waar hij werkte als modedefotograaf en fotojournalist voor diverse Spaanse kranten en tijdschriften. Ook hij vertrok in 2009 weer naar Guinea, waar hij in 2010 zijn serie *Mujeres* (afb.1.8) exposeerde in de Spaanse culturele centra van Bata en Malabo. Hij maakt vooral zwart-wit fotoseries van mensen in verschillende situaties, landschappen, gebouwen en verschillende ruimtes (een enkele keer in kleur), zowel in Equatoriaal Guinea als in Spanje, waarmee hij deelnam aan diverse Europese en Afrikaanse fototentoonstellingen.⁷³

Ramón Esono Ebalé (alias Jamón y Queso), geboren in 1977 in Nkoa-Nen Yebekuan (Río Muni), volgde cursussen aan de (Franse en Spaanse) culturele centra in Malabo en was ook als illustrator, grafisch ontwerper en striptekenaar aan het CCEM verbonden. Hier had hij tevens zijn eerste exposities, maar hij exposeerde zijn strips en beeldverhalen (afb.1.9) echter al snel ook tijdens kunstmanifestaties en festivals in andere Afrikaanse landen, Europa en de VS. In 2011 vertrok hij uit Equatoriaal Guinea naar Paraguay waar hij woonde tot hij in augustus 2017 terugkeerde naar zijn land en daar werd gearresteerd vanwege zijn eerder gemaakte karikaturen van de president. Vervolgens bracht hij een half jaar door in de gevangenis Black Beach in Malabo, waaruit hij uiteindelijk werd vrijgelaten onder politieke druk van Spanje, de buitenlandse pers en sociale media. Tegenwoordig woont en werkt hij afwisselend in Spanje en Latijns Amerika.⁷⁴

Er is door academici amper onderzoek gedaan naar de werken van deze kunstenaars. Enig onderzoek is gedaan aan de UNED binnen een interdisciplinaire groep die zich bezighoudt Equatoriaal Guinea.⁷⁵ Benita Sampedro Vizcaya, als docent koloniale studies verbonden aan Hofstra University (New York) en lid van deze onderzoeksgroep, hield een inleiding bij de lezing van Pocho Guimaraes aan de UNED⁷⁶ en schreef in het Spaanse digitale tijdschrift *Fronterad* een artikel over deze kunstenaar dat echter vooral bestaat uit een biografische

⁷³ De diverse series zijn te zien op zijn webpagina. [<https://www.arturobibang.com/>]

⁷⁴ Zijn verblijf in Latijns Amerika heeft, behalve met de situatie die vanwege zijn kritische opstelling ten aanzien van het regime voor hemzelf en zijn familie onhoudbaar werd, te maken met de functies van zijn echtgenote Eloisa Vaello Marco aan de Spaanse culturele centra in Asunción (Paraguay) en El Salvador (San Salvador).

⁷⁵ De faculteit Geesteswetenschappen van de UNED in Madrid doet sinds 2013 interdisciplinair onderzoek naar Equatoriaal Guinea binnen de onderzoeksgroep *Estudios Afro-hispánicos pluridisciplinarios*. [<https://estudiosafrohispanicos.wordpress.com/>] De UNED werkt samen met de Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial (UNGE) in Malabo, Equatoriaal Guinea.

⁷⁶ Sampedro-Vizcaya verzorgde de inleiding van de lezing *En busca de la luz* van Pocho Guimaraes, die eveneens te volgen is op Canal UNED. [<https://canal.uned.es/video/5b434869b1111ff12d8b4574>]

opsomming.⁷⁷ Van meer diepgang getuigt de lezing van Stefania Licata, eveneens tijdens de seminar van de UNED in 2018, over *La Pesadilla de Obi*; een stripverhaal van Ramón Esono Ebalé.⁷⁸ Daarin richt zij zich op wat zij “el proceso neocolonial de la novela” noemt, waarbij zij een analyse geeft van de strip die volgens haar niet alleen de hoofdpersoon (Obiang) ontmythologiseert, maar ook de inefficiëntie blootlegt van een systeem gerelateerd het vroegere koloniale systeem. De analyse beperkt zich echter tot dit stripverhaal en laat andere werken van deze kunstenaar buiten beschouwing.

Motivatatie van keuze van de te onderzoeken werken

Volgens Juan Tomás Ávila Laurel, in *Debats*, zijn de schrijvers uit Equatoriaal Guinea als enigen in staat om ruchtbaarheid te geven aan wat er gaande is op die “kleine en vergeten plek” van Equatoriaal Guinea.⁷⁹

Pero los únicos capacitados para hacerlo, los que han agenciado un pequeño lugar donde hacerse oír, son los escritores, los únicos que pueden hacer que esto de la Literatura cobre otro sentido. Según todo lo expuesto, ¿hay alguna razón por la que se puede hacer un mal gesto ante el hecho de que los pocos actores de la literatura de Guinea tengan la obligación de hablar de su lugar, de sus historias perseguidos y perseguidores, y del por qué los ricos de ahora se dan este abrazo con el dictador que carcome sus vidas?⁸⁰ (2014: 77- 8)

Afgaand op de collage die Ramón Esono Ebalé van de schrijver op sociale media plaatste nadat deze in 2011 in hongerstaking zijn land was ontvlucht (afb.1.10), kan men zich echter afvragen of het, zoals Ávila Laurel stelt, alleen de plicht is van schrijvers om onder de aandacht te brengen wat er in hun land gebeurt. De collage toont een dubbelportret van de

⁷⁷ Sampedro Vizcaya, B., “Pocho Guimaraes, un artista guineano que trata que los tapice bailen”. *Fronterad*, revista digital, 3/8/2018. [<https://www.fronterad.com/pocho-guimaraes-un-artista-guineano-que-trata-que-los-tapices-bailen/>]

⁷⁸ Stefania Licata is als docent Spaanse Taal en Literatuur verbonden aan de Stony Brook University (New York) en Converse College (South Carolina) en als onderzoeker, met als onderzoeksgebied Afro-Hispanic postcolonial studies. Zij is evenals Sampedro Vizcaya verbonden aan de onderzoeksgroep aan de UNED in Madrid. Ook haar lezing is te volgen op Canal UNED. [<https://canal.uned.es/video/5b3dcfd0b1111ff4588b4567>]

⁷⁹ Refererend aan de eerste zin van Cervantes' *Don Quijote* (zie 1.3)

⁸⁰ Maar de enigen die daartoe in staat zijn, die een kleine plek op de agenda hebben gezet waar men zich laat horen, zijn de schrijvers. Zij zijn de enigen die kunnen bewerkstelligen dat de literatuur een andere betekenis krijgt. Is er al met al ook maar een enkele reden te noemen dat men er wat op tegen zou hebben, dat het de plicht is van die paar schrijvers die de literatuur van Equatoriaal Guinea vertegenwoordigen, te spreken over hun plek van herkomst, over de verhalen en personen die hen achtervolgen en de vraag waarom de rijken een dictator omarmen die tegelijk hun levens verwoest? [eigen vertaling]



Afb.1.10 Ramón Esono Ebalé, *Yo sólo conozco a un Juan Tomás Ávila Laurel*, 2011. Digitale collage.

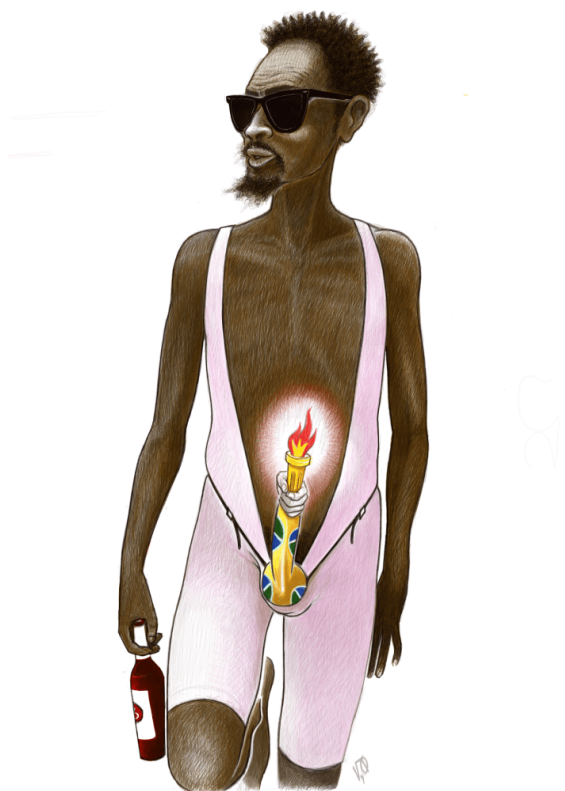
enigszins op de toeschouwer neerkijkende schrijver, links als felrode duivel en rechts als witte engel, onder de noemer “Yo sólo conozco a un Juan Tomás Ávila Laurel” (ik ken maar een Juan Tomás Ávila Laurel). Op deze wijze maakt Esono Ebalé op krachtige wijze zowel de controverse zichtbaar die rond de in opstand komende schrijver speelde (en ook nu nog speelt), als zijn solidariteit met die schrijver. Uit het beeld kan worden afgeleid dat het niet alleen aan schrijvers voorbehouden is om ruchtbaarheid te geven aan de situatie in het land, maar dat hierin ook een rol is weggelegd voor beeldende kunstenaars. Voor de hand ligt daarom dat mijn onderzoek gaat over literatuur en beeldende kunst uit Equatoriaal Guinea.

Daarbij kan worden opgemerkt dat gaandeweg het onderzoek de aandacht is verschoven van de vraag naar hoe schrijvers en beeldende kunstenaars uit Equatoriaal Guinea worden gezien (door anderen) naar hoe zij zichzelf zien door middel van hun werken en in relatie tot de politieke en maatschappelijk situatie in hun land en elders (Spanje en de VS). Daarmee is ook het theoretisch kader van het onderzoek verschoven van ‘de postkoloniale kritiek en koloniale discours’ naar een politiek en filosofisch kader.⁸¹ De hoofdvraag hierbij is

⁸¹ Zie theoretisch kader.

hoe de verhalen en beelden van de schrijvers en beeldende kunstenaars uit Equatoriaal Guinea de huidige (in historisch perspectief geplaatste) politieke situatie in dat land legen en open breken.

Het beeldend werk van Ramón Esono Ebalé is daarbij het meest (politiek) uitgesproken in de talrijke karikaturen die hij maakte van Obiang en in andere politiek geëngageerde portretten zoals dat van Ávila Laurel (afb.1.10). Daarnaast toont hij de gemeenschap van Equatoriaal Guinea in politiek geïnspireerde beeldverhalen, al dan niet met tekst. Daar waar hij ook teksten plaatst bij afzonderlijk beelden hebben deze eveneens een politieke lading, zoals [een fragment van] zijn tekst bij een tot sociaalpolitieke karikatuur gemaakt zelfportret (afb.1.11), waarin hij zichzelf toont met een penis als brandende PDGE fakkel:⁸²



Afb.1.11 El régimen debe caer. Cueste lo que cueste. Es un régimen criminal a todas luces. Lo saben sus socios “demócratas”. Lo sabe el pueblo llano. Y quien diga lo contrario, que caiga junto a ellos y punto.⁸³

⁸² De brandende fakkel is het embleem van de PDGE, de partij van Obiang.

⁸³ Het regime moet vallen. Kost wat kost. Het is in alle opzichten een crimineel regime. Dat weten hun ‘democratische’ bondgenoten. Dat weet heel het volk. En wie het tegendeel beweert mag samen met hen omvallen. Punt. [eigen vertaling]

Het fragment maakt deel uit van Esono Ebalé’s tekst met als titel *El arte de la manipulación* (de kunst van de manipulatie) die met de tekening geplaatst werd op de site van Radio Macuto, La Voz de los Sin Voz (de stem

Bij een onderzoek naar de (politieke) breuk in de werken van schrijvers en beeldende kunstenaars uit Equatoriaal Guinea ligt de keuze voor het werk van Esono Ebalé daarom voor de hand.

Wat betreft de literatuur van Equatoriaal Guinea is gekozen voor Donato Ndongo-Bidyogo, María Nsue Angüe en Juan Tomás Ávila Laurel omdat zij elk een prominente rol spelen binnen deze literatuur; Ndongo-Bidyogo behorend tot de vroege generatie schrijvers die al sinds Macías in Spanje verblijft, Nsue Angüe als enige vrouw behorend tot die generatie, maar het grootste deel van haar leven in Spanje doorbracht en Ávila Laurel van een latere generatie die een van de weinige actieve schrijvers was die (ook toen hij zijn roman schreef) nog in het land zelf verbleef, tot hij onder Obiang eveneens moest uitwijken naar Spanje.

Hun voor dit onderzoek gekozen romans spelen zich af in de periode van Macías en zijn geschreven in de eerste persoon, maar met een verschillende invalshoek en (deels) vanuit een andere (tribale en gender) achtergrond. Ndongo Bidyogo's *Los poderes de la tempestad* (2015) beschrijft de situatie in het land onder Macías, zoals die wordt aangetroffen door een advocaat die met zijn gezin naar zijn land terugkeert om er zijn familie te bezoeken en er als advocaat iets te kunnen betekenen, hetgeen uitdraait op een pijnlijke deceptie. *Ekomo* (2008) van Nsue Angüe en *Arde el monte de noche* (2009) van Ávila Laurel onderscheiden zich van de roman van Ndongo-Bidyogo doordat in beide romans niet zo zeer de politieke situatie voorop staat als de gewoonten en tradities in een mythische periode volgens een orale vertelstructuur. *Ekomo* speelt zich af binnen de Fang cultuur van het vasteland en gaat over een aantal rituelen en over voorspellingen die uiteindelijk leiden tot de tocht die een vrouw met haar man Ekomo onderneemt op zoek naar de genezing van zijn zieke been, waarbij zij eveneens terugkijkt op haar jeugd als danseres. *Arde el monte de noche* is het verhaal van een man die terugkijkt op zijn jeugd op het ver uit de kust gelegen eiland Annobón, waar de (overgebleven) eilandbewoners vrijwel geïsoleerd van het vasteland moeten zien te overleven, hetgeen gepaard gaat met plaatselijke rituelen en gewoonten, maar ook met een aantal 'kwaden', honger en lijden.

van hen zonder stem) op 30 november 2019. [<https://www.radiomacuto.net/2019/10/30/el-arte-de-la-manipulacion/>]

De hypothese van dit onderzoek, dat er in de werken van de geselecteerde beeldend kunstenaar en schrijvers uit Equatoriaal Guinea sprake is van leegten waaraan een (politieke) noodzaak ten grondslag ligt en die duiden op een (politieke) breuk, veronderstelt dat dit zowel het geval is in de beeldende kunst als literatuur. Het theoretisch kader en de gekozen methodologie waarmee zal worden onderzocht waar zich de breukvlakken en leegten in de werken bevinden zal in de twee hierop volgende hoofdstukken worden uiteengezet.

Hoofdstuk 3 Theoretisch kader

Equatoriaal Guinea is een schijndemocratie die in werkelijkheid functioneert als politiestaat. In mijn onderzoek zal ik nagaan of en op welke wijze de beeldend kunstenaar en de schrijvers hun roep om (politieke) aandacht laten doorklinken binnen een regime dat hen als ‘vijand’ buitensluit. In hoeverre is er in hun werken sprake van botsingen waardoor de aandacht wordt gevestigd op een andere gemeenschap dan die gemeenschap die hen de maat oplegt? En in hoeverre presenteren zij met hun werken een nieuwe wereld met als hypothese het doen alsof iets waarvan we nog niet weten of het waar is, al waarheid geworden is?⁸⁴ Deze onderzoeksvragen vloeien voort uit concepten die zijn ontleend aan theorieën van Carl Schmitt, Jacques Rancière en Alain Badiou en die, voor zover ze relevant zijn voor mijn onderzoek, in het nu volgende worden uiteengezet.

De verhouding tussen politiek en staat

Aristoteles begint Boek I van zijn *Politika* met te wijzen op het belang van de staat, die “de hoogste vorm van gemeenschap vertegenwoordigt en het hoogste goed nastreeft” (Russel, 1981: 183). Zoals volgens Aristoteles een hand niet langer een hand is (uitgaande van zijn doelmatigheid) wanneer het lichaam wordt vernietigd, kan een individu zijn bestemming niet vervullen zonder deel van de staat te zijn (Russel, Ibid.). Daarbij onderscheidt Aristoteles drie goede en drie slechte soorten regeringen. De goede zijn de monarchie, aristocratie en het constitutionele bewind (Russel, 186) De slechte zijn de tirannie, oligarchie en democratie. Volgens Aristoteles streeft de tiran naar rijkdommen en een koning naar eer; de tiran heeft huurlingen tot soldaten en de koning onderdanen. De tirannen zijn meestal demagogen, die hun macht verwerven door het volk te beloven het tegen de notabelen te beschermen. Om hun macht te handhaven moet de opkomst van iemand met buitengewone verdiensten worden voorkomen, zo nodig door terechtstelling of moord. Hij moet alles wat mensen kan verenigen en alle opvoeding verbieden, omdat hierdoor vijandige gevoelens kunnen ontstaan (Russel, 188). De oligarchie en democratie behoren eveneens tot de slechte soorten bewind omdat, volgens Aristoteles, in een oligarchie de rijken regeren zonder enige consideratie voor de

⁸⁴ Badiou, A., in De Bloois en van den Hemel, 2012: 55.

armen, terwijl in een democratie de behoeftigen regeren zonder rekening te houden met de belangen van de rijken (Russel, 186).

In zijn in 1932 gepubliceerde tekst *Der Begriff des Politischen* (Het begrip politiek) stelt Carl Schmitt, evenals Aristoteles, de staat gelijk aan politiek. De staat noemt hij “de politieke toestand van een binnen territoriale grenzen georganiseerd volk” (2001: 57). Volgens Schmitt hebben het morele, esthetische en economische binnen die staat een eigen werkzaamheid zonder politieke betekenis (62). Politiek betreft hij op het onderscheid tussen *vriend* en *vijand*, waarbij “de politieke vijand niet moreel slecht hoeft te zijn of esthetisch lelijk” en het evenmin nodig is dat hij optreedt als economische concurrent; volgens Schmitt kan het zelfs voordelig zijn om zaken met hem te doen, zoals omgekeerd ook geldt dat “wat moreel slecht, esthetisch lelijk of economisch schadelijk is, daarom nog niet de vijand hoeft te zijn” (63). Evenals Aristoteles beschouwt Schmitt de staat als “wezenlijke politieke eenheid” die openlijk over het leven van mensen kan beschikken (78). De staat plaatst zich volgens Schmitt tegenover andere staten die per definitie gelden als (potentiële) vijanden. Ieder die dit principe niet erkent plaatst zich volgens Schmitt buiten de politieke collectiviteit (84). Hieruit kan worden geconcludeerd dat een individu dat zich niet aansluit bij dit idee van de vijand van de staat geen politiek kan bedrijven.⁸⁵

Rancièr verwijst in “Ten Theses on Politics” (in *Dissensus On Politics and Aesthetics*) in Thesis 1 behalve naar Aristoteles’ *Politika* Boek I waarin Aristoteles onderscheid maakt tussen verschillende regeringsvormen, ook naar Boek III dat gaat over degenen die deelnemen aan de regering en tegelijkertijd geregeerd worden (2015: 35). In de stadstaat van Aristoteles werden degenen die regeerden vrijgesteld van huishoudelijke taken en dat kwam volgens Rancièr neer op een zuivere en eenvoudige beperking van het politieke tot de staat (36), oftewel op een invulling van de staat, vergelijkbaar met die van Schmitt. In Thesis 1 wijst Rancièr echter ook op de ambiguïteit van Aristoteles’ definitie van het subject (*politès*) als deelnemer (*metexis*) aan de actie (*archein*; regeren) en degene die de actie ondergaat (*archesthai*; geregeerd worden). In Thesis 2 omschrijft Rancièr het politieke als “een paradoxale vorm van actie” (37). Hij haalt hierbij Homerus’ helden aan met een gelijk aandeel in de macht van de *arche*, terwijl *archein* betekent wie voorop loopt, waarbij

⁸⁵ In Equatoriaal Guinea gold dit in extreme mate onder Macías (voor wie Spanje gold als vijand), maar het geldt nu ook onder Obiang die naar de buitenwereld een meerpartijensysteem voorwendt (als democratie), maar in werkelijkheid alle oppositie in eigen land de kop indrukt. Volgens Schmitt verliest de staat haar kracht als partijpolitiek, ten gevolge van binnenlandse tegenstellingen, de overhand krijgt boven de “gemeenschappelijke externe tegenstellingen met een andere staat” (2001: 67).

Rancière er op wijst dat er slechts een persoon voorop kan lopen, waarop de anderen slechts nog kunnen volgen (38). Daarin ligt volgens Rancière, zoals hij aangeeft in Thesis 8, de paradox besloten waaruit het politieke voortvloeit, dat in essentie neerkomt op de manifestatie van een politieke breuk of *dissensus* en “als de aanwezigheid van twee werelden in een” (45). Hij legt dit uit in Thesis 7, waarin hij het politieke tegenover “politie” plaatst als “symbolische constitutie van het sociale” (44). De essentie van de “politie” is volgens Rancière dat deze geen enkele leegte of ruimte laat voor dat deel dat wel aanwezig is binnen de samenleving als geheel, maar er toch geen deel van uitmaakt, omdat het niet gehoord wordt. Er is sprake van politiek zodra dat deel (dat wel is maar niet telt) zichtbaar en hoorbaar intervenieert (45,46). Volgens Rancière wordt het politieke dus niet bepaald door de staat (Schmitt), maar bedrijven diegenen die er ‘wel en tegelijkertijd niet zijn’ politiek, wanneer zij hun stem laten horen en zichtbaar worden, waardoor hun wereld doordringt in een al bestaande wereld.

In een democratie is volgens Rancière sprake van een volledige afwezigheid van elke kwalificatie van leiderschap.⁸⁶ Daarom beschouwt hij, in Thesis 3, democratie als een uitzonderlijke situatie, waarbinnen geen opposities kunnen functioneren en de rollen niet volgens een bepaald principe kunnen worden verdeeld (39). Democratie doorkruist de logica van de *archein* (de legitimiteit van het regeren) en is daarom volgens Rancière, in Thesis 4, geen politiek regime (Ibid.). Hij erkent een categorie die zich zowel binnen als buiten het politieke systeem bevindt en zich door middel van een politieke breuk kan laten gelden. Bij Schmitt is daarvoor geen ruimte omdat hij gebieden als godsdienst, cultuur, onderwijs, economie als ‘neutraal’ en niet-statelijk ziet binnen de staat en in die zin niet-politiek, omdat alleen de staat politiek bedrijft. Een groep of individu maakt volgens de theorie van Schmitt altijd deel uit van de staat en kan, in tegenstelling tot de idee van Rancière, nooit politiek bedrijven omdat men zich daarmee buiten de staat zou plaatsen.

⁸⁶ Rancière verwijst in Thesis 3 naar Plato’s kwalificaties van leiden en geleid worden. Degenen die leiden doen dat volgens Plato op grond van leeftijd (zoals ouderen over jongeren), natuurlijke superioriteit (zoals de sterken over de zwakkeren) of kennis (zij die weten over zij die niet weten). Rancière’s idee van democratie is gebaseerd op Plato’s idee dat democratie een volledige afwezigheid inhoudt van elke legitimiteit tot regeren.

Dissensus

In de achtste thesis van zijn “Ten Theses on Politics” refereert Jacques Rancière aan het onderscheid dat Aristoteles maakt, in Boek I van zijn *Politika*, tussen hen die lijden of zich met een bepaalde gemoedstoestand buiten de publieke ruimte alleen maar geluid maken en hen die binnen die publieke ruimte in het bezit zijn van *logos*. Rancière wijst er op dat Aristoteles *logos* verbindt aan het rechtvaardige en onrechtvaardige (evenals het goede en het slechte) in de gemeenschap van de *aisthesis* die in contrast staat met de *phôné*, alleen geschikt om gevoelens van genoeg en ongenoeg te uiten (2015: 45). Volgens Aristoteles – en Rancière – worden alleen degenen die in het bezit zijn van *logos* en zich binnen de *aisthesis* bevinden gezien en gehoord. Rancière beweert dat in het politieke zichtbaar en hoorbaar wordt wat eerder niet zichtbaar en hoorbaar was. Daarin staat *dissensus* centraal; niet als confrontatie tussen belangen of meningen, maar als iets dat zichtbaar maakt wat eerder geen reden had om gezien te worden en werelden tot elkaar brengt (46).⁸⁷

Volgens Rancière speelt *poetry*⁸⁸ (dichtkunst als fictie) hierbij een belangrijke rol omdat het (fictief) handelen impliceert. Doordat langs de weg van de imitatie of *mimesis* in het dagelijks leven wordt ingegrepen, is *poetry* volgens Rancière tevens politiek. Het onderscheidt zich in het handelen van *history* (geschiedenis), waarin zich volgens hem slechts een “reproductief en betekenisloos leven” voltrekt (164).⁸⁹ Rancière wijst op de hiërarchie van ‘hogere’ en ‘lagere’ genres van imitatie die hieruit voortvloeide; in nobele rollen en acties van koningen, naast rollen weggelegd voor het gewone volk. Hij noemt het verschil in taalgebruik gekoppeld aan die rollen die halverwege de negentiende eeuw onder anderen door Flaubert werden gelijkgeschakeld volgens een radicaal egalitair principe, waarbij volgens hem de ‘aristocratische’ stilistische verabsolutering samenging met het ‘democratische’ principe

⁸⁷ “It consists in making what was unseen visible; in making what was audible as mere noise heard as speech and in demonstrating that what appeared as mere expression of pleasure and pain is shared feeling of a good or an evil. The essence of politics is *dissensus*. Dissensus is not a confrontation between interests or opinions. It is the demonstration (manifestation) of a gap in the sensible itself. Political demonstration makes visible that which had no reason to be seen; it places one world in another [...]”

⁸⁸ Er is hier niet gekozen voor de originele Franse termen, maar voor de termen uit de Engelse vertaling.

⁸⁹ “Poetry is fiction. And fiction is an imitating of acting men. We know that this poetic principle also was a political principle. [...] Poetry, Aristotle said, is more ‘philosophical’ than history, because poetry builds plots binding events together as a whole, while history tells events, as they evolve. The privilege of action over life distinguished those who act from those who do nothing but ‘live’, who are enclosed in the sphere of reproductive and meaningless life.”

van onpartijdigheid (Ibid.).⁹⁰ Dit verduidelijkt hij aan de hand van ‘mute pebbles’ en ‘mute letters’; kiezelstenen en brieven die in die zin ‘doofstom’ zijn dat iedereen, ongeacht wie, ze kan vinden en naar eigen inzicht gebruiken. Daarmee verdwijnt het contrast tussen hen die spreken en hen die slechts geluid voortbrengen (en tussen degenen die handelen en degenen die alleen maar leven). Rancière zegt dat literatuur zich zo ook gaat richten op degenen die niet zouden moeten lezen. Doordat het hiërarchische systeem vervalst, vervalst volgens hem in de negentiende-eeuwse literatuur van Flaubert en Balzac een heel regime aan betekenis (166-7).⁹¹

In een van zijn teksten die zijn opgenomen in *L'inconscient esthétique (Het esthetische denken)*⁹² wijst Rancière eveneens op vormen waarin tegenstellingen tussen hoog en laag zijn opgeheven of zijn omgekeerd, iets wat volgens hem veroorzaakt is door het esthetische regime van de kunsten dat de samenhang tussen het onderwerp en de wijze waarop dit wordt gepresenteerd heeft verbroken (2007: 49). Hij noemt dit een esthetische revolutie (als breuk met de daarvoor geldende hiërarchie in de kunsten) die voorafgaat aan de technische revolutie van de fotografie.⁹³ De technische revolutie komt volgens hem na de esthetische revolutie die in de eerste plaats wordt gekenmerkt door de aandacht voor het alledaagse; aanvankelijk in picturale en literaire vorm en pas later fotografisch en cinematografisch (50). Rancière omschrijft de esthetische revolutie als de afschaffing van een geordend geheel van verbanden tussen het zichtbare en zegbare, weten en handeling, activiteit en passiviteit (93). In *Le destin des images (De toekomst van het beeld)*⁹⁴ werkt hij dit idee verder uit in de “dialectische montage” die geldt als resultaat van een dialectische methode die volgens hem de kracht toepast van het chaotische bij het scheppen van wat hij omschrijft als “kleine machines van het heterogene” (2010: 62). Volgens Rancière brengt zo’n machine botsingen tot stand door

⁹⁰ “The ‘aristocratic’ absolutization of style went along with the ‘democratic’ principle of indifference. It went along with the reversal of old hierarchy between noble action and base life.”

⁹¹ Rancière haalt Balzac’s roman *Le curé de village* aan als voorbeeld van “a fable of democracy and literariness”, waarin de hoofdpersoon die nooit een boek had moeten lezen de catastrofale gevolgen ondervindt van een boek dat zij toevallig tegenkomt en leest (166).

⁹² Voor mijn onderzoek heb ik de Nederlandse vertaling *Het esthetische denken* gebruikt; het betreft hier de hierin opgenomen tekst onder de kop “Over mechanische kunsten en de opkomst van de naamlozen” ontleend aan de oorspronkelijke tekst; Jacques Rancière, “L’inoubliable”, in Jean-Louis Comolli en Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*. Parijs: Centre Georges-Pompidou, 1997.

⁹³ Rancière brengt dit als kritiek op Walter Benjamin’s essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid). Benjamin wijst in dit essay op het verdwijnen van het aura van een kunstwerk in zijn technische reproduceerbaarheid. Volgens Benjamin maakt de reproductietechniek het gereproduceerde object los uit het bereik van de traditie: “Doordat ze het kunstwerk vermenigvuldigt, stelt ze in de plaats van het unieke bestaan het seriële bestaan van het kunstwerk” (13).

⁹⁴ Voor dit onderzoek is de Nederlandse vertaling gebruikt.

middel van fragmentatie en het verdelen en verspreiden van elementen die elkaar aantrekken, of juist omgekeerd, door heterogene en onverenigbare elementen bijeen te brengen en aan elkaar te koppelen. Als voorbeeld noemt hij de surrealistische ‘ontmoeting tussen een naaimachine en paraplu op de snijtafel’,⁹⁵ en in navolging van Walter Benjamin, ook de militante fotomontages van John Heartfield (63).⁹⁶ Door de botsingen die dergelijke ‘machines’ veroorzaken kan volgens hem een ontregelende kracht worden opgeroepen die de aandacht vestigt op de macht van een andere gemeenschap die een andere maat oplegt waarin volgens Rancière een absolute realiteit van verlangens en dromen schuilt. In het hoofdstuk “The Paradoxes of Political Art” in *Dissensus. On Politics and Aesthetics* geeft Rancière aan dat juist de kunsten zich lenen voor de botsing of *dissensus* die ze met het politieke verbindt omdat er bij de kunsten geen sprake is van een didactisch of ander doel (2015: 148).

Evenementiële breuk

Alain Badiou begint zijn in 1989 uitgesproken tekst, getiteld *Samuel Beckett: l'écriture du générique et l'amour*,⁹⁷ over de Ierse toneelschrijver Samuel Beckett, met een van diens (in het Frans geschreven) gedichten:

Flux cause

Que toute chose

Tout en étant,

Toute chose,

Donc celle-là,

Tout en étant

N'est pas.

*Parlons-en.*⁹⁸

⁹⁵ Ontleend aan het Surrealisme; foto van Man Ray naar De Lautréamont's bekende regel “zo mooi als de toevallige ontmoeting van een paraplu en een naaimachine op een snijtafel”.

⁹⁶ Het idee dat er in de montage een botsing plaatsvindt die de bestaande (politieke) orde ondermijnt, werd al eerder geopperd door Walter Benjamin. Benjamin wijst er in *Das kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* op hoe de fragmentarische beelden van zijn tijd kritisch worden aangewend in John Heartfields fotomontage waarop een doodsvlinder te zien is die zich ontpopt uit een rups. In deze fotomontage wordt volgens Benjamin het 'natuurlijke verloop' van de geschiedenis van de Weimarrepubliek ontmaskerd waardoor de opkomst van Hitler en het Nationaal Socialisme wordt blootgelegd.

⁹⁷ Tekst die uitgesproken is in het kader van de Conférences du Perroquet in 1989 (Badiou, “L'écriture du générique: Samuel Beckett”, *Conditions*. In Bloois en van den Hemel, 135).

In het beeld van de stroom in het gedicht van Beckett, waarin Beckett volgens Badiou Heraclitus verbindt met het duistere,⁹⁹ lijkt ook een kern van Badiou's theorie besloten te liggen dat het ding tegelijkertijd op de plek kan zijn waar het wel en niet is, waardoor het als het ware blijft voortbestaan. Terwijl Rancière, in *Disagreement. Politics and philosophy*, het politieke van 'dat wat is en tegelijkertijd niet is' eerder ziet als een 'gat' dat moet worden gevuld tussen de politieke gemeenschap en degenen die er buiten staan (er zijn en tegelijkertijd niet zijn omdat zij niet worden gehoord) (1999: 38),¹⁰⁰ heeft Badiou het in zijn voorwoord van *Logiques des mondes. L'Être et l'événement* over "waarheden als onlichamelijke dingen die evenals het bewustzijn van de dichter, worden en blijven hangen 'tussen de leegte en het zuivere evenement'" (2006: 12).¹⁰¹ Bij Badiou gaat het om die continue leegte waarin de dingen voortbestaan en niet, zoals hijzelf in een interview met Joost de Bloois en Ernst van den Hemel omschrijft, om de op zichzelf staande "vonken van de geschiedenis" zoals bij Rancière (Bloois en van den Hemel, 62). In die leegte bevindt zich volgens Badiou *waarheid* die zich voltrekt volgens een *waarheidsprocedure*, waaraan hij de begrippen 'Idee', 'evenement' en 'situatie' koppelt; begrippen die hij in "L'Idée du communisme", *L'Hypothèse communiste* nader uiteenzet (2009/2012: 279-97).

Onder 'Idee' verstaat Badiou "een abstracte optelling van drie basiselementen: een waarheidsprocedure, een participatie in de geschiedenis, een individuele subjectivering. [...] Een Idee maakt het voor het individu mogelijk om te begrijpen dat zijn deelname aan een singulier politiek proces (zijn intrede in een waarheidslichaam) in zekere zin ook een historische beslissing is" (282). Badiou brengt de 'Idee' in verband met het woord 'communisme' dat volgens hem geen zuivere politieke naam kan zijn omdat het voor het individu, waarvan het de subjectivering draagt, de politieke procedure met iets anders verbindt dan zichzelf (283). Echter, alvorens verder in te gaan op de Idee en 'de Idee communisme', legt Badiou uit wat hij verstaat onder 'evenement'. Het 'evenement' is volgens hem een breuk in de normale orde van lichamen en talen, zoals die voor een specifieke

⁹⁸ *De stroom is aanleiding/Dat elk ding/Hoewel het is,/Elk ding, /Dus dit hier,/Ook dit hier, hoewel/het is/Niet is./Laten we erover spreken.* Vertaling opgenomen in "Het schrijven van het generieke: Samuel Beckett". (Ibid.)

⁹⁹ Heraclitus; Griekse filosoof (540 v.Chr.- 480 v.Chr.). Aan hem wordt de uitspraak toegeschreven: "Alles stroomt, je kunt niet tweemaal in dezelfde rivier stappen."

¹⁰⁰ "The proletarian declaration of membership, on the other hand, makes the gap between two peoples explicit: between the declared political community and the community that defines itself as being excluded from this community. 'Demos' is the subject of identity of the part and the whole. 'Proletarian' on the contrary subjectifies the part of those who have no part that makes the whole different from itself."

¹⁰¹ "En nos mondes, tels quels, procèdent des vérités. Elles sont, ses vérités, des corps incorporels, des langages dépourvus de sens, des infinis génériques, des suppléments inconditionnés. Elles deviennent et demeurent susmendues, comme la conscience du poète, 'entre le vide et l'événement pur'."

situatie bestaat (286).¹⁰² Onder ‘situatie’ verstaat Badiou de ‘Staat’ of ‘staat van de situatie’, oftewel “het systeem van gegevens dat juist de mogelijkheid van het mogelijke beperkt” (2012: 287). Het evenement van Badiou is een creatie van nieuwe mogelijkheden; het opent mogelijkheden die vanuit de ‘Staat’ of ‘staat van de situatie’ niet mogelijk zouden zijn en valt als *evenementiële breuk* te vergelijken met Rancière’s *dissensus*. Badiou’s *evenementiële breuk* bestaat echter eerder uit een reeks van gebeurtenissen waaraan hij, in tegenstelling tot Rancière, een *waarheidsprocedure* verbindt. Onder *waarheidsprocedure* of *waarheid* verstaat hij “een bestendige organisatie, in een situatie of een wereld, van de gevolgen van een evenement”, waar hij nog aan toevoegt dat “een essentieel toeval – het toeval van haar evenementiële oorsprong – deel uitmaakt van elke waarheid” (Ibid.). In Boek V van *Logiques des mondes*, licht Badiou dit toeval toe als iets wat plotseling losgemaakt wordt op het moment; als vluchtig begin van wat eerder niet leek te bestaan. Als ultiem voorbeeld hiervan noemt hij de opstand van de Parijse Commune op 18 maart 1871, waarbij het volk onverwacht de kanonnen van de Nationale Garde weet te bemachtigen en zich meester maakt over de stad. Badiou wijst er op dat tot op het moment dat alles geregeld leek er geen enkele mogelijkheid bestond van een regerende volksmacht, die zich toen plotseling en schijnbaar toevallig voordeed in “de situatie” van het moment, waardoor wat onmogelijk leek mogelijk werd (2006: 386).¹⁰³ In het spoor van die gebeurtenis en het evenement, dat zich in het moment (per toeval) voordoet, voltrekt zich volgens Badiou de verandering, waarbij hij (in Boek I van *Logiques des mondes*) een belangrijke rol toekent aan wat hij de *loyaliteit* (*fidelité*) noemt van het subject (2006: 58);¹⁰⁴ het subject dat trouw is aan de gevolgen (het spoor) van het verdwijnende evenement in de nieuwe situatie, oftewel aan de *waarheidsprocedure* (Ibid.).¹⁰⁵

Kunst is volgens Badiou (evenals wetenschap, liefde, politiek) een *waarheidsprocedure*, waarbij het niet gaat om een particuliere waarheid (het individu doet er niet toe), maar om een waarheid die schuilt in alle (kunst)werken samen. In “Art et philosophie”, *Petit manuel d’inesthétique* haalt Badiou het theater aan van Brecht, waarin

¹⁰² Wat betreft eerdere uiteenzettingen van het ‘evenement’ verwijst Badiou hier naar *L’être et l’événement* (1988), het *Manifeste pour la philosophie* (1989), *Logiques des mondes* (2006) en naar *Second manifeste pour la philosophie* (2009) (2012: 286).

¹⁰³ “Le site ‘18 mars’, pensé comme objet, est subversion des règles de l’apparaître politique (de la logique de pouvoir) par l’être-support ‘18 mars’, où est distribuée l’impossible possibilité de l’existence ouvrière.”

¹⁰⁴ Onder de kop ‘Référénts et opérations du sujet fidèle’.

¹⁰⁵ Volgens Badiou valt het subject samen met de *waarheidsprocedure*: “Dire ‘sujet’ ou dire ‘sujet au regard d’une vérité’ est redondant. Car il n’y a de sujet que d’une vérité, à son service, au service de son déni, ou de son occultation.”

volgens hem een schijnbeeld op afstand van zichzelf wordt gebracht, waardoor er een tussenruimte ontstaat en waardoor “de extrinsieke objectiviteit van het ware kan worden getoond (2005/2012: 94)”. Hij noemt daarbij de epische dimensie van belang omdat die in de tussenruimte van het toneelspel “de *moed* tot *waarheid* toont” en zo “een therapie tegen lafheid voor de *waarheid*” vormt (Ibid.). Badiou stelt daarbij dat een kunstwerk op zichzelf geen waarheid, noch evenement is, maar wel subject is van een artistieke procedure of “een subjectpunt van een artistieke waarheid” (Ibid.: 101). Een *waarheid* is volgens Badiou uiteindelijk een artistieke configuratie, in gang gezet door een evenement dat doorgaans bestaat uit een groep kunstwerken die samen een *evenementiële breuk* vormen (102).

Samenvattend kan worden gesteld dat er volgens Badiou in de kunst een soort onderstroom geldt die wij niet kunnen zien, die bestaat en tegelijkertijd niet bestaat, waarin mens (subject) en object samenvallen (in het evenement) en die de leegte vormt als hetgeen niet representeerbaar is in een situatie, maar toch aan elke situatie ten grondslag ligt en waaruit steeds weer opnieuw *waarheden* worden geproduceerd. Die *waarheden* moet worden bevochten en daarvoor is volgens Badiou moed nodig die ingaat tegen de futloosheid, eigen aan het huidige neoliberale tijdperk. Hij heeft het over “het mondiale kapitalisme dat bijna bewust als doel heeft een algemene futloosheid te genereren volgens een ideologie die uitsluitend neerkomt op ‘leef zonder ideeën’” (in Bloois en van den Hemel, 2012: 60). Badiou stelt dat een leven zonder ideeën hetzelfde betekent als ‘prent je goed in dat de wereld futloos is!’ en vraagt zich vervolgens af hoe wij de futloosheid kunnen tegenwerken (Ibid.: 60,61).

In zijn essays, gebundeld in *Le Siècle (De twintigste eeuw)*, waarin hij terugkijkt op de vorige eeuw, gaat Badiou concreet in op de betekenis en rol van het subject ten aanzien van het evenement of de gebeurtenis. Hij stelt hierin dat het subject dat “niet behoort tot de orde van wat is, maar van wat gebeurt”, zich mag opofferen aan een historische zaak die het overstijgt, want het individu is volgens hem op zichzelf niets (2006: 331).¹⁰⁶ Daar waar Rancière het accent legt bij het gelijkheidsprincipe waarlangs de breuk zich voltrekt, gaat het bij Badiou, behalve om rebellie,¹⁰⁷ om broederschap en moed. In *De twintigste eeuw* verwijst

¹⁰⁶ “Aangezien het zijn van het subject zijns-gemis is, houdt die band onvermijdelijk in dat een individu slechts door op te gaan in een project dat hem overstijgt mag hopen zichzelf enige subjectieve werkelijkheid toe te kennen. Het in dat project toegekende ‘wij’ is het enige werkelijke reële, subjectief reële voor het individu dat dat project draagt. Eerlijk gezegd is het individu niets.”

¹⁰⁷ In zijn essay *Avant-gardes* (deel uitmakend van *De twintigste eeuw*, 2006) stelt Badiou: “‘Rebellie’ betekent dat, als we het extreme van het negatieve excès ervaren, de zekerheid blijft bestaan dat we het teken kunnen veranderen. Berusting daarentegen is loutere aanvaarding van het onvermijdelijke en onoverkomelijke karakter van de smart. [...] Rebellie is de vonk van het leven (dus het zuivere heden), volstrekt onafhankelijk van haar

hij naar een fragment van de *Ode marítima* (Ode van de zee) van de Portugese dichter Fernando Pessoa (heteroniem voor Alvaro de Campos), die daarin volgens Badiou de voorwaarde voor het “collectieve nomadisme” aangeeft (2006: 161), wat volgens hem neerkomt op het zich losrukken van het vertrouwde en gevestigde. Badiou trekt hieruit de conclusie dat het individu pas subject wordt als het de vrees en aangeboren afkeer van gevangenissen weet te overwinnen, maar meer nog de angst elke identiteit kwijt te raken en beroofd te worden van de aan plaats en tijd gebonden sleur. Het gedicht (en de eeuw) roept volgens hem op tot moed, waar angst het individu verstart en machteloos maakt: “Niet zozeer de angst voor de onderdrukking en smart als wel de angst niet langer het weinige te zijn dat men is, niet langer het weinige te hebben dat men heeft” (161,162).

kansen om de feitelijke toestand die haar bepaalt al dan niet te veranderen” (Bloois en van den Hemel, 2012: 120,121). Daarmee stelt hij rebellie tegenover de berusting van de ‘priester’, “tegenwoordig de stem die overal fluistert en tiert, de stem van politici, essayisten en journalisten.”

Hoofdstuk 4 Methodologie

Zowel beeldend kunstenaars als schrijvers uit Equatoriaal Guinea vertellen met hun werken verhalen die veelal wortelen in een orale traditie en waarin de gemeenschap wordt aangespoord tot actie als middel tot verandering.¹⁰⁸ De auteur (en verteller in de orale traditie) stelt zich dus in dienst van het verhaal, waardoor de aandacht bij dat verhaal ligt en niet bij de auteur als persoon. Daarbij past een op het orale gerichte methodologie en een methodologie die gebaseerd is op de narratologie die zich focust op het verhaal dat voortvloeit uit gebeurtenissen waaraan bepaalde acties ten grondslag liggen. In de inleiding van *De theorie van vertellen en verhalen* definieert Mieke Bal de narratologie als “de theorie van verhalende teksten”, waarbij zij die theorie omschrijft als “een systematisch geheel van generaliserende uitspraken over een bepaald gedeelte van de werkelijkheid” (1990: 16). Vervolgens stelt zij dat het corpus weliswaar bestaat uit verhalende teksten, maar dat het bij de afbakening hiervan de vraag is wat de kenmerken hiervan zijn:

Waaruit bestaat nu dat corpus van verhalende teksten? Op het eerste gezicht lijkt dat duidelijk: uit romans, novellen, korte verhalen, sprookjes, krantenverslagen, en dergelijke. Maar we leggen grenzen, al of niet gemotiveerd, en die grenzen zijn niet voor iedereen dezelfde. Voor sommige mensen behoren strips tot het corpus, voor anderen niet. [...] Degene die strips wel als verhalende teksten beschouwt hanteert een ruimer tekstbegrip. Voor hem of haar hoeft een tekst niet persé taaltekst te zijn. In strips wordt immers ook van een ander, niet-talig tekensysteem gebruik gemaakt, namelijk van het beeld. De ander hanteert een beperkter tekstbegrip, en voor zo iemand is alleen taaltekst een tekst (1990: 17).

De strips van Esono Ebalé zouden volgens deze omschrijving van Bal als ‘verhalende teksten’ eveneens kunnen worden onderzocht volgens een narratologische methode, ware het niet dat zijn werk ook bestaat uit opzichzelfstaande (digitale) tekeningen en collages waarin behalve het politieke, ook het karikaturale een grote rol speelt. Om vanuit het theoretisch kader na te gaan waar in de werken sprake is van leegten en wat de strategieën zijn waarmee die leegten een (politieke) opening bieden, is met betrekking tot de werken van Esono Ebalé gekozen voor een methode die betrekking heeft op de verschillende componenten van het beeld, evenals de bij het beeld gebruikte teksten. De beelden zullen worden onderzocht door middel

¹⁰⁸ Donato Ndongo wijst in zijn essay “Literatura moderna hispanófono en Guinea Ecuatorial” (in *Jornadas de Estudios Africanos*) op de Afrikaanse, orale culturen waarin de verteller het morele bewustzijn vormden van de maatschappij die toehoorders deden onderdompelen in zowel de realiteit als fantasie, waardoor het woord veranderde in een voorstel tot actie en middel tot verandering (2001: 133).

van een visuele analyse in relatie tot gebruikte artistieke media, aangevuld met op het beeld en de beeldende kunst betrokken theorieën. Samenvattend kan worden gesteld dat gekozen is voor een interdisciplinaire methode waarbij de visuele analyse betrekking heeft op het beeld en de beeldende kunst (aangevuld met hierop betrokken theorieën) en de narratieve analyse op het verhaal en de literatuur.

Verhalen

En definitiva, desde entonces buceo en la historia, en la psicología, en la cultura de los guineanos, que es como decir en mi propio subconciente, para tratar de encontrar y de explicar al hombre guineano. Por eso, desde muy joven me interesó ser escritor, para poder explicarme a mí mismo y a los demás por qué somos como somos y no de otra manera.¹⁰⁹

In het citaat, uit een interview met Mbaré Ngom (2008: 188), geeft Ndongo Bidyogo aan dat hij schrijver wilde worden om “onder te duiken in zijn eigen onderbewuste”, waarmee hij tevens “*el hombre guineano* hoopt te ontmoeten en hem te verklaren”. Zijn roman *Las tinieblas de tu memoria negra* (die samen met *Los poderes de la tempestad* deel uitmaakt van een beoogde trilogie) zou volgens hem een autobiografie van het huidige Equatoriaal Guinea kunnen zijn. De schrijver noemt, in hetzelfde interview, dit als reden waarom hij de concrete naam van de hoofdpersoon wegliet, evenals concrete plaatsnamen in Equatoriaal Guinea, om daarmee eveneens de lezer in het algemeen en specifiek lezers uit Equatoriaal Guinea aan te zetten tot nadenken:

En todo caso sería la autobiografía de la sociedad guineana actual, si se puede hablar en estos términos, y ello explicaría que el personaje principal carezca de nombre, ni localización concreta dentro de Guinea etc., como propuesta de reflexión para los propios guineanos y para el lector en general, sobre nuestra existencia como pueblo.¹¹⁰ (2008: 189)

Dat Ndongo Bidyogo zichzelf *door middel van* zijn landgenoten wil leren kennen, wordt in het eerste citaat benadrukt door de *ik* (buceo, mi propio subconciente) over te laten gaan in *wij* (“por qué somos como somos”). Daarbij betreft de schrijver in het tweede citaat ook nog de

¹⁰⁹ Al met al duik ik sinds die tijd in de geschiedenis, de psychologie en de cultuur van de Guineeër, oftewel in mijn eigen onderbewustzijn, om te proberen de Equatoriaal Guineese mens te vinden en te verklaren. Daarom ben ik er van zeer jongs af aan in geïnteresseerd schrijver te zijn, om aan mijzelf te verklaren evenals aan de anderen, waarom wij zo zijn als wij zijn en niet anders. [eigen vertaling]

¹¹⁰ In ieder geval zou het een autobiografie zijn van de huidige maatschappij van Equatoriaal Guinea, als men in deze termen kan spreken, en dat zou verklaren waarom de hoofdpersoon geen naam heeft en het ook geen concrete plek betreft in Guinea etc., om de eigen Guineeërs te laten nadenken evenals de lezer in het algemeen, over ons bestaan als volk. [eigen vertaling]

anonimiteit van zowel het personage van de hoofdpersoon als de plaatsen [in zijn roman], om de lezer met wie hij “nuestra existencia como pueblo” deelt als schrijver en verteller aan te zetten tot nadenken. Deze benadering vanuit de verteller (met een bepaald doel), de vertelinstanties *ik* en *wij*, de personages, plaats etc. beperkt zich tot een interpretatie vanuit de tekst en kan daarom een narratologische methodologie worden genoemd.

De narratologie wordt gezien als tak van de literatuurwetenschap, waarbij de tekst niet langer wordt beschouwd als afgeleide van de auteur, maar als op zichzelf staand betekenisvol geheel (Korsten, 2002: 250).¹¹¹ Daarbij geldt een structuralistisch model dat zich concentreert op relaties tussen onderdelen van een structuur waarbij de tekst betekenis krijgt door aan elkaar gerelateerde tekens (Ibid.). In de periode van 1966 tot 1980 waren de Franse structuralisten – onder wie Barthes, Genette, Greimas – bepalend, die de beslissende impuls gaven tot de narratologie als methodologie.¹¹²

Bij werken die zich richten op de gemeenschap (als deel van de hypothese van dit onderzoek) past, zoals reeds aangegeven, geen op de auteur gerichte methode. Ndong-Bidyogo verzet zich tegen een opvatting van zijn roman als autobiografie (Odartey-Wellington, 224)¹¹³ en als de autobiografische link toch door critici zou worden gelegd, dan zou het eerder gaan om een “autobiografie van de gemeenschap” (zie citaat hierboven). Daarin schuilt ook de (politieke) op de gemeenschap gerichte aandacht die de schrijver vraagt van de lezer, terwijl hij zichzelf als schrijver buiten spel zet, of volgens de idee van Roland Barthes, “dood verklaart”.¹¹⁴ Daarom is gekozen voor een methodologie die zich, behalve op het verhaal en de tekst, ook richt op de rol van lezer. In alle drie de te onderzoeken romans is sprake van een verteller die

¹¹¹ Korsten plaatst dit in historisch verband en noemt de verschuiving van de 19^{de}-eeuwse interesse in *genese*, dat de dingen uit elkaar voort zouden komen, naar de focus op relaties tussen onderdelen van een structuur binnen de natuurwetenschappen, de sociologie, de psychologie en de taal- en literatuurwetenschap.

¹¹² Deze bewering is ontleend aan het essay “Narratology” van Jan Christoph Meister; hij onderscheidt een “klassieke” fase van 1960 tot 1980 latere fasen waarin narratologie zowel is beschreven als theorie, methode als discipline (*Handbook of Narratology*, 623-631).

¹¹³ “Mis novelas no son autobiografías. [...] Pero sí, tiene que ver con una generación. Es decir, es una generación de guineanos la que ha vivido esas cosas.”

¹¹⁴ “[...] een tekst is samengesteld uit velerlei schrifturen die afkomstig zijn uit meerdere culturen en onderling een dialoog aangaan of elkaar parodiëren of tegenspreken, maar er is een plaats waar deze veelvuldigheid samenkomt en die plaats is de lezer en niet, zoals tot dusver werd aangenomen de auteur. [...] de geboorte van de lezer zal slechts mogelijk zijn door de dood van de auteur.” Roland Barthes, “De dood van de auteur.” [https://www.dbnl.org/tekst/_ras001198101_01/_ras001198101_01_0003.php]

Korsten plaatst Roland Barthes bij de Poststructuralistische semiotiek en *Close reading of New Criticism* – als benadering van literatuur in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw (317). Volgens Korsten wordt het gedetailleerd lezen van de tekst hierbij verbonden aan maatschappelijke structuren, waarbij de lezer wordt beschouwd als maatschappelijk bepaald subject (278).

zich lijkt op te werpen als getuige van verschillende gebeurtenissen. Door middel van een narratologische analyse kan worden nagegaan of die verteller geloofwaardig overkomt op de lezer, waardoor hij het verhaal voor de lezer ‘waar’ maakt en waardoor ‘waarheid geschieden kan’ (Badiou).¹¹⁵ Daarbij kan een narratologische analyse helpen om de structuur duidelijk te krijgen van de te onderzoeken romans, waarin verhalen vanuit een orale verteltraditie vaak naast elkaar of als ‘verhaal in een verhaal’ voorkomen, verteld door meer vertellers en vanuit verschillende vertelperspectieven. Een dergelijke literatuur kenmerkt zich eveneens door talrijke herhalingen, lyrische passages en het gebruik van stereotypen. Waaruit deze verschillende elementen zijn ontstaan, hoe die zich tot elkaar verhouden en een betekenisvolle bijdrage leveren aan de in de romans aanwezige ‘leegten’,¹¹⁶ zal zowel worden onderzocht aan de hand van het verhaal van de roman als geheel, als aan de hand van bepaalde randverschijnselen die Gérard Genette *paratext* noemt in *Paratexts: Thresholds of Interpretation* en Lucien Dällenbachs concept *mise en abyme* in *The Mirror in the Text*. De link naar de orale traditie, waarin ook het autobiografische aspect een rol speelt (ook al betreft Ndongo-Bidyogo dit eerder op de gemeenschap dan op zichzelf), zal worden onderzocht aan de hand van *Orality and Literacy: The Technologizing of the World* van Walter J. Ong en *Transparent Minds* van Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction* van Dorrit Cohn en *Le Pacte Autobiographique ou l'autobiographie en théorie* van Philippe Lejeune. *Narrative Fiction* van Schlomith Rimmon-Kenan is echter gekozen als handboek en uitgangspunt voor de narratieve analyse omdat Rimmon-Kenan hierin op heldere wijze de belangrijkste lijnen van de narratologie samenvat van wat zij het Anglo-Amerikaanse *New Criticism*, het Russische Formalisme, het Franse Structuralisme, de *Tel-Aviv School of Poetics* en de *Phenomenology of Reading* noemt (1983: 5). Daartoe behoren achtereenvolgens Chatman en Forster (Anglo-Amerikaans), Propp en Uspensky (Russisch), Greimas, Genette en Bremond (Frans), Iser (Duits), Rimmon-Kenan zelf (Israëlish) en Bal wiens theorie gebaseerd is op die van Genette.

¹¹⁵ Focalisatie is hierbij een belangrijk ‘manipulatief’ middel omdat hierdoor bepaald wordt met wie de lezer kan meekijken of meevoelen (Bal, 124 / Korsten, 253).

¹¹⁶ Hier kan gewezen worden op de theorie van Wolfgang Iser die nader uiteengezet zal worden in dit hoofdstuk onder *Narrative Fiction*; 5. *De rol van de lezer*. Iser (en met hem ook Rimmon-Kenan) wijst op ‘gaten’ in een tekst die door de lezer worden gevuld. Ook deze gaten zouden als leegten beschouwd kunnen worden, parallel aan Badiou’s theorie over leegten (zie het theoretisch kader van dit onderzoek).

Teksten als 'omlijsting' en weerspiegeling van het verhaal

In het voorwoord van *Paratexts: Thresholds of Interpretation* noemt Genette de (tekst)elementen die zich “on the threshold of the text” (op de drempel van de tekst), en zich daarmee zowel binnen als buiten de tekst bevinden, *paratext*. Hij wijst er op dat een literaire tekst zelden wordt gepresenteerd “in a unadorned state” (1997: 1), maar vergezeld gaat met, bijvoorbeeld, de naam van de auteur, titel, een voorwoord en illustraties, als een soort omlijsting van die tekst. Daardoor wordt volgens hem de aanwezigheid van een tekst (en de ontvangst als boek) in de wereld zeker gesteld (Ibid.). *Paratext* zou men dus op kunnen vatten als hetgeen op de drempel ‘is en tegelijkertijd niet is’ (Rancière, 1999: 38) of tussenruimte (Badiou, 2005/2012: 94) en zo bijdraagt aan de zichtbaarheid van de tekst, evenals de in de tekst aanwezige (politieke) ideeën. Genette noemt *paratext* = *peritext* + *epitext* (Ibid. 5), waarbij *peritext* verwijst naar elementen die direct gerelateerd zijn aan de tekst, zoals de titel, het voorwoord en bepaalde verwijzingen, en *epitext* naar elementen hier omheen, zoals interviews, publiciteit en recensies. Volgens Genette gaat er van elementen die behoren tot de *paratext* een boodschap uit als “a paratextual message, whatever it may be” (1997: 4). Onderzocht zal worden waar er in de werken van de auteurs uit Equatoriaal Guinea sprake is van *paratext* en hoe die *paratext* zich verhoudt tot de algehele tekst.

De gekozen romans van de schrijvers uit Equatoriaal Guinea bevatten verhalen en lyrische elementen die al dan niet zijn ingebed in de tekst; als *paratext* volgens de definitie van Genette, of als *mise en abyme*. Lucien Dällenbach definieert de *mise en abyme* in *The Mirror in the Text*, voor het eerst gebruikt in een tekst door André Gide, als een interne spiegel die het geheel van het verhaal reflecteert door middel van een eenvoudige, herhaalde verdubbeling (1989: 36).¹¹⁷ In de *mise en abyme* voltrekt zich volgens Dällenbach een spiegeling als schijnbare (of paradoxale) verdubbeling van het geheel, waarin eveneens een terugblik of voorspelling verborgen kan zitten, als iets wat zich afspeelt tussen het ‘already’ en het ‘not yet’, en die zo een breuk kan vormen in de tekst (67). De *mise en abyme*-theorie van Dällenbach zal worden ingezet om na te gaan of en waar er in elk van de romans sprake is van een *mise en abyme* als eventuele breuk of *pivot* (draai of omslagpunt) in de tekst als geheel. Onderzocht zal eveneens worden waar de *mise en abyme* het verhaal structuur geeft;

¹¹⁷ Dällenbach wijst er op dat André Gide (1869-1951) het begrip *mise en abyme* gebruikte in een tekst in 1891 als begrip ontleend aan de heraldiek; als figuur 'en abîme' in het midden van een schild dat gecombineerd wordt met andere figuren, maar dat het geen van die figuren raakt.

door het als *pivot* gecentraliseerd in tweeën te splitsen, of door als herhalend *leitmotief* te gelden met een eventuele verwijzing naar de plot van het verhaal (Dällenbach, 70,71).¹¹⁸

Orale vertelling

Aan de hand van Walter J. Ongs *Orality and Literacy: The Technologizing of the World* zal worden onderzocht wat de orale kenmerken zijn in de romans en welke betekenissen hieruit kunnen worden afgeleid. Ong noemt het Hebreeuwse woord *dabar* dat zowel ‘woord’ als ‘gebeurtenis’ betekent en daarmee een vorm van actie inhoudt (1982: 32). Het orale zou zich volgens Ong meer lenen voor actie en dynamiek omdat het gesproken woord meer tot ons doordringt dan zien en daarmee ook meer macht en kracht heeft (hetgeen zou aansluiten bij de idee van [politieke] actie van Rancière en Badiou). Volgens Ong kan geluid niet klinken zonder kracht en dynamiek (Ibid.), maar die dynamiek (en vluchtigheid) leidt er ook toe dat er in het orale andere mechanismen van kracht zijn dan in een geschreven tekst. Om de gesproken tekst te kunnen onthouden gelden hulpmiddelen als ritme, herhaling van bepaalde formules in de vorm van vaste uitdrukkingen (clichés) en spreekwoorden (34). Daarbij doet Ong een opsomming van tal van kenmerken die voortvloeien uit zowel het onthouden van een tekst als de interactie met het publiek, het spreken en het luisteren. In orale teksten is volgens hem naast de vele herhalingen sprake van samentrekkingen en overbodigheden die uitmonden in clichés (de moedige soldaat, de mooie prinses), een voorkeur voor uitgesproken of bizarre personages (helden, monsters, cyclopen) en bepaalde tegenstellingen (helden tegenover schurken, goed en kwaad) (70). Dit zijn elementen die houvast geven in het verhaal, maar het heeft volgens Ong ook te maken met de communicatie waarbij het publiek in de orale traditie vaak wordt uitgedaagd door laster, spot in een actuele (op het nu gerichte) context en “een enthousiaste beschrijving van fysiek geweld” (1982: 44). In die context is er weinig afstand tussen de verteller en het publiek omdat volgens Ong geluid (in tegenstelling tot de zichtbare tekst) groepen samenbrengt: “Sight isolates, sound incorporates. [...] By contrast with vision, the dissecting sense, sound is thus a unifying sense” (Ibid.: 72). Dit idee sluit aan bij de op een op de gemeenschap gerichte literatuur van Afrikaanse schrijvers en schrijvers uit Equatoriaal

¹¹⁸ Dat de *mise en abyme* op zichzelf kan worden bestudeerd als spiegeling van de tekst en als element dat structuur aan het verhaal kan geven, maakt het volgens Dällenbach zowel tot object als subject van interpretatie: “The *mise en abyme* is thus both presupposed by the preceding text and presupposes the succeeding text, is both the object and subject of interpretation, and finds in this central position a platform on which the reading of the text can pivot” (70).

Guinea in het bijzonder, die zich als individu (subject) bij wijze van “politieke procedure” met iets anders verbinden dan zichzelf.¹¹⁹

In *Transparent Minds* wijst Dorrit Cohn op nog een ander aspect dat eveneens betrokken kan worden op de schrijvers uit Equatoriaal Guinea, wiens werken weliswaar elementen bevatten vanuit een orale traditie, maar die behoren tot de geschreven literatuur. In het hoofdstuk “From Narration to Monologue” gaat zij in op wat zij noemt “the ambiguities between writing and speaking, between audience-address and self-address [...]” (1978: 176). Zij bespreekt deze ambiguïteit aan de hand van de gelaagdheid in Dostoevsky’s *Notes from Underground* waarbij Dostoevsky zich met zijn verteller op verschillende vertelniveaus begeeft en zich al dan niet tot een (denkbeeldig) publiek richt.¹²⁰ Deze analyse van Cohn zal gebruikt worden om na te gaan of er in de romans van de schrijvers uit Equatoriaal Guinea ook sprake is van een dergelijke ambiguïteit, waarbij het de vraag is hoe zij die ambiguïteit oplossen.

Het autobiografische pact

Of de verteller geloofwaardig overkomt op de lezer en er door de roman ‘waarheid’ geschiedt geschiedt,¹²¹ heeft volgens Philippe Lejeune in *Le Pacte Autobiographique ou l'autobiographie en théorie* te maken met het ‘verbond’ dat de schrijver al dan niet met de lezer aangaat (1975: 28). In dat verbond, onderscheidt Lejeune een aantal mogelijkheden die samenhangen met de relatie tussen de naam van de auteur en die van de verteller, die hij uitwerkt in een schema (Ibid.). De eerste mogelijkheid is dat het personage van de verteller een andere naam heeft dan de auteur, wat een autobiografie uitsluit. De tweede mogelijkheid is dat het personage van de verteller geen naam heeft; volgens Lejeune de meest complexe situatie omdat in dit geval alles afhangt van “la pacte conclu par l’auteur” (Ibid.: 29), waarbij ook weer drie mogelijkheden te onderscheiden zijn; het kan dan gaan a. om wat hij het “pacte romanesque” noemt, waarbij het autobiografische is uitbesteed aan een andere verteller, b. om wat hij “pacte zero” noemt, waarbij de verteller geen naam heeft, er van geen enkel pact

¹¹⁹ Dit sluit aan bij Badiou’s idee dat het individu op zichzelf niets is; dat in de subjectivering van het woord ‘communisme’ het individu de politieke procedure met iets anders verbindt dan zichzelf (Bloois en van den Hemel, 283).

¹²⁰ “The narrative presentation in this story thus consists of at least three superimposed layers: a written record in its alleged format; a spoken and audience-directed discourse in its pervasive speech-patterns; a silent self-address in the true meaning of its verbal gesture. The underground man writes as if he were thinking, but he thinks as if he were addressing others.” (*Transparent Minds*, 177)

¹²¹ Refererend aan Badiou’s *waarheidsprocedure*.

sprake is (noch “romanesque”, noch “autobiografique”) en de lezer af moet gaan op de namen van andere personages en de omstandigheden, c. om wat hij het “pacte autobiographique” noemt, waarbij de auteur zich identiek aan de verteller heeft verklaard, echter zonder naam (Ibid.). De derde mogelijkheid is dat de naam van het personage van de verteller dezelfde is als die van de auteur en dan is er volgens Lejeune sprake van een autobiografie die elke vorm van fictie uitsluit (30).

Volgens Lejeune bestaat er geen verschil tussen een autobiografie en een autobiografische roman: “Comment distinguer l’autobiographie du roman autobiographique? [...] il n’y a aucune difference” (1975: 26), omdat het zou gaan om dezelfde procédés. Dorrit Cohn weerspreekt dit in *The Distinction of Fiction*; volgens haar maakt het voor de verhouding tussen de lezer en het personage van de verteller wel uit of wij te maken hebben met een al dan niet fictionele autobiografie. Zij noemt de afstand tussen schrijver en verteller in de eerste persoon (en daarmee ook zijn betrouwbaarheid) variabel als het gaat om de beoordeling door de lezer, wat de fictionele autobiografie tot een andere ervaring maakt dan de echte autobiografie (1978: 34).

Narrative Fiction

De romans van Ndongo-Bidyogo, Nsue Angüe en Ávila Laurel zijn verhalende teksten die voldoen aan Schlomith Rimmon-Kenan's omschrijving van “narrative fiction” als “the narration of a succession of fictional events” (1983: 2). Rimmon-Kenan schrijft in de inleiding van *Narrative fiction* dat haar overzicht niet georganiseerd is volgens ‘scholen’ of individuele theoretici, maar eerder rond de “*differentia specifica* of narrative fiction (e.g. events, time, narration)” en dat het als zodanig meerdere aspecten samenbrengt, ontleend aan meer theorieën (Ibid: 5). In die inleiding gaat zij eveneens in op een aantal van deze “*differentia specifica*” waaraan het onderscheid tussen de geschiedenis (*story*), tekst (*text*) en verhaal (*narration*) ten grondslag ligt (3).¹²² De geschiedenis bestaat volgens haar uit een reeks gebeurtenissen (*events*) die als verhaal onder woorden zijn gebracht in de tekst als *narrative fiction*; als “the narration of a succession of fictional events” (2,3). Daarbij wijst Rimmon-Kenan er op dat de gebeurtenissen niet per se in chronologische volgorde hoeven te worden verteld en dat deze samenhangen met “the characteristics of the participants dispersed

¹²² Rimmon-Kenan geeft aan dat zij zich hierbij baseert op het onderscheid tussen *histoire*, *récit* en *narration* in *Figures III* van Gérard Genette (1972: 71-6).

throughout” (Ibid.), waarbij alle items van de narratieve inhoud gefilterd worden door “some prism or perspective (‘focalizer’)” (Ibid.).

De gekozen romans van schrijvers uit Equatoriaal Guinea zullen volgens de door Rimmon-Kenan aangedragen methode worden onderzocht. Daarbij zal de nadruk liggen bij die elementen die betrekking hebben op de geschiedenis, het verhaal en de gebeurtenissen,¹²³ de focalisatie van de verteller evenals zijn rol en positie ten opzichte van de geschiedenis en het verhaal, de karakterisering van de personages in het verhaal (met hun al dan niet stereotype karakter) en de rol van de lezer.

1. *Geschiedenis, verhaal en gebeurtenissen*

Volgens Rimmon-Kenan is de geschiedenis van een roman een abstractie en constructie die niet direct toegankelijk is voor de lezer (1983: 6). Om die geschiedenis wel toegankelijk te maken moet deze, ook al is die het niet, worden benaderd als ruw, ongedifferentieerd materiaal waarvan de afzonderlijke componenten in hun “potential of forming networks of internal relations” kunnen worden onderzocht (6,7). Als componenten waarvan de geschiedenis een abstractie is noemt Rimmon-Kenan de specifieke stijl van een tekst, de taal en het tekensysteem die ten grondslag liggen aan wat zij de “narratieve grammatica” noemt (7-9). Daarbij kan het gaan om oppervlaktestructuren en dieper gelegen structuren op zowel taal als narratief niveau (10). Rimmon-Kenan gaat vervolgens in op verschillende modellen van “deep narrative structure” (11)¹²⁴ en “surface narrative structure” (13) en maakt (behorend tot die laatste categorie) een onderscheid tussen narratieve en non-narratieve teksten. Bepalend is daarbij het al dan niet aanwezig zijn van een geschiedenis (en gebeurtenissen): “The presence or absence of a story is what distinguishes narrative from non-narrative texts” (1983: 15).¹²⁵ Nagegaan zal worden waar in de te onderzoeken romans de gebeurtenissen die het verhaal als acties ‘voortstuwen’ kunnen worden onderscheiden van de

¹²³ Hier is de vertaling van Mieke Bal overgenomen van Genette’s *histoire* en *narration* als geschiedenis en verhaal, waarbij Bal de *geschiedenis* ziet als “stof die tot verhaal bewerkt wordt, gedefinieerd als een serie gebeurtenissen.” (Bal, 1990: 20)

¹²⁴ Met volgens haar als belangrijkste modellen die van Lévi-Straus (1958) en Greimas (1966, 1970, 1976); waarbij Rimmon-Kenan onvermeld laat dat zowel Levi-Strauss als Greimas dit overnamen van Chomsky (als basis axioma van het structuralisme en formalisme).

¹²⁵ Daarbij kunnen geschiedenissen en beschrijvingen volgens Rimmon-Kenan wel door elkaar heen lopen: “However, non-story elements may be found in a narrative tekst just as story elements may be found in a non narrative tekst. A novel may well include the description of a cathedral, and the description of a cathedral, say in a guide book, may include the story of its construction” (15).

‘non-narrative’ beschrijvingen. Rimmon-Kenan betreft eveneens tijd en oorzaak (*causality*) bij de samenhang tussen gebeurtenissen en als ‘plot’ van de geschiedenis (17), waarbij zij modellen aanhaalt van Vladimir Propp (20-2) en Claude Bremond (22-7). Propp onderzocht Russische sprookjes waarin hij constante elementen als ‘functie’ waarnam, als gevolg van bepaalde handelingen. Daarentegen geeft het model van Bremond steeds twee keuzemogelijkheden in de handelingen, waardoor de functies niet vastliggen en gebeurtenissen steeds twee kanten uit kunnen gaan (24-5). Dit model gaat dus niet al bij voorbaat uit van een vast handelingspatroon, waardoor het meer inzicht kan geven in de handelingen en in de structuur van de verhalen die bepalend is voor de geschiedenis van elk van de te onderzoeken romans. Om de ‘plot’ en geschiedenis te onderzoeken en beschrijven is daarom gekozen voor het model van Bremond zoals dat door Rimmon-Kenan wordt omgeschreven en getoond.

2. *Focalisatie van de verteller*

Rimmon-Kenan gebruikt de term ‘focalisatie’ (in navolging van Genette en Bal) voor het ‘prisma’, ‘perspectief’ of ‘invalshoek’ waardoor de geschiedenis in de tekst wordt verteld, zonder dat de verteller ook de focalisator hoeft te zijn (72). De verteller kan namelijk ook weergeven wat een ander ziet of heeft gezien: “Thus, speaking and seeing, narration and focalization, may, but need not, be attributed to the same agent” (1983: 73). Daarbij wijst zij (in navolging van Bal) op de rol van de focalisator die zich als subject richt op iets of iemand als object (75).¹²⁶ Onder “typen van focalisatie” en “facetten van focalisatie” bespreekt zij onder meer de positie die het subject als focalisator kan innemen ten aanzien van de geschiedenis en welke invloed uit kan gaan van waarnemings-, psychologische en ideologische facetten en hoe die facetten met elkaar in verband staan (75 - 86).

¹²⁶ Er is een verschil van opvatting wat betreft het begrip ‘focalisator’ tussen Bal en Genette. Bal zegt hierover: “Het boek waartegen ik mij het meest heb afgezet, is *Figures III* van Gérard Genette. [...] Genette beschrijft focalisatie aan de hand van het onderscheid tussen de verteller en de persoon bij wie het perspectief ligt. Als tot je doordringt vanuit welk gezichtspunt het verhaal wordt verteld, kun je een expliciet onderscheid maken tussen de focalisator, die de visie op het verhaal geeft, en de identiteit van degene die de visie verwoordt. Het woord “vertelperspectief” suggereert ten onrechte dat de stem en de blik van de verteller samenvallen. Dat is zeker niet altijd het geval.” (Bal in “De keuze van Mieke Bal.” *De Academische Boekengids* 52, sept. 2005: 20-21) Omdat ik op voorhand open wil laten (en wil onderzoeken) of in de romans van de schrijvers uit Equatoriaal Guinea “de stem en de blik van de verteller” al dan niet samenvallen kies ik voor de focalisator als aparte instantie volgens de opvatting van Bal.

Refererend aan Bal wijst Rimmon-Kenan op de interne of externe positie die de verteller als focalisator kan hebben ten opzichte van de geschiedenis, wat volgens haar de beleving kan bepalen ten aanzien van de verteller: “External focalization is felt to be close to the narrating agent, and its vehicle is therefore called ‘narrator-focalizer’” (1983: 75).¹²⁷ Met betrekking tot het waarnemingsfacet van ruimte en tijd koppelt Rimmon-Kenan (verwijzend naar Uspensky) een ‘vogelvlucht perspectief’ en het kunnen kijken in heden, verleden en toekomst aan de externe verteller (omdat deze buiten de ruimte en tijd in de geschiedenis alles kan overzien) tegenover het beperkte zicht, tot het heden beperkt, van de interne verteller (78-80). Het waarnemingsfacet definieert Rimmon-Kenan als “the focalizer’s sensory range” en het psychologische facet als “his [focalisator] mind and emotions” (1983: 80), dat eveneens een verschil laat zien tussen de externe en interne focalisator; de externe focalisator heeft volgens Rimmon-Kenan op cognitief gebied een onbeperkte kennis (is alwetend) en is neutraal op emotioneel gebied, terwijl de interne focalisator beperkte kennis heeft en subjectief gekleurd is op emotioneel gebied (80,81). Eveneens is er nog het ideologische facet, dat volgens Rimmon-Kenan vaak verbonden wordt aan de ‘normen van de tekst’ en dat (waarbij zij opnieuw verwijst naar Uspensky) “consists of ‘a general system of viewing the world conceptually’, in accordance with which the events and characters of the story are evaluated” (1983: 82-3). Volgens haar is de ideologie van de verteller-focalisator daarbij bepalend en worden alle andere in de tekst aanwezige ideologieën getoetst aan die in de ‘hogere’ positie geplaatste ideologie van de verteller-focalisator. Maar “the single authoritative external focalizer” kan volgens Rimmon-Kenan echter ook, in meer gecompliceerde gevallen, ruimte geven aan verschillende ideologische posities die geheel of voor een deel met elkaar in strijd zijn (83).

3. Rol van de verteller

In het hoofdstuk “Narration: levels and voices” gaat Rimmon-Kenan in op de rol van de verteller aan de hand van een model van Seymour Chatman (87), waarin de *narrator* als al dan niet fictieve verteller wordt gekoppeld aan de *real author* en de *implied* (ingesloten) *author* (evenals de *narratee* als al dan niet fictieve ‘toehoorder’ gekoppeld wordt aan de *real*

¹²⁷ Bal zegt het volgende over interne en externe focalisatie: “Wanneer de focalisatie berust bij een personage dat in de geschiedenis optreedt, zouden we kunnen spreken van *interne* focalisatie. Parallel aan de terminologie rond de verteller kunnen we dan met *externe* focalisatie aangeven, dat een buiten de geschiedenis staande instantie als focalisatie fungeert.” (Bal, 1990: 119)

reader en de *implied reader*). Zij tekent echter bezwaar aan tegen Chatmans idee dat elke tekst een *implied author* (en een *implied reader*) heeft en slechts een optionele *narrator* (en *narratee*) (89). Volgens Rimmon-Kenan kan er geen sprake zijn van een *implied author* zonder verteller en zou die impliciete auteur zonder de aanwezigheid van een verteller moeten worden ‘gedepersonaliseerd’:

My claim is that if it is to be consistently distinguished from the real author and narrator, the notion of the implied author must be de-personified, and is best considered as a set of implicit norms rather than as a speaker or a voice (i.e. subject). It follows, therefore, that the implied author cannot literally be a participant in the narrative communication situation (1983: 89).

Een tekst kan dus impliciet normen bevatten zonder dat de stem van de auteur er letterlijk in doorklinkt. Daarbij is er volgens Rimmon-Kenan (in tegenstelling tot Chatmans opvatting) altijd sprake van een verteller: “In my view there is always a teller in the tale, at least in the sense that any utterance or record of an utterance presupposes someone who has uttered it” (Ibid.).

Dat de verteller de gebeurtenis (*event*) ook in een bepaalde relatie tot de geschiedenis (*story*) vertelt, wordt door Rimmon-Kenan uiteengezet in “temporal relations” (90). Zij haalt daarbij vier (door Genette) geclassificeerde mogelijkheden aan: als iets verteld wordt nadat het is gebeurd (1), als iets verteld voorafgaand aan wat gebeurt (bijvoorbeeld bij wijze van voorspelling) (2), als iets wordt verteld terwijl het gebeurt (waarbij Rimmon-Kenan een fragment in de tweede persoon aanhaalt) (3) en als iets ‘intercalated’ (afwisselend) gelijktijdig en dan weer niet gelijktijdig met de gebeurtenis verteld wordt (4) (90,91). Daarbij wijst zij ook op de duur van de vertelling (verteltijd) van het verhaal ten opzichte van de geschiedenis, die volgens haar nogal eens wordt veronachtzaamd omdat de meeste geschiedenissen traditiegetrouw verteld worden alsof ze gebeuren op hetzelfde moment als dat van de vertelling (91). Rimmon-Kenan suggereert daarbij dat dit anders zou zijn bij “narratives in narratives”, maar die zijn volgens haar meer uitzondering dan regel (91). Romans van Afrikaanse schrijvers lijken echter juist in de regel ‘verhalen in de verhalen’ te bevatten met een of meer vertellers, waardoor de door Rimmon-Kenan aangehaalde “temporal relations” voor dit onderzoek extra van belang lijken.

De verteller kan een verteller zijn *van* de geschiedenis, waarop volgens Rimmon-Kenan het voorgaande betrekking heeft, maar zij wijst er op dat er ook een verhaal *in* de geschiedenis kan worden verteld (92). Daarbij spelen verschillende vertelniveaus, waarvan

het vertelniveau van de geschiedenis wordt aangeduid met de term *diegesis* (Genette). Boven dit *diegesis* niveau van de geschiedenis bevindt zich volgens deze theorie het *extradiegetic* niveau. Rimmon-Kenan stelt dat het vertelniveau waartoe de verteller behoort, de mate waarin hij deelneemt aan de geschiedenis, zijn zichtbaarheid en zijn betrouwbaarheid cruciale factoren zijn, wil de lezer de geschiedenis begrijpen en er zijn houding tegenover kunnen bepalen (95). Zij gaat (refererend aan Genette) in op verschillende typen vertellers en hun verhouding tot het verhaal of de geschiedenis die zij vertellen; zowel *extradiegetic* als *intradiegetic* vertellers kunnen afwezig of aanwezig (dat wil zeggen al dan niet zichtbaar) zijn in de geschiedenis die zij vertellen, waarbij een verteller die niet deelneemt aan de geschiedenis *heterodiegetic* wordt genoemd en een verteller die wel aan het geschiedenis deelneemt *homodiegetic* (97). Daarbij stelt Rimmon-Kenan ook de betrouwbaarheid van de verteller aan de orde, waarbij een betrouwbare verteller gezaghebbend is met betrekking tot “the fictional truth” en een onbetrouwbare verteller reden geeft tot “suspect” (101). Als voornaamste redenen van onbetrouwbaarheid geeft zij “the narrator’s limited knowledge, his personal involvement, and his problematic valuescheme” (Ibid.). Daarentegen is een *extradiegetic* verteller, vooral wanneer hij eveneens *heterodiegetic* is, volgens Rimmon-Kenan naar alle waarschijnlijkheid betrouwbaar (104).

4. Karakterisering van de personages

In het verlengde van Barthes’ ‘dood van de auteur’ gaat Rimmon-Kenan in op het, volgens haar, door diverse moderne schrijvers en eigentijdse (structuralistische) theoretici ‘dood verklaarde personage’:¹²⁸

Character, then, is pronounced ‘dead’ by many modern writers. Nails are added to its coffin by various contemporary theorists. Structuralists can hardly accommodate character within their theories, because of their commitment to an ideology which ‘decenters’ man and runs counter to the notions of individuality and psychological depth [...]. (1983: 30)

De twee problemen die zij ziet met betrekking tot “the mode of existence of character” vat zij samen onder de kop “People or words?” (31),¹²⁹ waarbij vanuit “mimetic theories” personages gelijk worden gesteld aan “people” en vanuit “semiotic theories”

¹²⁸ Met ‘modern’ en ‘eigentijds’ wordt hier de twintigste eeuw bedoeld en de tijd waarin *Narrative Fiction* uitkwam.

¹²⁹ Ontleend aan Mieke Bals *Mensen van papier. Over personages in de literatuur* (1979).

(structuralistische theorieën) aan “words” (33). Zelf stelt zij dat deze twee uiteen liggende opvattingen gerelateerd kunnen worden aan verschillende aspecten van “narrative fiction”, dat de personages zowel uit de tekst als uit het verhaal en geschiedenis kunnen worden afgeleid: “In the text characters are nodes in the verbal design; in the story they are – by definition – non (or pre-) verbal abstractions, constructs. Although these constructs are partly modelled on the reader’s conception of people and in this they are person-like” (1983: 33).

In het verlengde van “people or words”, gaat het volgens Rimmon-Kenan ook om “being or doing” (Ibid. 34). Een personage als “being” heeft volgens haar eerder de boventoon in de meer psychologische verhalen en een personage als “doing” in ‘a-psychologische’ actieverhalen (36). Zij wijst op Propps onderscheid van personages en hun rollen op grond van hun daden (34),¹³⁰ en op het schema van Greimas waarin *actanten* zowel personages als objecten kunnen zijn (als zender of ontvanger, helper of tegenstander, subject of object) die door actie worden bepaald (35). Rimmon-Kenan laat zowel zien hoe personages uit een tekst kunnen worden afgeleid als hoe ze kunnen worden geclassificeerd (36-42). Wat betreft hun classificatie gaat zij (aan de hand van de theorie van Forster) in op het onderscheid tussen ‘*flat*’ *characters* en ‘*round*’ *characters* (40). ‘*Flat*’ *characters* worden omschreven als karikaturale types, in hun puurste vorm slechts geconstrueerd rond een enkel idee of eigenschap die in een zin kan worden uitgedrukt, zonder dat hun karakter zich ontwikkelt. ‘*Round*’ *characters* zijn daarvan het tegendeel; hebben meer dan een eigenschap en maken in de loop van de geschiedenis wel een ontwikkeling door. Rimmon-Kenan maakt hierbij de kanttekening dat een *flat character* soms ook wel een ontwikkeling doormaakt, terwijl een *round character* ook in ontwikkeling stil kan staan (41). Zij wijst verder nog op de mogelijkheid (volgens de theorie van Uspensky) die allegorische figuren, karikaturen en types construeert rond een (overheersend) kenmerk, zoals een naam, een bepaalde eigenschap die uit andere eigenschappen naar voren wordt gehaald of een eigenschap die verbonden wordt aan een bepaalde groep (Ibid.). Personages met weinig (gecompliceerde) kenmerken en die zich niet ontwikkelen zijn volgens Rimmon-Kenan vaak “minor” met een bijvoorbeeld een functie die in dienst staat van het sociale milieu van de hoofdpersoon (Ibid.). Hier tegenover staan de “fully developed characters” die ruimte bieden voor de *penetration into the ‘inner life’* (42).

¹³⁰ “Thus Propp subordinates characters to ‘spheres of action’ within which their performance can be categorized according to seven general roles: the villain, the donor, the helper, the sought-for-person and her father, the dispatcher, the hero and the false hero.”

5. Rol van de lezer

Om na te gaan of de lezer ook daadwerkelijk wordt aangezet tot nadenken over “*nuestra existencia como pueblo*”, zoals Ndong-Bidyogo beoogt met zijn roman, zal behalve naar de rol van de verteller ook gekeken worden naar die van tekst en de lezer. Rimmon-Kenan wijst op een Anglo-Amerikaanse, evenals een Franse structuralistische tendens die de tekst behandelt als een min of meer autonoom object dat zich vormt in een wederzijdse relatie met de lezer (1983: 118). In “The text and its reading” haalt zij het volgende citaat aan van Wolfgang Iser: “A text can only come to life when it is read, and if it is to be examined, it must therefore be studied through the eyes of the reader.”¹³¹ Zij voegt daar nog aan toe: “Just as the reader participates in the production of the text’s meaning so the text shapes the reader” (Ibid.). Dit houdt volgens haar in (refererend aan Umberto Eco), dat een tekst die een lezer ‘kiest’, ook een bepaald beeld van de lezer projecteert, waarmee de lezer impliciet wordt aan de tekst: “The reader is thus both an image of certain competence brought to the text and structuring of such a competence within the text.” (Ibid: 119) Zoals sprake kan zijn van een *implied author*, kan er dus ook sprake zijn van een *implied reader of narratee*.¹³²

Rimmon-Kenan besteedt eveneens aandacht aan hoe *delay* en *gaps* (gaten) in een tekst ervoor kunnen zorgen dat de lezer blijft lezen (126-130). Wat betreft *gaps* verwijst zij opnieuw naar Iser die beweert dat geen enkel verhaal in zijn geheel verteld kan worden, hetgeen impliceert dat er altijd en onvermijdelijk openingen of gaten in de tekst blijven die de dynamiek van het verhaal bepalen doordat de lezer deze gaten vult:

Indeed, it is only through inevitable omissions that a story will gain its dynamism. Thus whenever the flow is interrupted and we are led off in unexpected directions, the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections – for filling in gaps left by the text itself.¹³³

Rimmon-Kenan gaat hier aan de hand van diverse literatuurwetenschappers (behalve Iser ook Perry, Sternberg, Eco, Miller) op door. Zij wijst er op dat *gaps* kunnen optreden waar coherente modellen (frames) met elkaar botsen en waardoor bij de lezer vragen rijzen. Zij heeft het in dit verband ook over gaten als *hermeneutic* of *information gaps* (129). Daarbij kan een *gap*

¹³¹ Iser, W., in Rimmon-Kenan, 1983: 118.

¹³² In een eerder hoofdstuk wijst Rimmon-Kenan er op (vanuit de theorie van Chatman) dat ook de *narratee extradiegetic* of *intradiegetic* kan zijn en daarmee al dan niet zichtbaar in de tekst aanwezig, met hieraan verbonden eveneens een meer of mindere mate van betrouwbaarheid (105).

¹³³ Iser W., in Rimmon-Kenan, 1983: 128.

volgens haar tijdelijk of permanent zijn en betrekking hebben op zowel toekomst (*prolepsis*) als verleden (*analepsis*). Een tijdelijke *gap* wordt ergens in de tekst weer door de lezer opgevuld en een permanente *gap* blijft open staan gedurende de hele tekst, maar dit kan slechts achteraf door de lezer worden geconstateerd. Voor mijn onderzoek is vooral de werking [!] van *gaps* van belang omdat, volgens Iser, dat wat in de literatuur gezegd wordt juist betekenis krijgt door wat niet gezegd wordt en vervolgens ingevuld wordt in het hoofd van de lezer (Iser, 1980: 111).¹³⁴ We weten echter niet wat die invulling is omdat wij niet in elkaars hoofd kunnen kijken, waardoor wij volgens Iser tot op zekere hoogte onzichtbaar blijven voor elkaar, waarmee ook *gaps* open blijven als “no-thing” (108). Iser’s theorie over de werking van *gaps* in de literatuur sluit zo aan bij die van Badiou’s over leegten in de (beeldende) kunst.¹³⁵

De lezer kwam verder ook al aan de orde in samenhang met onder andere de focalisatie van de verteller (waarbij een externe focalisator volgens Rimmon-Kenan dichterbij de lezer staat), de betrouwbaarheid en geloofwaardigheid van de verteller (samenhangend met zijn positie ten aanzien van het verhaal, zijn kennis, persoonlijke betrokkenheid en waarden) en de invulling van de personages; waarbij Rimmon-Kenan er op wijst dat *flat characters* makkelijker voor de lezer te onthouden zijn dan *round characters*.

Beelden

Visuele analyse in visual literacy

In het onderzoek van beelden is er, onder andere, sprake van een internationaal debat over hoe de visuele waarneming verbeterd kan worden. Daarvoor wordt de term *visual literacy* (visuele geletterdheid ofwel visueel alfabetisme) gebruikt. Deze term werd in 1969 voor het eerst gebruikt door John Debes (1914-1986) tijdens een conferentie waarin men zocht naar een methode om anderen, niet alleen door middel van het beeld, maar ook door middel van het

¹³⁴ “What is said only appears to take on significance as a reference to what is not said; it is the implications and not the statements that give shape and weight to the meaning. But as the unsaid comes to life in the reader's imagination, so the said ‘expands’ to take on greater significance than might have been supposed: even trivial scenes can seem surprisingly profound” (Iser, 1980: 11). Volgens Iser begint met een overbrugging van de gaten in de tekst door de lezer ook pas de communicatie: “Whenever the reader bridges the gaps, communication begins. The gaps function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves” (Ibid.).

¹³⁵ Zie het theoretisch kader van dit onderzoek.

woord beter te laten kijken (Fransecky en Debes, 1972: 7).¹³⁶ Het door Debes en Fransecky in 1972 gepubliceerde *Visual Literacy: A way to learn – A way to teach* werd, naast een handleiding voor docenten, ook een beginpunt van een onderzoeksveld van wetenschappers uit verschillende disciplines. De discussie spitst zich daarbij, volgens Joanna Kedra, toe op het al dan niet parallel lopen van een visuele en een grammaticale ‘geletterdheid’, terwijl de definitie van *visual literacy* volgens haar eveneens is veranderd door een focus op verschillende doelgroepen en een veranderende context als gevolg van de opkomst van digitale massamedia (Kedra, 69). Bovendien groeide de belangstelling voor bredere visies op de waarneming zoals een *embodied experience*, waarbij het kijken als een lichamelijke ervaring werd beschouwd, in plaats van slechts een geïsoleerde visuele ervaring (Ibid.). Daarentegen betreft *visual literacy* volgens sommige onderzoekers vooral het kunnen interpreteren en begrijpen van beelden. Over het algemeen gaat het verbeteren van *visual literacy* gepaard met bepaalde vaardigheden die betrekking hebben op formele kenmerken (zoals bijvoorbeeld lijn, vorm, licht, kleur, ordening) en cultureel bepaalde beeldconventies; als een soort grammatica waarbij die formele componenten zich echter niet op dezelfde wijze tot elkaar verhouden als de systematische regels van grammatica in taal (Kedra, 77).

In algemene zin concentreert visuele analyse, als basisvaardigheid voor *visual literacy* zich evenals een narratieve analyse op de relaties tussen onderdelen van een structuur. Voor mijn onderzoek, dat zich richt op de afzonderlijke werken, zal ik de visuele en narratieve analyse inzetten als parallel systemen, hetgeen aansluit bij de opvatting binnen *visual literacy* die visuele en grammaticale structuren beschouwt als parallelle systemen. De methodische verwantschap is er wel wat betreft het blootleggen van structuren; waar het bij een narratieve analyse gaat om de structuur van de tekst, kan door middel van visuele analyse de structuur worden blootgelegd van het beeld dat betekenis krijgt door aan elkaar gerelateerde beeldelementen als vlak, lijn, vorm, licht, kleur, ruimte en compositie. In Esono Ebalé’s beelden is echter vaak ook sprake van tekst, zowel deel uitmakend van het beeld als aanvullend en min of meer los van het beeld, waardoor zijn beelden ook door de tekst als *embodied experience* beschouwd kunnen worden. De beelden zullen dus niet alleen

¹³⁶ “Visual Literacy refers to a group of vision-competencies a human being can develop by seeing and at the same time having and integrating other sensory experiences. The development of these competencies is fundamental to normal human learning. When developed, they enable a visually literate person to discriminate and interpret the visual actions, objects, and symbols natural or man-made, that he encounters in his environment. Through the creative use of these competencies, he is able to communicate with others. Through the appreciative use of these competencies, he is able comprehend and enjoy the masterworks of visual communications.”

geanalyseerd worden aan de hand van de hierboven genoemde en aan het beeld gerelateerde kenmerken, maar er zal ook gekeken worden naar de hierin of hierbij geplaatste teksten waaruit eventueel (cultuur gerelateerde) betekenissen zullen worden afgeleid.

Visuele analyse in relatie tot visuele media

Bij de visuele analyse zal een onderscheid worden gemaakt tussen de verschillende gebruikte artistieke visuele media. Volgens Hilde Van Gelder en Helen Westgeest is een medium meer dan alleen maar een techniek en middel om een aan de visuele wereld ontleend fragment of idee weer te geven; in de inleiding van *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art* stellen zij dat wij door middel van het gebruikte medium niet alleen inzicht krijgen in de werking van dit medium, maar ook in hoe wij de wereld om ons heen waarnemen en begrijpen (2011: 5). Daarmee zou er sprake zijn van een wederzijdse beïnvloeding tussen het subject en het medium waarin het subject is afgebeeld :

How does “a photograph” (rather than, for instance, a painting) influence the meaning of the subject and contents? More generally, what insights do photographs provide in how societies construct reality? Gaining insight into the working of a medium means understanding how we deal with the world around us. (Ibid.)

Naast de fysieke componenten – gereedschappen en materialen – impliceren verschillende media volgens Van Gelder en Westgeest ook verschillende processen die een rol spelen bij het mediëren. Volgens deze opvatting doet het er dus toe welk artistiek medium gekozen wordt om de ons omringende wereld weer te geven en te begrijpen. In dit onderzoek kies ik daarom voor een beeldanalyse aan de hand van de gebruikte artistieke media die zullen worden onderverdeeld in tekeningen, strips en beeldverhalen en (digitale) collages en karikaturen.

In de werken is echter eveneens sprake van een vervaging van de grenzen tussen de artistieke media, bijvoorbeeld waar de kunstenaar (digitaal) getekende fragmenten combineert met fotografische beelden. Volgens Van Gelder en Westgeest verwijzen artistieke media behalve naar wat van buiten komt ook naar zichzelf, waarmee bij een vermenging van verschillende media ook de identiteit van elk medium verschuift of verandert; wat tot op zekere hoogte vergelijkbaar is met de veranderlijkheid, volgens sociologen en psychologen, van de menselijke identiteit (5,6). De focus zal in mijn onderzoek echter niet liggen bij de

(identiteit van) kunstenaar, maar bij zijn werken die, waar sprake is van *mixed media*, een ‘hybride’ karakter hebben. Van Gelder en Westgeest zien in deze hybride vorm (die ook aan de orde is in de fotografie) een weerspiegeling van de vervaging van grenzen in hoe wij tegenwoordig leven: “That photographers borrow from and combine their work with elements from other media may well be viewed as a reflection of how we live today” (2011: 3).¹³⁷ In haar inleiding van *Slow Painting. Contemplation and Critique in the Digital Age* wijst Westgeest verder nog op de rol van de beschouwer in de (digitale) collage cultuur. Behalve dat die cultuur een verruiming impliceert van de traditionele media, verruimt de beschouwer volgens haar ook zijn eigen associaties in wat zij *slow processes of observation* noemt (2021: 11). Door in de methodologie onderscheid te maken tussen de verschillende media en hoe deze met elkaar worden vermengd, kan eveneens nagegaan worden waar Esono Ebalé met zijn werken dergelijke associaties en processen in gang zet bij de beschouwer.

Visuele analyse in relatie tot de op het beeld betrokken theorieën

Eveneens zullen er specifieke op het beeld en de artistieke media betrokken theorieën in de beeldanalyse worden meegenomen. Achtereenvolgens zijn dat de theorieën van Norman Bryson (over tekeningen), Will Eisner, David Carrier en Joost Pollmann (over strips), Joost Schilperoort en Alfons Maas (over beeldverhalen) en Nancy Roth, Mikhail Bakhtin, Erik van de Ligt, Marjorie Garber en Noelia Hobeika (over collages en karikaturen). Deze theorieën zullen in verband worden gebracht met de theorieën van het theoretisch kader die gaan over een (politieke) breuk (Rancière, Badiou) en *leegten* (Badiou).

Norman Brysons idee over een tekening als “A Walk for a Walk’s Sake” (2003: 149), als het directe resultaat (in het moment) van een lijn die als ‘een wandeling om de wandeling’ over het papier gaat, zal gebruikt worden om na te gaan hoe Esono Ebalé in zijn tekeningen vlakken vult, tegenover wat hij in die tekeningen open laat. Aan de hand van een beeldanalyse van aspecten zoals voorstelling, vorm, kleur, ruimte uitbeelding en compositie zal gekeken

¹³⁷ Zij verwijzen daarbij naar Rosalind Kraus die het in dit verband heeft over een *post-medium era* waarin media losgekoppeld worden van hun geschiedenis (2011: 3). Volgens van Gelder en Westgeest is er echter niet zo zeer sprake van een loskoppeling, maar van een herontdekking van bepaalde media in relatie tot hun geschiedenis: “As we demonstrate in this volume, however, hybrid forms of photography may draw attention to characteristics of the various media involved, rather than merely negate medium issues, and often such forms indeed lead to media reinvention in relation to their history” (Ibid.).

worden welke betekenissen uit zijn tekeningen kunnen worden afgeleid, waarbij de focus zal liggen op waar zich ‘leegten’ bevinden tegenover wat in zijn tekeningen ‘vol’ is.

Vervolgens zullen Esono Ebalé’s stripverhalen worden onderzocht met behulp van de stripanalyses van Will Eisner, Joost Pollmann en die van David Carrier. Carrier kiest in *The Aesthetics of Comics* voor een meer filosofische en kunsthistorische benadering,¹³⁸ terwijl Eisner en Pollmann zich in praktische verhandelingen over strips richten op specifieke kenmerken zoals de vormgeving van de tekst en die van de kaders, evenals de hoeveelheid kaders en hun positionering binnen de bladspiegel, de vorm van de tekstballonnen en keuzes wat betreft de lijn, ruimte uitbeelding, compositie, enz. Met behulp van deze analyses en het theoretisch kader zal worden nagegaan wat in Esono Ebalé’s strips de lege vormen en figuren zijn en hoe die het verhaal openen.

Of er ook een verband gelegd kan worden tussen lege figuren en de in de strips aanwezige stereotypen en metaforen zal nagegaan worden met behulp van de methode die de communicatiewetenschappers Joost Schilperoord en Alfons Maas gebruiken in hun onderzoek naar metaforen in politieke cartoons. Zij wijzen in hun hoofdstuk “Visual metaphoric conceptualization in political cartoons” in *Multimodal Metaphor* op de specifieke rol die metaforen spelen in (politieke) cartoons, omdat ze een kritische houding impliceren ten aanzien van een specifieke sociaal-culturele situatie, gebeurtenis of persoon (2009: 215). Daarmee kan eveneens worden blootgelegd hoe Esono Ebalé zijn strips en beeldverhalen metaforisch inzet met het oog op een bepaalde (maatschappelijke of politieke) breuk en verandering.

In de meeste van te onderzoeken (digitale) collages komen tegengestelde of ‘botsende’ elementen samen, zoals bijvoorbeeld ook in de fotomontages van John Heartfield die dit “liegen en de waarheid vertellen” noemde (Pachnicke en Honnef, 1992: 14). Hierin ligt de link naar wat Rancière omschrijft als de “dialectische montage”, waarin zich “onverenigbaarheden” voltrekken en waarin volgens hem een politieke breuk wortelt (2010: 62-74). Om het politieke van de ‘breukelementen’ in Esono Ebalé’s collages en karikaturen (twee categorieën die in zijn werk in elkaar overlopen) te achterhalen, zal een relatie gelegd

¹³⁸ Carrier noemt *Art and Illusion* van Gombrich en *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy* van Danto als de aan zijn verhandeling ten grondslag liggende werken: “My dual concerns, art-historical and philosophical, thus run through the entire book” (2000: 3). Hij onderstreept zijn afwijkende benadering (in vergelijking tot andere onderzoekers van strips) als volgt: “Although there have been various semiotic accounts of comics, no one has identified the specifically philosophical problems posed by comics. The theorizing developed in this book is closer to Gombrich’s than to the semiotic theories that became fashionable in the American art world in the 1980s” (Ibid. 5).

worden met de fotomontages van Heartfield en met wat theoretici over zowel Heartfield als collages en karikaturen in het algemeen hebben aangegeven (Nancy Roth, Noelia Hobeika).

De theorieën van Mikhail Bakhtin en Marjorie Garber zullen worden ingezet bij de Obiangkarikaturen die de president tonen in allerlei primitieve of seksueel getinte hoedanigheden. Met Bakhtins theorie zal worden onderzocht welke rol de populaire lach en de ‘onderbuik’ speelt bij de Obiangkarikaturen en met Garbers theorie welke rol het feminisme en ‘crossovers’ daarbij spelen. Aan de hand van deze theorieën zal worden nagegaan hoe de kunstenaar de president in zijn karikaturen ‘politiek onschadelijk’ maakt; waarin de politieke of evenementiële breuk gelegen zou kunnen zijn, waarin zich ‘waarheid’ voltrekt.

Deel II Beelden

Leegten in de werken van Esono Ebalé

Inleiding

Le vide: nom propre de l'être: 'Vide' indique la défaillance de l'un, le pas-un, en un sens plus originaire que le pas-du-tout. [...] Le nom que je choisis, le vide, indique précisément à la fois que rien n'est présenté, nul terme [...].

(Badiou, 2006: 69)

De eerste strip die ik in 2010 in Malabo van beeldend kunstenaar Ramón Esono Ebalé (1977, Nkoa-Nen Yebekuan)¹ onder ogen kreeg, met als titel *Los Asesinos de mi inteligencia* (de moordenaars van mijn intelligentie), maakt deel uit van een in 2008 onder gelijknamige titel door het CCEM/B uitgegeven boekje met nog drie andere korte stripverhalen.² Behalve de aansprekende titel vielen de gedetailleerde tekeningen op van alledaagse situaties in Malabo, de thuishaven van de kunstenaar waar hij op dat moment nog verbleef, evenals de consequent doorgevoerd lege tekstballonnen. Later ontdekte ik dat leegten niet alleen aanwezig zijn in de tekstballonnen van Esono Ebalé's strips, maar dat er (bijvoorbeeld) ook in de volgetekende bladen van zijn tekeningen 'gaten' vallen van hierin plotseling opduikende, oningevulde, lege figuren.

De lege vormen in zijn tekeningen en strips gaan daarbij vaak samen met bepaalde stereotypen en cartoonmetaforen. Het is de vraag hoe de stereotype en de specifieke metaforische beelden hierbij een rol spelen; zijn dat vooral contrasterende beeldelementen tegenover de lege vormen en tekstballonnen of schuilt ook in die beelden leegte? In dit hoofdstuk zal in de eerste twee paragrafen worden nagegaan waar en hoe zich in de door de kunstenaar getekende 'werelden' leegten manifesteren en welke (politieke) breuk hieraan kan worden verbonden. In de derde paragraaf zal dit nog wat specifiekere worden onderzocht aan de hand van de metaforische werking van enkele beeldverhalen en de werking van stereotypen en bepaalde stripconventies in het stripverhaal *La Pesadilla de Obi*. Daarbij zal ook een relatie worden gelegd met de Japanse mangastrip en Afrikaanse strips.

Of en in hoeverre de idee van leegte ook van toepassing is op Esono Ebalé's collages en karikaturen (afb.2.20 t/m 2.34) is de vraag. In eerste instantie lijkt het hier eerder te gaan om betekenisvolle beelden waarin zich onverenigbaarheden voltrekken, met een verwijzing

¹ Zie voor zijn persoonlijke achtergrond en werken zijn website [<http://jamonyqueso.co/>].

² De andere in dit boekje opgenomen stripverhalen zijn *Votez, encore et encore* (2007) (afb. 2.6), *Le Plan B* (2006) en *El despertar de Ayoko* (2006). Esono Ebalé deed met deze korte stripverhalen (van ieder slechts 3 tot 5 pagina's) mee aan festivals in Afrika, Italië, Frankrijk en Ivoorkust. Met *Votez, encore et encore* en *Le Plan B* won hij ook prijzen.

naar de politieke situatie en leiders in Equatoriaal Guinea. Leegten kunnen echter ook opgevat worden als vormen die worden ‘geleegd’ door er andere vormen voor in de plaats te zetten. Ik zal daarom in mijn onderzoek naar beelden meerdere vormen van leegte en ‘leegmaken’ bestuderen. Welke breuken, leegten en vormen van leegmaken er in de collages en karikaturen van Obiang schuilen en in hoeverre deze procedures de collages/karikaturen hiermee tot “subversieve daad” maken, zal in de vierde paragraaf worden onderzocht. Vanuit de diverse analyses (van de tekeningen, strips, collages en karikaturen) zal uiteindelijk inzicht worden gegeven in welke zin Esono Ebalé’s werken functioneren als ‘waarheidsprocedure’, zoals gedefinieerd door Badiou.

1. Tekeningen als ‘walk for a walk’s sake’ rondom leegten

Esono Ebalé’s tekening *La casa de Carlos Colombiano*, uit de serie tekeningen bij *Desde el séptimo balcón* lijkt vooral vol (afb.2.1). Maar wie goed kijkt ziet in de stapeling van de met elkaar verweven robotachtige figuren en gevels van huizen, schoorstenen, antennes, knuffelbeesten, dierfiguren en een fiets, een aantal minuscule en in de grijze arcering uitgespaarde of omlijnde lege mensfiguurtjes. Hun leegte bestaat, evenals de leegte van andere open delen in deze tekening, bij de gratie van de vulling van een oppervlak dat bestaat uit een fijnmazig netwerk van dunne en dikke lijnen, met hier en daar een schaduw of kleuraccent. Hoe Esono Ebalé bij dit type tekeningen te werk gaat toont een onaffe pentekening (afb.2.2); zo te zien bouwt hij de verschillende elementen van de voorstelling al tekenend tot in alle details op. In het open deel links boven in deze tekening in wording zijn vaag potloodlijnen te zien van waarschijnlijk een ondertekening, maar de uiteindelijke pentekening lijkt het resultaat van wat Norman Bryson in *The Stage of Drawing: Gesture and Act* omschrijft als “A walk for a Walk’s Sake” (2003: 149). Volgens Bryson ontstaat een tekening uit een beweging die vanuit een bepaald punt lijnen achterlaat op verschillende plaatsen van een blanco oppervlak. Hij refereert hiermee aan de Zwitserse kunstenaar Paul Klee die begin twintigste eeuw de voorwaartse beweging van lijnen vergeleek met “een wandeling omwille van de wandeling” (Ibid, 149).

Bryson benadrukt dat in olieverfschilderijen lijnen (en vlakken) verdwijnen onder verschillende lagen, terwijl de getekende lijn direct en onuitwisbaar aan de oppervlakte ligt,



Afb.2.1 *La casa de Carlos Colombiano*, uit de serie '*Desde el séptimo balcón*', 2013.



Afb.2.2 *Tekening in wording*.

waarmee de tekening, in tegenstelling tot een schilderij, veel meer ontstaat in het hier en nu en in die zin ook dichterbij de beschouwer staat.³ Ook zou volgens Bryson in de Europese kunst het vlak van een schilderij worden opgevat als *all-over* waarbij elke centimeter van het doek moet worden bedekt, terwijl dat bij een tekening niet of veel minder het geval zou zijn. Esono Ebalé vult echter ook zijn tekeningen *all-over* in, ook al zijn die tekeningen eveneens het resultaat van een ontstaansproces in het hier en nu. Dat ‘volle’ is echter niet uitsluitend in zijn werk aanwezig als ‘wandeling’ over het vlak, waarbij hij over bepaalde leegtes (lege figuren) lijkt ‘heen te stappen’ of ‘omheen lijkt te lopen’, hij vult zijn tekeningen ook met heel verschillende motieven ontleend aan diverse ‘werelden’. Bryson noemt in zijn essay voorbeelden van verschillende werelden waaruit een tekening kan ontstaan. Hij vergelijkt tekeningen van William Blake, die volgens hem voortvloeiden uit Blake’s ‘visionele wereld’,⁴ met die van Alexander Cozens die zijn tekeningen vanuit vlekken liet ontstaan volgens een gestandaardiseerde procedure.⁵

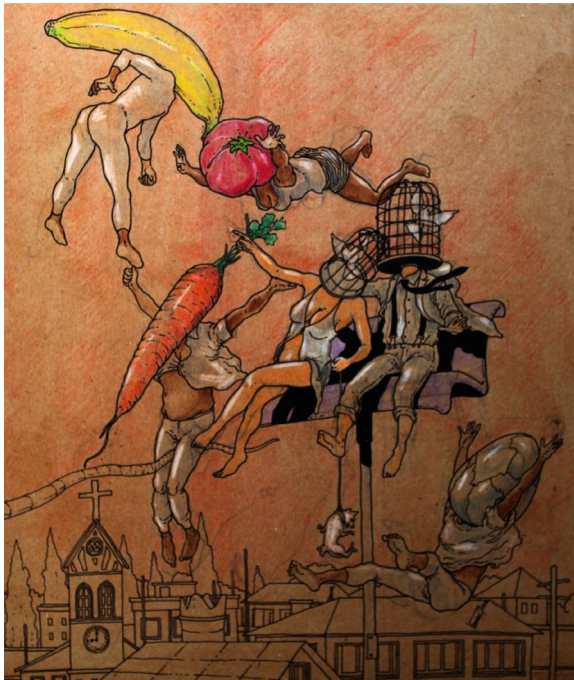
Voor Esono Ebalé lijken meer principes op te gaan; uit zijn teksten en tekeningen blijkt dat hij evenals Blake in contact probeert te staan met een andere (visionaire) wereld; een wereld die hij samenstelt uit elementen ontleend aan de (Europese) kunstgeschiedenis en de al dan niet populaire beeldcultuur zoals die zijn weerslag heeft in tijdschriften en op internet. Op zijn Facebookpagina⁶ plaatst hij schilderijen van Jeroen Bosch naast beelden van Farao’s of striphelden en tekeningen van internationaal bekende (strip)tekenaars. In hun volheid, maar ook met betrekking tot bepaalde motieven zoals de vreemde combinaties van mensen en voorwerpen als vogelkooien in *Dictadores o Mar de Mierda* (afb.2.3), doen sommige van zijn tekeningen denken aan schilderijen van René Magritte en Jeroen Bosch (afb.2.4 en 2.5).

³ “If painting presents Being, the drawn line presents Becoming. [...] Line can no more escape the present tense of its entry into the world than it can escape into oil paint’s secret hiding places of erasure and concealment. This fundamental condition can bring it, therefore, much closer to the viewer’s own situation than can the image in paint” (150).

⁴ “For Blake, the hallmark of truly visionary is that it cannot be assimilated to conditioned and habitual modes of thought. The visionary image must seem to emerge, not from within the self or from mundane patterns of thinking, but from outside the self, as ecstatic communication. The vision seem to be dictated by another, supernatural being that guides the pencil, in the same way that the man who taught Blake painting in his dreams guided Blake’s brush” (Bryson, 2003: 157). [William Blake (1757-1827) was een Engelse tekenaar, schilder, schrijver en graveur]

⁵ “If drawing always involves a dialectic or competition between the artist’s self and the externality of drawing, Blake – like Cozens – cultivates the idea of externality. But drawing-as-externality is harnessed and redirected: it is no longer the externality of social conditioning and convention, the standardization of procedures that is Cozen’s – and the academy’s – common currency, but the externality of the vision that appears before the artist’s clairvoyant inner eye” (Ibid.). [Alexander Cozens (1717-1786) was een Engelse landschapschilder]

⁶ Deze Facebookpagina is inmiddels opgeheven.



Afb.2.3. Tekening uit de serie *Dictadores o Mar de Mierda*, 2013.



Afb.2.4 Magritte, *De therapeut*, 1937.



Afb.2.5 Jeroen Bosch, *De Tuin der Lusten*, +/- 1590.

Al met al kan worden geconstateerd dat Esono Ebalé zijn tekeningen vult waar hij in zijn ‘walk for a walk’s sake’ over het hele vel heen ‘wandelt’ (afb.2.1 en 2.2) of waar hij figuren zoals een banaan, wortel of vogelkooi toevoegt (afb.2.3), terwijl hij vormen leegt waar hij als het ware om die vormen heen wandelt om ze zo open te laten, of waar hij bepaalde vormen wegneemt door er andere vormen overheen te plaatsen. Kortom, Esono Ebalé creëert juist door wat hij vult leegtes en legt met die leegtes in zijn tekeningen, die zich volgens de opvatting van Bryson afspelen in het ‘hier en nu’, direct contact met de beschouwer, die aan wordt gezet tot het nadenken over wat is weggelaten.

2. Lege ‘containers’ in strips en beeldverhalen

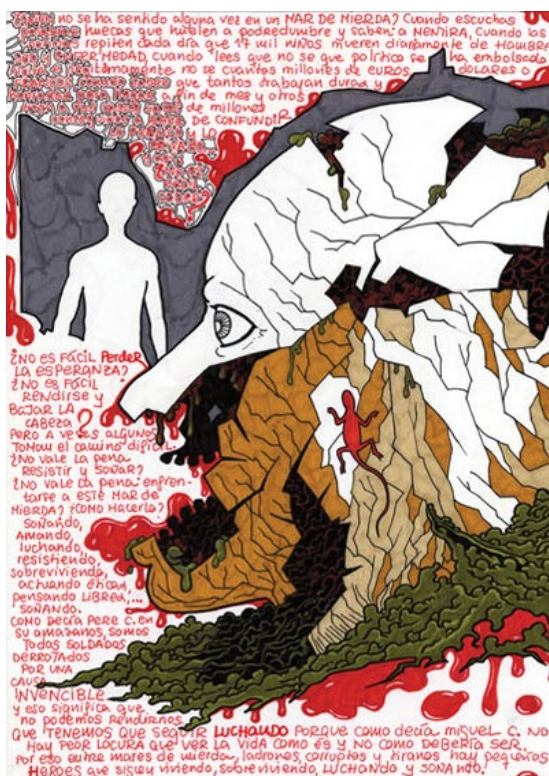
Cultuurcriticus en filosoof David Carrier definieert in *The Aesthetics of Comics* de strip als een volgorde van beelden met een verhaal en tekstballonnen. Strips houden volgens hem zowel verband met literatuur als met beeldende kunst omdat ook strips bestaan uit verhalen die kunnen worden gelezen en uit beelden die kunnen worden gezien (2000: 7). Volgens Carrier zijn strips “essentially a composite art: when they are successful, they have verbal and visual elements seamlessly combined” (Ibid.: 4). Hij kent daarbij een belangrijke rol toe aan de tekstballonnen die hij omschrijft als een soort ‘containers’ die niet gezien (maar wel gehoord) worden door de figuren in de strip en die alleen zichtbaar zijn voor de lezer.⁷ Ze kunnen woorden of beelden bevatten, maar ook leeg zijn (31). In de diverse strips van Esono Ebalé treffen we tekstballonnen in ronde en rechthoekige vormen die vaak leeg zijn.⁸ Meestal zijn ze wit gelaten, zoals in *Votez, encore et encore* (afb.2.6) en *Mar de mierda* (afb.2.7), maar er zijn ook voorbeelden van lege, zwarte of donkergrijs gevulde tekstballonnen met een wit randje er omheen, zoals in *Paraguayas* (afb.2.9) en *El sueño CMYK de una prostituta* (afb.2.10), waarvan de eerste een meer traditionele strip is met tekst in tekstballonnen en de

⁷ Carrier verwijst naar Bruno di Giovanni die de uitvinder van de tekstballon zou zijn geweest in het 15^{de}-eeuwse Florence; de tekstballon die ontstond uit wat de Italiaanse karikaturisten “fumetto” noemden (“a puff of smoke” in het Engels) en die volgens Giorgio Vasari voortvloeide uit een technisch tekortschieten van het beeld dat zo woorden nodig had om een verhaal te vertellen (41).

⁸ Vrijwel alle strips van Esono Ebalé bestaan uit losse bladen, variërend van 3 bladen (*Cordón Umbilical*; afb.2.11), 6 bladen (*Mar de mierda*; afb.2.7, *Etiopia*; afb.2.8, *Dictadores*; afb.2.12), 8 bladen (*El sueño CMYK de una prostituta*; afb.2.10), 14 bladen (*Paraguayas*; afb.2.9) en 15 bladen (*Bozales*; afb.2.13). De enige hier besproken strips in boekvorm zijn de stripverhalen die deel uitmaken van *Los asesinos de mi inteligencia* (2008) en *La Pesadilla de Obi* (2015).



Afb.2.6 Votiez, encore et encore, 2005-6.



Afb.2.7 *Mar de mierda*, 2010.



Afb.2.8 Etiopia, 2010.



Afb.2.9 Paraguayas, 2013.



Afb.2.10 El sueño CMYK de una prostituta, 2010.

laatste eerder een beeldverhaal zonder tekst. Ook zijn er voorbeelden van tekst die deel uitmaakt van het beeld zoals eveneens in *Mar de mierda*, waar de tekst binnen een van de frames de achtergrond vult of zoals in *Etiopia* (afb.2.8), waarin de letters op de voorgrond deel uitmaken van de voorstellingen van een soort protestdemonstratie. Carrier stelt dat lege tekstballonnen vaak worden gebruikt om te laten zien dat de figuren geen gedachten hebben (31). Esono Ebalé noemde zelf in een interview de censuur in zijn land als reden, maar dat tekst ook niet altijd nodig is “omdat men in Guinea vooral visueel is ingesteld” (Brus, *Frontaal Naakt*, 2014).

Behalve lege tekstballonnen, komen er in zijn werken echter ook lege, tegen een achtergrond uitgespaarde figuren voor, al dan niet omljnd (evenals in zijn tekeningen). Daar waar het gaat om mensfiguren is er een verschil tussen waar die mensfiguren helemaal wit zijn zonder enige opvulling en waar ze duidelijk menselijke trekken hebben. De figuren met menselijke trekken zouden ook gezien kunnen worden als mensen met een witte huidskleur, maar gezien de context van deze beeldverhalen kunnen ze hier worden beschouwd als leeg en oningevuld, zoals ook een deel van een ‘gebarsten’ hoofd (*Mar de mierda*) en vormen van wapens en tanks, uitgespaard tegen een bloedrode achtergrond (*Etiopia*).

En in *Cordón umbilical* (afb.2.11) zijn de figuren leeg van blaadjes, vlindertjes en allerlei fantasiefiguurtjes. Het is de vraag waarom Esono Ebalé, naast de witte (en zwarte) tekstballonnen, ook deze vormen wit laat. Misschien is het geen toeval dat het bij deze uitgespaarde vormen om anonieme figuren gaat en om figuren die een bijzondere positie innemen ten aanzien van hun omgeving. In *Mar de mierda* blijft de witte figuur als enige verschoond van drek en steekt het witte gebarsten hoofd af tegen groene smurrie, rode druppels (bloed) en de in rood geschreven tekst er omheen:

¿No es fácil perder la esperanza? No es fácil rendirse y bajar la cabeza? Pero a veces algunos toman el camino difícil. ¿No vale la pena resistir y soñar? ¿No vale la pena enfrentarse a este mar de mierda? ¿Cómo hacerlo? Soñando, amando, luchando, resistiendo, sobreviviendo, actuando ético, pensando libre,... soñando como decía pere C. en su Amazonas, somos todos soldados derrotados por una causa invencible y eso significa que no podemos rendirnos, que tenemos que seguir luchando, porque como decía Miguel C. no hay peor locura que ver a la vida como es y no como debería ser. Por eso entre mares de mierda, ladrones, corruptos y tiranos hay pequeños héroes que siguen viviendo, sobreviviendo, luchando, soñando.⁹

⁹ Is het niet makkelijk de hoop te verliezen? Is het niet makkelijk je over te geven en het hoofd te laten zakken? Maar soms volgen enkelen de moeilijke weg. Is het niet de moeite waard je te verzetten en te dromen? Is het niet de moeite waard jezelf te confronteren met deze zee van stront? Hoe? Dromend, liefhebbend, vechtend, je verzettend, overlevend, ethisch handelend, vrij denkend,... dromend zoals Pere C. die in zijn Amazone zei dat wij allemaal verslagen soldaten zijn vanuit een onoverwinnelijke reden, wat inhoudt dat we ons niet kunnen



Afb. 2.11. *Cordón umbilical*, [jaartal?]

overgeven, dat we door moeten gaan met vechten omdat er, zoals Miguel C. zei, geen erger gekte bestaat dan het leven te nemen voor wat het is, voorbijgaand aan wat het zou moeten zijn. Daarom bestaan er tussen de zeeën van stront, dieven, corrupten en tirannen kleine helden die doorgaan met leven, overleven, vechten, dromen. [eigen vertaling]

De tekst verwijst naar historische figuren die in het verleden de confrontatie met de ‘drek’ in hun omgeving aangingen en naar de “kleine helden die doorgaan met leven, overleven, vechten en dromen”.¹⁰ In het beeld lijkt de omschrijving echter eveneens te verwijzen naar de witte, anonieme figuur. Andere lege vormen, zoals in *Cordón umbilical*, zijn aan de natuur of fantasie ontleende vormen die eveneens gezien zouden kunnen worden als zuiver of onschuldig en anoniem tegenover de zwarte of donkergrijze tekstballonnen als donkere keerzijde van het verhaal. Esono Ebalé past ze toe waar de idylle wordt bedreigd in de scenes die volgen (*El sueño CMYK de una prostituta*) of in duistere, macabere situaties (*Paraguayas*).

Uiteindelijk is het de vraag of in de tekstballonnen als lege ‘containers’ en in de lege figuren alleen de afwezigheid van gedachten (volgens Carrier) of censuur (volgens Esono Ebalé) tot uitdrukking komt, of dat die leegten ook, volgens de terminologie van Rancière en Badiou, gekoppeld zijn aan een situatie waarin zich een politieke of evenementiële breuk voltrekt (een vraag die aan het eind van dit hoofdstuk uitvoeriger beantwoord zal worden). Daarbij lijken de lege vormen tevens het zwijgen en de anonimiteit of onschuld bloot te leggen van figuren die buiten de hegemoniale orde vallen. In *Etiopia* zijn daarentegen juist vormen van wapens en tanks uitgespaard in een bloedrode achtergrond en in een beeldverhaal over slavernij en kolonisatie dat als oorlogsmetafoor kan worden gezien.

3. Metaforen en stereotypen in Ebalé’s strips en beeldverhalen

In deze paragraaf zal onderzocht worden welke (politieke) rol cartoonmetaforen en stereotypen spelen in Esono Ebalé’s beeldverhalen en strips. In het hoofdstuk “Visual metaphoric conceptualization in political cartoons”, in *Multimodal Metaphor*, definiëren Joost Schilperoord en Alfons A. Maes de cartoonmetafoor als een retorische figuur waarin een bepaalde entiteit (object of domein) als doel wordt geconceptualiseerd in termen van een andere entiteit (object of domein) als bron. Over de specifieke rol die metaforen spelen in cartoons merken zij het volgende op:

¹⁰ Als voorbeeld worden “pere C en su Amazonas” genoemd en Miguel C. Met pere C. wordt Pere (Pedro) Casaldáliga bedoeld, een religieuze Spaanse schrijver en dichter die in de tweede helft van de 20ste eeuw een groot deel van zijn leven in Brazilië doorbracht en van wie de uitspraak is “somos todos soldados derrotados por una causa invencible”. Miguel C. is Miguel de Cervantes, de schrijver van *Don Quijote* die voor gek werd versleten omdat hij streed tegen windmolens en kudde schapen waarin hij reuzen en een soldatenleger zag.

Typical of metaphors in editorial cartoons is that they not only require somehow the mapping of features from one object or domain to another, as all metaphors do, but their interpretation also includes a critical stance towards a particular socio-political situation, event or person (2009: 215).

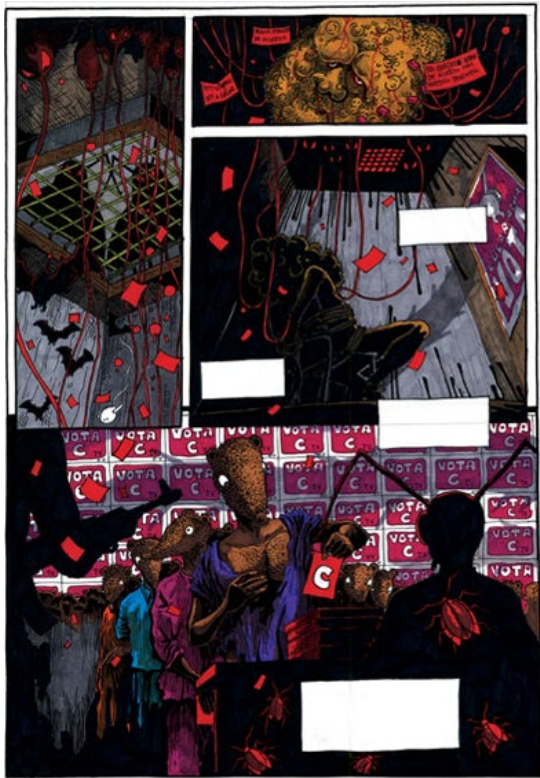
Naarmate cartoonmetaforen zich herhalen, zoals in veel strips en beeldverhalen, worden het eveneens stereotypen. Op de site van het genootschap *OnzeTaal* wordt het stereotype gedefinieerd als een ‘vaststaand beeld, met name van een bepaald type persoon of een (bevolkings)groep’.¹¹ Stereotiep als bijvoeglijk naamwoord betekent volgens *OnzeTaal* ‘vast, onveranderlijk, clichématig, geregeld terugkerend’. Welke stereotypen Esono Ebalé hanteert en met welke betekenis, zal vooral naar voren komen in de analyse van de strip *La Pesadilla de Obi* (paragraaf 3.2), terwijl in het eerste deel van deze paragraaf de nadruk zal liggen op de metaforische werking van zijn beeldverhalen. Onderzocht wordt verder wat de raakvlakken zijn van Esono Ebalé’s strips (en beeldverhalen) met de Japanse mangastrip en Afrikaanse strips en hoe bepaalde stereotypen daarbij een rol spelen (paragraaf 3.3).

3.1 De metaforische werking van enkele beeldverhalen

Schilperoord en Maes noemen behalve een object met bepaalde kenmerken, een bepaald scenario of schema als mogelijke bron van een metafoor. Er kan bijvoorbeeld een stereotiep ziekenhuisscenario (artsen en een patiënt) worden gebruikt als bron waaraan door middel van een karikaturale of surrealistische overdrijving een draai is gegeven met als doel een bepaalde politieke of maatschappelijke situatie kritisch te belichten (bijvoorbeeld door een politiek systeem of een land voor te stellen als patiënt).¹² In *Mar de mierda* (afb.2.7) kan de situatie beschouwd worden als een situatie van drek die als ‘braaksel’ van “dieven, corrupten en tirannen” (volgens de in rood geschreven tekst) door de straten loopt en waarin de witte figuur als eenling stand houdt, al dan niet “vechtend of dromend” naast een bloeiende wc pot en onder het genot van een sigaretje en een biertje. Deze situatie kan gezien worden als een

¹¹ [<https://onzetaal.nl/>]

¹² Schilperoord en Maes geven een cartoon als voorbeeld waarin Polen ‘op een ziekbed ligt’, waaromheen de leider van Solidarnosc Lech Walesa, de eerdere Poolse leider Wojciech Jaruzelski en Karl Marx zich verzamelen: “The cartoon triggers an entire conceptual domain that we may call a hospital scenario. The scenario contains several elements: persons (staff, patients), roles (doctor, patient), relations (doctors and medical instruments) and objects (instruments, a drip), and attributes (being sick). Hence, with respect to the topic of this cartoon the scenario serves as a supplier of various metaphorical relations [...]” (2009: 227).



Afb.2.12 Dictadores, 2009.

metaforisch beeld (als brondomein) dat verwijst naar een werkelijke situatie van onrecht en corruptie (als doeldomein).

Een vergelijkbare situatie doet zich voor in andere strips en beeldverhalen van Esono Ebalé, waaronder *Dictadores* (afb.2.12). Hierin worden mensen als ratten (met rattenhoofden) door anderen, die lijken op kakkerlakken (met voelsprietten), onder dwang aangemoedigd om op de partij van C (cucaracha = kakkerlak) te stemmen. Overal hangen briefjes en affiches met de letter C, maar in het laatste frame van dit beeldverhaal (hier op het vierde blad te zien) verschijnt er een vrouw die als eenling opstaat tegen een menigte zwarte silhouetten van kakkerlakken met een vlag met hierop geschreven: “Puedo votar a otro partido que no sea el de las cucarachas.”¹³ Opvallend zijn ook hier de lege tekstballonnen die in tegenstelling tot de tekstballonnen van bijv. *Votez, encore et encore* (afb.2.6) niet rond zijn, maar uitsluitend rechthoekig, wat suggereert dat het hier niet over ontbrekende en gesuggereerde dialogen gaat, maar eerder om blanco commentaren. Het enige commentaar in de enige gevulde tekstballon, helemaal op het eind luidt: “HOUSTON...we have a PROBLEM!” Die tekst legt een link met de (partijdige) VS die eveneens tot uitdrukking komt in symbolen en stereotypen. Die tekst gaat samen met het beeld van een olifant bedekt met de Amerikaanse en andere vlaggen op weg naar een donkere vrouw (Afrika?), die met gespreide benen klaar ligt. De situatie van de ‘stemmende ratten’ en ‘dictatoriale kakkerlakken’ (als brondomein) kan worden geprojecteerd op die van Afrika waarin dictators met buitenlandse inmenging bepalen hoe er gestemd wordt (als doeldomein). Daartegen komt de eenling in verzet, niet door zich afzijdig te houden van de smurrie zoals in *Mar de mierda*, maar door een bepaalde actie. In *Mar de mierda* is Amerika eveneens aanwezig in de rode tentakels die, deel uitmakend van de baard van een angstaanjagende figuur en in combinatie met de witte sterren en het blauw van de doek die deze figuur over zijn arm draagt, de *stars and stripes* van de Amerikaanse vlag vormen. In dat beeld lijkt de witte figuur zich echter eerder door de grijze massa, die uit de rode tentakels van de Amerikaanse vlag stroomt, te laten overspoelen.

Schilperoord en Maes noemen ook afzonderlijk objecten of figuren als mogelijk brondomein. Kenmerken van die objecten of figuren verwijzen (als brondomein) naar Afrika of de VS (als doeldomein), zoals het mechanisch wijdbeens gelegen, donkere vrouwenlichaam in *Dictadores*, of de *stars and stripes* in de figuur van de bebaarde man in *Mar de mierda*. De

¹³ “Ik kan op een andere partij stemmen die niet die van de kakkerlakken is.” [eigen vertaling]

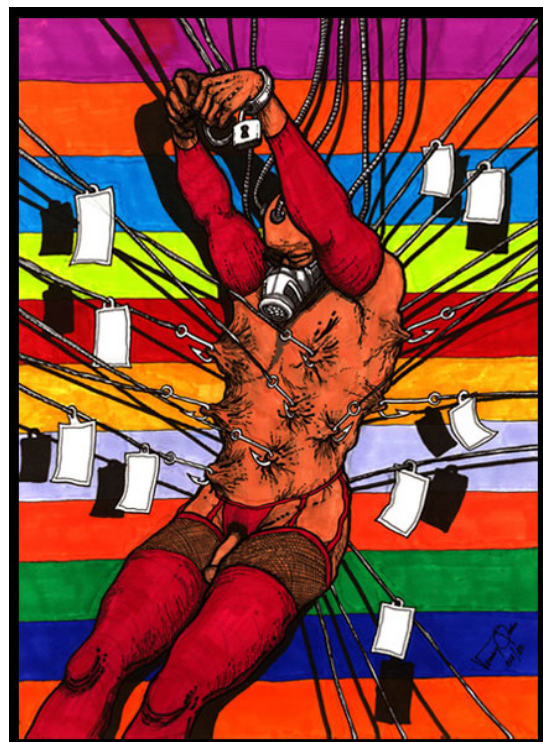
keuze van kakkerlakken en ratten in *Dictadores* als respectievelijk dictatoriale en onderliggende partij kan eveneens metaforisch worden opgevat: kakkerlakken zijn opdringerig, kruipen over muren en zitten achter ramen (zoals te zien is op het eerste blad van de serie tekeningen) en zijn zo lastig uit te roeien, terwijl ratten en muizen eerder wegvlugten. Die (negatieve) eigenschappen worden hier op beide partijen geprojecteerd, in een duistere wereld van gebouwen en kerkers met veel rood, zwart en grijs en af en toe ook mechanische, robotachtige wezens. Daar tegenover staat de vrouw die – noch rat, noch kakkerlak en noch robot – in opstand komt, met de enige aanwezige tekst en met een menselijk gezicht. De eigenschappen van alle figuren in dit verhaal kunnen, als brondomein, worden geprojecteerd op de figuren en partijen die deel uitmaken van dictatoriale maatschappijen in de wereld en in Afrika, als doeldomein.

In *Bozales* (afb.2.13) speelt (naast het hoofd) een object de hoofdrol. De vijftien bladen van dit verhaal tonen figuren met muilkorven (*bozales*) of gasmaskers, waaruit slangen en buizen komen. Soms zijn het alleen hoofden met muilkorven, zwevend tegen een gekleurde achtergrond, maar op de meeste bladen zien wij figuren in diverse rollen en in diverse situaties. Een muilkorf heeft als eigenschap dat hij bijtende honden aan banden legt en een gasmasker voorziet iemand van zuurstof in een situatie die verstikkend is. Voor de hand ligt dat dit metaforen zijn voor de beperkende, gemuilkorfde en verstikkende situatie van de censuur in een dictatuur die iedereen treft, zo ook degenen van een andere seksuele geaardheid (zoals duidelijk wordt in het beeld van het oranje lijf vastgehaakt aan weerhaken tegen een regenboogachtergrond).

Het beeldverhaal *Etiopia* (afb.2.8) kan eveneens metaforisch worden opgevat, versterkt door stereotype symbolen. Het tweede blad van dit in totaal zes bladen tellende beeldverhaal toont een christelijk kruis en een geketende en geblinddoekte figuur die gezien kan worden als slaaf en als symbool voor slavernij, aangestuurd door een blanke koloniale figuur in tropenpak die beschouwd kan worden als symbool van koloniale macht. Die verschillende elementen kunnen, behalve als afzonderlijke symbolen en stereotypen, samen gezien worden als metafoor voor de koloniale tijd waartegen men, in een tijd van auto's, camera's en boeken, vechtend voor FREEDOM (geschreven in letters die deel uitmaken van het beeld) in opstand komt. Hierop volgt het blad met in rood (bloed) uitgespaarde wapens die in combinatie met de erboven zwevende, 'afgehakte' hoofden als een metafoor kunnen gelden voor een gewelddadig koloniaal en neokoloniaal tijdperk in Ethiopië. De metafoor wordt in

het beeld versterkt doordat de witte vormen van de wapens contrasteren met het rood. Deze werken daarom ook als afzonderlijke beeldmetafoor; als wapens die ‘gaten’ slaan in bloed en die als lege vormen alles en tegelijkertijd niets laten zien (Badiou), hetgeen in combinatie met de hoofden de gruwelijkheid van het tafereel versterkt.

Uit zijn werken blijkt dat Esono Ebalé zowel in de afzonderlijke als opeenvolgende bladen van de verhalen fictieve scenario's met overdrijvingen gebruikt als brondomein, zoals ‘zeeën van smurrie’ die door straten vloeien in *Mar de mierda* en de kakkerlakken die ratten onderdrukken in *Dictadores*. Die situaties lijken te verwijzen naar maatschappelijke wantoestanden en politieke onderdrukking in Afrika en in Equatoriaal Guinea als doeldomein, waarmee de situatie van dit continent en het land kritisch wordt belicht en mogelijk ook de rol van het individu als (oningerulde) eenling hierbinnen. Eenlingen, objecten als muilkorven in *Bozales* en de geweren in *Etiopia* gelden ook als afzonderlijke metaforen. Die versterken de taferelen extra door hun ‘leegte’ die in contrast staat met de omgeving (met de overvloedige ‘smurrie’ in *Mar de mierda* en het ‘bloed’ in *Etiopia*). In *Dictadores* wordt die leegte nog eens extra benadrukt door de afwezigheid van commentaren in de tekstballonnen, met uitzondering van de mededeling gericht aan Houston en Amerika, als de tekst in de laatste tekstballon.



Afb.2.13 *Bozales*, 2011.

3.2 De werking van stereotypen en stripconventies in *La pesadilla de Obi*

Een van de kenmerken van strips is het element van herhaling, hetgeen blijkt uit de definiëring van striptekenaar en schrijver Will Eisner in *Comics and sequential art*, die strips omschrijft als een serie zich herhalende beelden en herkenbare symbolen (2008: 2). Als die beelden en symbolen steeds weer opnieuw worden gebruikt om dezelfde ideeën over te brengen vormen ze volgens Eisner een eigen taal (of literatuur) waarmee een “grammar of sequential art” wordt gecreëerd. Volgens Eisner spelen de visuele en verbale vermogens van de lezer een belangrijke rol bij twee nauw op elkaar betrokken ‘regimes’:

The format of comics presents a montage of both word and image, and the reader is thus required to exercise both visual and verbal interpretive skills. The regimes of art (e.g. perspective, symmetry, line) and regimes of literature (e.g., grammar, plot, syntax) become superimposed upon each other. The reading of a graphic novel is an act of both aesthetic perception and intellectual pursuit (Ibid.: 2).

Er bestaat dan ook volgens Eisner een belangrijk verschil tussen een roman en een strip:

In writing with words alone, the author directs the reader’s imagination. In comics the imagining is done for the reader. An image once drawn becomes a precise statement that brooks little or no further interpretation. When the two are mixed, the words become welded to the image and no longer serve to describe but rather to provide sound, dialogue and connective passages. (Ibid.: 127)

Evenals Eisner benadrukt David Carrier in *The aesthetics of comics* de volgorde en het verhalende van de beelden in de omschrijving van een strip als “a narrative sequence with speech balloons”, waarbij tekst en beeld in elkaar overlopen (Carrier, 2000: 4). Volgens Carrier is het beeld daarbij *topical* (actueel en plaatsgebonden) en heeft een grotere nadruk dan de tekst.¹⁴ Strips noemt hij bovendien een massamedium in boekformaat, waardoor ze voor een groot, semigeletterd publiek toegankelijk zijn (74). Verder gaan zowel Carrier, Eisner als de Nederlandse stripjournalist Joost Pollman in op beeldkenmerken zoals; de frames die samen een bladspiegel vormen met tussenruimtes, de verschillende vormen tekstballonnen en de wijze waarop die worden gevuld (of juist niet worden gevuld), de vormgeving van die tekst, het gebruik van verschillende soorten lijnen en ruimte uitbeelding. Carrier stelt dat twee beelden al een verhaal kunnen vormen omdat er een volgorde mogelijk

¹⁴ Carrier haalt bij zijn definiëring David Kunzle aan die een historische verhandeling schreef over strips (Kunzle. 1973, in Carrier, 2000: 3).

is. De ruimtes tussen de frames spelen daarbij volgens hem een belangrijke rol omdat ze maken dat de beschouwer de afzonderlijke beelden omvormt tot een geheel van een enkel idee. De tussenruimtes werken als cement dat de frames bij elkaar houdt en volgens Carrier vormen ze zo een actief onderdeel vormen van het geheel (51). In die zin zouden tussenruimtes ook opgevat kunnen worden als leegten die er toe doen. In enkele van Esono Ebalé's beeldverhalen sluiten de tussenruimtes aan bij de (lege) tekstballonnen, bijvoorbeeld bij *El sueño CMYK de una prostituta* (afb.2.10) waarin de zwarte tussenruimtes aansluiten bij de eveneens zwarte tekstballonnen. Ook zijn er tussenruimtes die het beeld 'splijten' zoals het hoofd in *Cordón umbilical* (afb.2.11) en waar in *Mar de mierda* (afb.2.7) het grijze deel langs de contouren van de figuren de in rood geschreven tekst breekt, waardoor wij in de duistere (smurrieachtige) leegte van de achtergrond lijken te kijken. En elders in *Cordón umbilical* gaat de ruimte tussen de frames meespelen doordat een groen vormpje buiten het kader treedt, zoals dat ook bij diverse vormen in *La pesadilla de Obi* (afb.2.14) het geval is. Het lijkt dan alsof vormen uit het kader in een lege ruimte stappen, waardoor het kader een tastbare grens tussen binnen en buiten wordt, terwijl de tussenruimte gaat functioneren als leegte die meer is dan alleen maar cement.

Behalve de vormgeving van frames hebben ook het lettertype en het perspectiefisch standpunt zeggingskracht. Eisner beschrijft hoe de non-verbale zeggingskracht van tekstballonnen en frames tot uitdrukking komt in de vorm; rechthoekige frames duiden op wat gezegd wordt als commentaar in het hier en nu, golvende of wolkachtige frames op flashbacks of gedachten en gekartelde frames op heftige emoties of geluiden (2008: 44). Zo is er bijvoorbeeld een verschil tussen de ronde, lege tekstballonnen in *Votez, encore et encore* (afb.2.6) en rechthoekige, lege tekstballonnen in *Dictadores* (afb.2.12); door die verschillend gevormde frames weten we dat er bij *Votez, encore et encore* dialogen zijn en bij *Votez, encore et encore* de (individuele) commentaren die open blijven. In *Mar de mierda* (afb.2.7) wordt de zeggingskracht van de tekst, behalve doordat die in het 'frame' wordt gebroken, extra benadrukt doordat die in rood en met de hand geschreven is.

Strips als geheel kunnen verschillen wat betreft stijl, hoewel zowel Eisner als Carrier vooral ingaan op de specifieke kenmerken van strips vanuit een praktische en/of filosofische benadering en niet zozeer op de verschillende stripstijlen. Volgens Carrier zijn striptekenaars eerder innovatief in het vinden van nieuwe onderwerpen en originele karakters dan in formele

aspecten en lijken ze daarom meer op romanschrijvers dan op beeldende kunstenaars (2000: 114-15).¹⁵

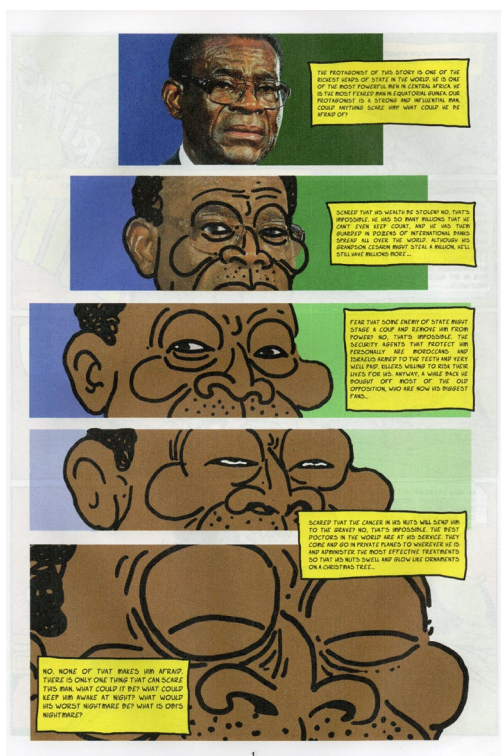
Esono Ebalé's stripverhaal *La pesadilla de Obi* zal in deze paragraaf worden geanalyseerd, waarbij ingegaan zal worden op de rol van de gelijkenis ten opzichte van het de waarneembare realiteit, 'lege ruimtes' en de werking van stereotypen en andere stripconventies, met wat verschillende theoretici (Eisner, Carrier, Pollmann) hierover aangaven.

In *La Pesadilla de Obi* (2015), dat tegelijkertijd in de Engelse versie uitkwam als *Obi's Nightmare*,¹⁶ hebben 'verdraaiingen van de gelijkenis' de overhand in stereotype beelden. Dat wil zeggen dat karikaturale verdraaiingen en overdrijvingen van een bepaald type persoon (Obiang en zijn zoon Teodorín) of een bepaalde bevolkingsgroep worden herhaald (zoals het stereotype van de zwarte vrouw met grote borsten en dito achterwerk en het stereotype van de Amerikaanse, blanke arts met rode baard of snor; *La Pesadilla de Obi*, afb.2.14, p.14). Aan het begin zien wij hoe een foto van Obiang in een aantal lijnen wordt bewerkt tot een 'verdraaiing van de gelijkenis' en het stereotype dat hij gedurende de strip zal blijven (afb.2.14, p.6). In die bewerking komt hij op hetzelfde blad in een aantal opeenvolgende frames dichterbij, tot wij alleen zijn jukbeenderen en gesloten ogen in close-up zien. In een vijftal kaders lezen we de tekst die het verhaal aankondigt met de centrale vraag wat de president nog bang zou kunnen maken. Dat hij zijn fortuin zou verliezen, een staatsgreep, zijn ziekte of misschien nog iets anders? De tekst trekt ons als lezer het verhaal in, evenals de close-up van *Obi*. Het is de start van wat hem vervolgens te wachten staat. Nadat hij nog even door mag gaan in zijn oude, luxe leven als dictator, ontwaakt hij in een nachtmerrie als 'ordinary Guinean' in de buiten alle presidentiële rijkdommen door hemzelf gecreëerde wereld. De overgang naar die andere wereld speelt zich af op twee bladzijden (afb.2.14, pp.30,31), waarbij Obi op een felgroen gekleurd bed ligt en het aftellen in de tekst begint, terwijl wij zijn hoofd (op eenzelfde wijze als op het eerste blad) in de drie onderste smalle horizontale frames steeds dichterbij zien komen tot hij slapend in close-up te zien is,

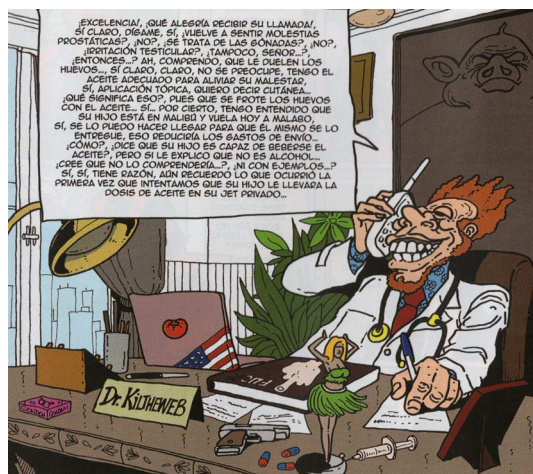
¹⁵ "[...] the most famous comic illustrators were boldly original not in terms of their formal innovations but because they found new subjects and original kinds of characters. In this way, these creators of comics seem more like novelists than visual artists"

¹⁶ De pagina's die hier zullen worden aangehaald gelden de Spaanse versie van *La Pesadilla de Obi* die bestaat uit 127 pagina's (inclusief het voorwoord).

Afb.2.14 *La Pesadilla de Obi*, 2015



p.6



p.14



p.30



p.31

met in het tekstframe: “Comienza la pesadilla de Obi” (Obi’s nachtmerrie begint). Het volgende blad heeft een omgekeerde bladspiegel; het begint met drie smalle horizontale frames waarin een slapende Obi met een oog open wakker wordt, terwijl we hem steeds verder weg in beeld onderaan op zijn bed zien, met een kapotte bril en een slapende vrouw naast zich. Alle kleuren zijn nu vertroebeld, terwijl ook vette, witte letters als geluiden deel uitmaken van het beeld. In het onderste frame zet de *O* van *GROOOOO!* zich als het ware voort in het oogwit van Obi’s wijd open gesperde ogen waarmee hij zijn kapotte bril bekijkt, terwijl hij zich afvraagt waar hij in godsnaam is. Dat besef lijkt een aantal bladzijden verder pas goed door te dringen in het blad vullende oranjebruin gekleurd frame dat de stad (markt) toont in vogelvluchtperspectief, waaruit een eveneens bijna blad vullende tekstballon als schreeuw omhoog komt, met hierin het in vette, zwarte en elkaar deels overlappende letters geschreven *NOOOO* (afb.2.14, p.35).

Volgens Eisner kan lettertype en perspectivisch standpunt de betrokkenheid verhogen of verlagen; vogelvluchtperspectief schept afstand en maakt van de lezer eerder een beschouwer, terwijl een laag standpunt in combinatie met een close up de betrokkenheid verhoogt (2008: 92). Tegenover Obi’s indringende close-ups maakt het beeld in vogelvluchtperspectief hem juist onzichtbaar en nietig, waartegen de reusachtige, in vette letters uitgevoerde kreet afsteekt, die daardoor des te krachtiger wordt (afb.2.14, p.35). De keuze van het lettertype versterkt volgens Eisner de zeggingskracht van het geheel, waarbij het lettertype in dienst staat van het verhaal en tegelijkertijd het verlengde vormt van het beeld, terwijl het ook uitdrukking geeft aan stemmingen en geluiden:¹⁷

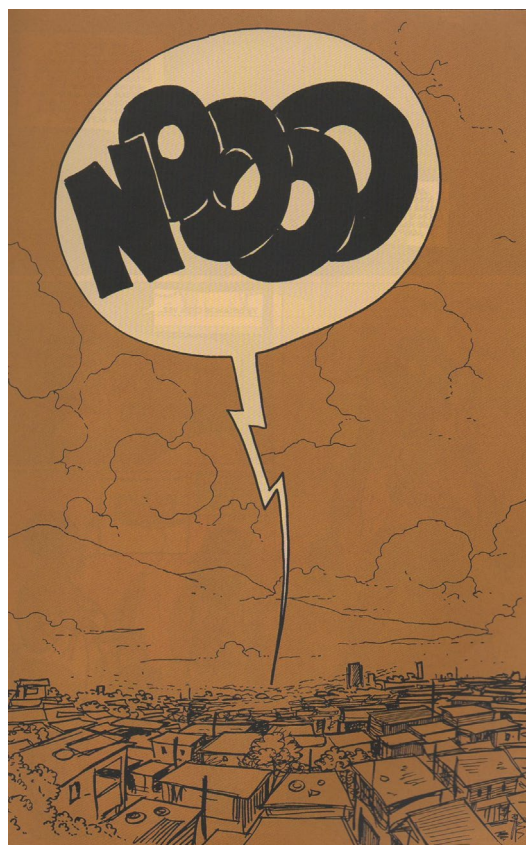
Lettering (hand-drawn or created with type), treated ‘graphically’ and in the service of the story, functions as an extension of the imagery. In this context it provides the mood, a narrative bridge and the implication of sound (Eisner, 2,3).

Obi begeeft zich in het vervolg van het verhaal door de verschillende ‘werelden’ van het alledaagse bestaan (de markt, de kroeg, de taxi, de school van zijn zoontje, het ziekenhuis, het politiebureau en uiteindelijk de gevangenis), waarbij hij doorlopend wordt vernederd en stuit op allerlei wantoestanden. Zijn ogen bollen voortdurend op, terwijl hij ‘frame vullend’ in

¹⁷ Eisner wijst er op dat handgeschreven tekst meer persoonlijkheid heeft dan een getypte tekst en hij toont voorbeelden waarin de vormgeving van letters is aangepast bij het beeld (2008: 4,5).



p.33



p.35



p.84



p.85

forse letters kreten uitslaat en schreeuwt dat hij wakker moet worden uit deze nachtmerrie (afb.2.14, pp.84,85). Hier treden zowel teksten als figuren buiten de randen van de frames waardoor die frames niet alleen de grens markeren tussen het beeld binnen en de ‘leegte’ buiten, maar waardoor ook de lezer direct bij de actie wordt betrokken (Eisner, 48-9). De buiten de frames tredende ‘diarreewinden’ van Teodorín (afb.2.14, p.15) benadrukken bovendien de absurditeit van dit tafereel, evenals de ‘uit het frame geveegde papieren’ het brute optreden benadrukken van de militairen in het dictatoriale regime (afb.2.14, p.24). De lezer kijkt daarbij mee met de zojuist uit zijn nachtmerrie ontwaakte Obi die, staande als silhouet in het kader van de deuropening de wereld aanschouwt die hij, gezien het zwarte vraagteken en uitroeptekens geplaatst in een alarmerend rood gekleurde tekstballon, maar amper lijkt te snappen (afb.2.14, p.33). Eisner noemt eveneens het voorbeeld van een deuropening als kader, die de lezer als het ware uitnodigt deel te nemen aan de actie (Eisner, 49). Daarbij speelt ook tijd een rol; volgens Eisner gebruikt men binnen de bladspiegel meer frames om de tijd te verdichten waardoor de actie wordt opgesplitst en geïntensiveerd. Lange, smalle en verticale frames leveren daarbij een druk gevoel op omdat ze het tempo opvoeren, terwijl frames die in de breedte gaan de tijd juist oprekken (Eisner, 30-4). In *La Pesadilla de Obi* wordt het tempo opgevoerd in smalle, verticale frames, zowel onder als bovenin het blad (afb.2.14. pp.33,83,90) en een enkele keer loopt een ‘beweging’ in de smalle verticale kaders door, zoals het geval is bij Obi die lopend in een in een soort curve de vlag met het embleem van Equatoriaal Guinea opraapt (afb.2.14, p.83).

Uiteindelijk belandt Obi in de gevangenis, hel en hemel waar de kleuren veranderen. In de martelscenes verdwijnt zowel de tekst als alle kleur (afb.2.14, p.99); we zien alleen nog grijsen en het wit van Obi’s opbollende ogen. Vervolgens komt kleur in de gevangeniscel alleen terug in Obi’s kleding en af en toe ook in zijn oogbollen, evenals in de beblaaarde voetzool van een medegevangene en een foto van iemand met een bebloed been die onderin het frame is afgebeeld als Obi’s gedachte (afb.2.14, p.101). Opvallend is het gebruik van foto’s in de strip, niet alleen als ‘gedachte’, maar ook in tv schermen in het begin, in openbare gebouwen als het gefotografeerde portret van Obiang¹⁸ en in de hel. Daar is alles rood, op Obi’s broek en shirt en de kleuren van vlaggen na en de kleuren van enkele in schermen

¹⁸ In het ziekenhuis hangt de ingelijste foto van Obiang naast die van Fidel Castro met gekruiste vlaggen van beide landen er tussen en hieronder de tekst *VIVA LA AMISTAD GUINEOCUBANA* (leve de vriendschap tussen Equatoriaal Guinea en Cuba) (Esono Ebalé, et al, 2015: 91).



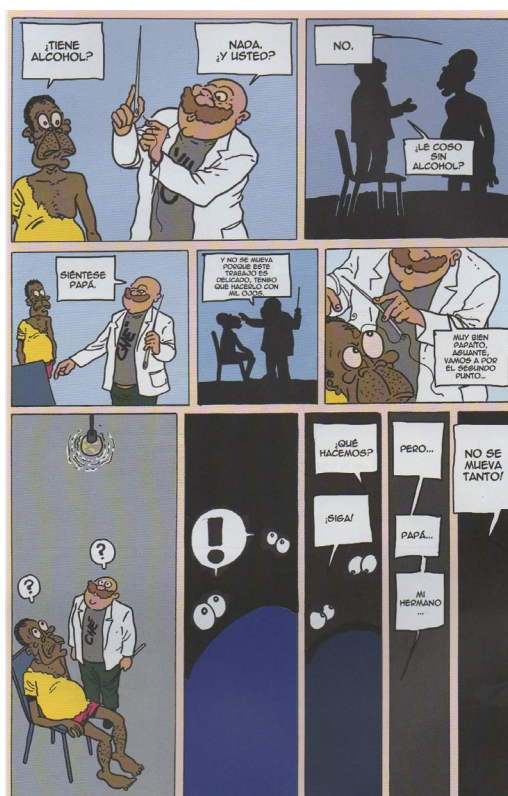
p.15



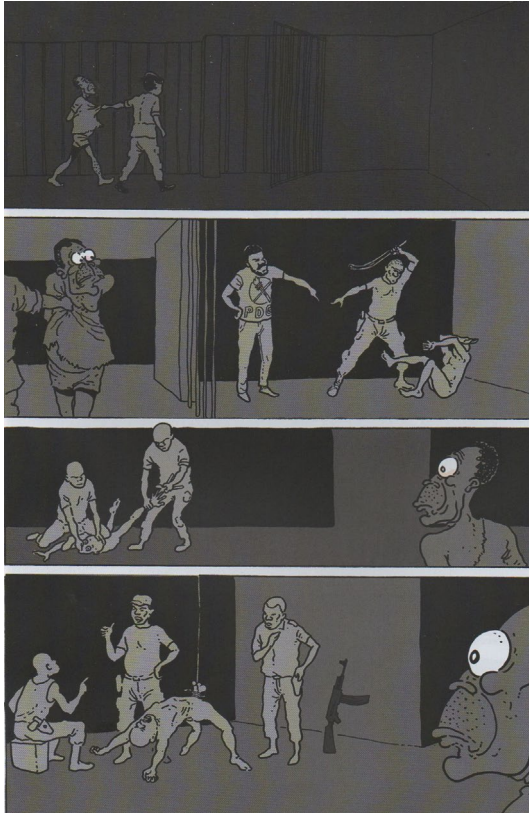
p.24



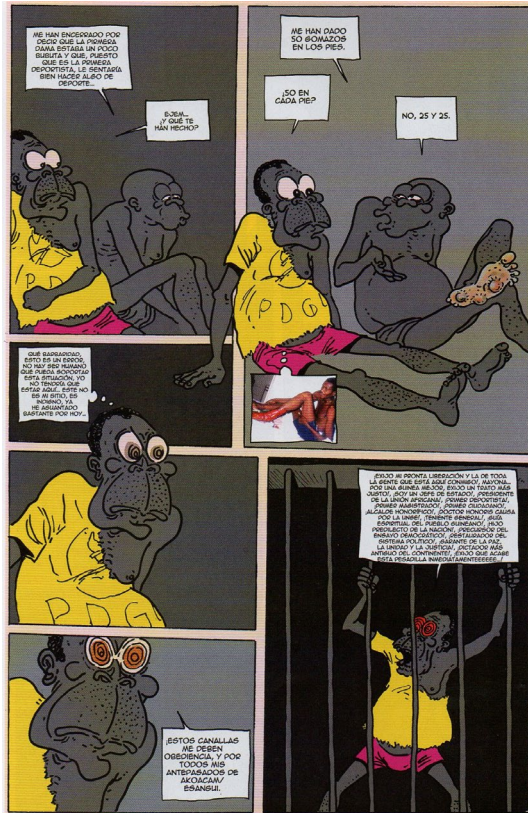
p.83



p.90



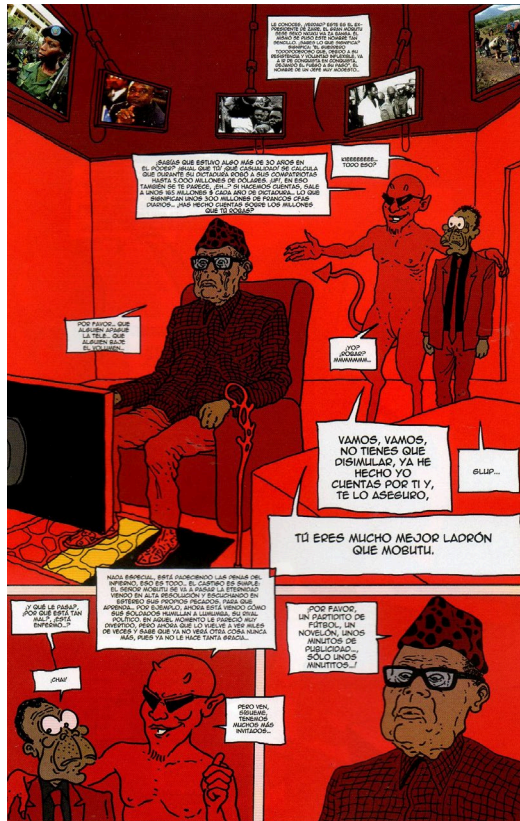
p.99



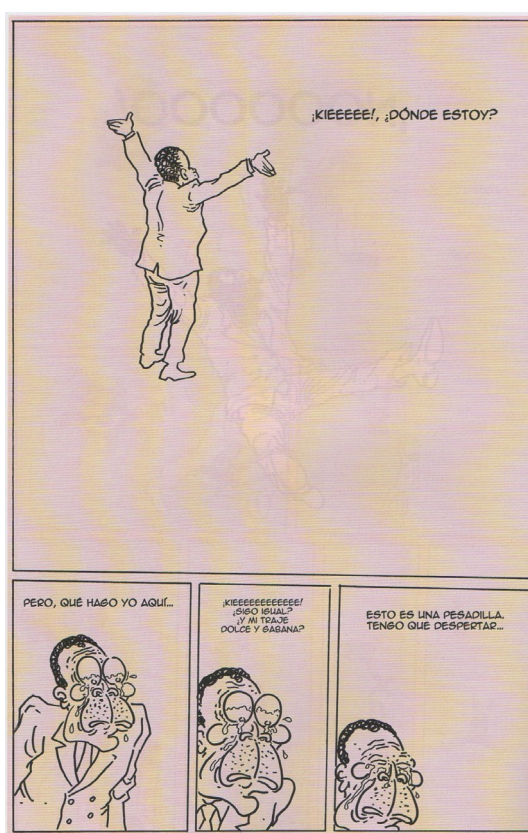
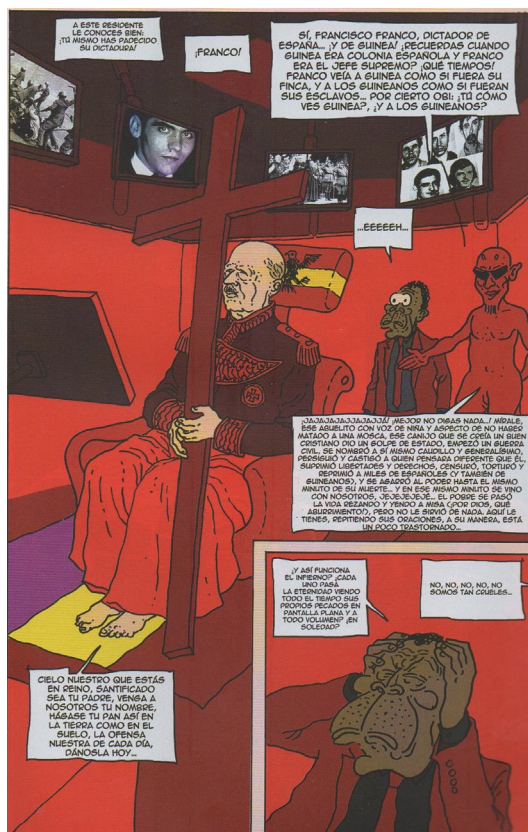
p.101



p.107



p.109



‘geplakte’ foto’s die de in de hel aanwezige ex-dictators omringen (afb.2.14, pp. 99,109,110,113). Die dictators (onder wie behalve de Afrikaanse dictators Mobutu, Idi Amin, Bokassa, Gaddafi, ook de Spaanse dictator Franco) zijn zoals bijna alle vormen en figuren in de strip getekend in wat Joost Pollmann in *De stripprofessor. Vijftig colleges over tekenkunst de klare lijn* noemt – zo genoemd naar de titel en een afbeelding op een schrift bij de tentoonstelling *Kuiffe in Rotterdam* van de Nederlandse striptekenaar Joost Swarte in 1977 – als stijl met een gelijkmatige lijnvoering, zonder verdikkingen of verdunningen, zonder schaduwen en arceringen (2016: 18). De vormen van de dictators in de hel onderscheiden zich echter wel door de details van hun individuele trekken en kleding. Blijkbaar is er volgens Esono Ebalé in de hel meer plek voor gedetailleerde gelijkenis en minder voor stereotypen, hoewel de duivel zelf wel het stereotype is van een duivel met bokkenpoten, sikje, horentjes, puntige oren en een ietwat louche aandoende zonnebril en de figuur van Obi eveneens zijn karikaturale vorm behoudt.

Esono Ebalé maakte de strip samen met anderen en in het voorwoord beschrijven zij hoe het idee voor deze strip ergens halverwege 2011 ontstond, op een zondagmorgen op een terras van een bar in Malabo, toen de muziek plotseling onderbroken werd voor een toespraak van Obiang, onder het genot van gepeperde soep en wat pilsjes (2015: 3).¹⁹ In die toespraak noemde Obiang de rijkdommen van het land met een ongekend hoog bruto nationaal product, terwijl zij om zich heen kijkend alleen modder en verwaarlozing zagen. Hun president lachte zijn volk dus gewoon uit, zodat het niet meer dan fair zou zijn als het volk dan ook eens om hem zou lachen, waarop zij een stripverhaal van 125 pagina's bedachten met Obiang in de hoofdrol.²⁰ Dat de makers voor de stripvorm kozen sluit aan bij wat Carrier beweert over de strip als massamedium in boekformaat, die deze toegankelijk maakt voor een groot semigeletterd publiek, zoals dat ook bestaat in Equatoriaal Guinea, waar de strip echter niet

¹⁹ Behalve Esono Ebalé, worden in het voorwoord ook nog Chino en Tenso Tenso als schrijvers genoemd die er de voorkeur aan gaven anoniem te blijven en hun namen alleen als pseudoniemen prijs te geven.

²⁰ De hoeveelheid pagina's zonder de inleiding in deze Spaanse uitgave. Er bestaan ook verschillen tussen de Engelse en de Spaanse uitgave; op de kaft van de Spaanse uitgave zit een rafelig geklede Obi op een kruik en in de Engelse slaat hij de Amerikaanse vlag om zich heen. Daarbij is de Spaanse uitvoering kleiner van formaat en soms verschilt er een detail: Macías draagt in de Spaanse uitgave een zwarte onderbroek als hij voor Obi verschijnt (Spaanse uitgave: 118), in de Engelse uitgave is hij naakt met een vaag getekend geslachtsdeel (Engelse uitgave: 112). In de tekst van de Engelse versie wordt het plaatselijke dialect (pidgin) vertaald dat in de Spaanse versie nog wel aanwezig is. "Mamá, di man decrés?" (39) wordt in de Engelse uitgave vertaald als "Mom, is that man crazy?" (34) en "Na mi toca tek watá!" als "It's my turn to get water!"

mag worden verkocht.²¹ Wat Pollmann de *klare lijn* noemt draagt bij tot de helderheid en dus ook tot de leesbaarheid van de strip, terwijl het stereotype en karikaturale gelegen is in een ‘verdraaiing van de gelijkenis’ die bijdraagt aan het lachwekkende effect. De situatie in Equatoriaal Guinea wordt door middel van stereotypen op een zowel pijnlijke als lachwekkende manier blootgelegd, waarbij Esono Ebalé vele middelen (vormgeving van letters, kaders, het buiten kaders treden van tekst en beeld, enz.) inzet die, volgens Carrier en Eisner, de zeggingskracht van een verhaal intensiveren en de betrokkenheid van de lezer bij het verhaal vergroten. In de verbeelding van de gevangenis.scenes, de hel en hemel komt de intensivering van de zeggingskracht van het verhaal het duidelijkst tot uitdrukking, niet alleen door het weglaten of de beperking van de kleur (vrijwel alleen grijs of alleen rood of blauw), maar ook door de egale achtergronden in lege ruimtes (afb.2.14, pp.99,101,107,123).

Doordat de martels.scenes plaatsvinden in kale, lege ruimtes die extra ‘leeg’ lijken door de afwezigheid van kleur, wordt de gruwelijkheid van die.scenes eveneens extra benadrukt. In de hel wordt vrijwel alle kleur naar het rode getrokken, waardoor ook de.scenes in de hel worden geïntensiveerd en in de hemel is er alleen nog blauw, terwijl er uiteindelijk voor Obi niets anders lijkt over te blijven dan de kleurloze ruimte van het totale niets, waarin hij zich afvraagt waar hij is (*¡kieeeeee! ¿dónde estoy?*) (afb.2.14, p.124). Leegtes worden verder nog benadrukt door de ruimtes buiten beeld bij het verhaal te betrekken, daar waar figuren of letters buiten de kaders van het frame treden. Doordat de figuur of tekst buiten het beeld in de lege ruimte treedt vindt er een connectie plaats met de kijker/lezer die, als het ware, met de figuur of tekst vanuit die lege ruimte en via de lege tussenruimtes het beeld binnen wordt gezogen en zo bij de actie wordt betrokken.

3.3 Raakvlakken met de Japanse mangastrip en met Afrikaanse strips

In *El Sueño CMYK de una prostituta* (afb.2.10) lijkt de stijl waarin het meisjesfiguur is getekend beïnvloed door de Japanse mangastrip. Volgens Pollmann kenmerkt die stijl zich door een “overvloedig gebruik van *speed lines*, figuren met schoteltjesogen, dynamische poses en kale decors” (2016: 44). In dit onderdeel van de paragraaf zal, aan de hand van wat Pollmann hierover beweert, nader worden onderzocht welke rol de mangastrip speelt in de

²¹ De strip is uitgegeven door EG Justice in de VS, aanvankelijk gedrukt in een oplage van 3000 in Barcelona en een oplage van 500 in Canada (Engelse versie). Er bestaat ook een gratis online-versie; <https://pubhtml5.com/owts/ndmk>

werken van Esono Ebalé. Ook zal worden nagegaan welke andere (Amerikaanse en Europese) invloeden een rol spelen en of er verwantschap bestaat tussen de werken van Esono Ebalé en die van andere hedendaagse Afrikaanse stripkunstenaars.

Pollmann koppelt de kenmerken van mangastrips (afb.2.15) aan de Japanse houtsnede die volgens hem de “schaduwloze lijn en platte perspectief” met de manga van vandaag gemeen heeft en aan wat hij de *disneyfication* noemt van de stripcultuur; de beïnvloeding van Walt Disney wat betreft de grootogige figuren (2016: 44). Volgens Pollmann maakt dit de populaire manga tot ‘geglocaliseerde beeldtaal’, geschikt voor integratie in uiteenlopende culturen omdat volgens hem de mangamens met zijn onnatuurlijke oogvergroting buiten de raciale werkelijkheid staat (Ibid). Esono Ebalé’s grootogige gezichten zijn verwant aan de mangastijl, waarmee hij in zijn strips een bepaalde onschuld lijkt te willen uitdrukken. In *El sueño CMYK de una prostituta* verschijnt op het eerste van de acht bladen een ‘mangameisje’ in een natuurlijke, maar vrijwel kleurloze, lege omgeving met een boekje in haar handen. Dat wordt later gevonden door een figuur met een rode ster op zijn pet (militair?), waarop het meisje haar onschuld lijkt te verliezen in de daarop volgende (seks)scenes en in een omhelzing met een rode (duivelse) figuur met pet. Dat de manga in de huidige populaire stripcultuur een soort *lingua franca* vormt, bewijzen volgens Pollmann ook de Afrikaanse strips. Over Nigeriaanse strips schrijft hij: “[...] hun strips mogen geen dialect spreken. In Kameroen verschijnt inmiddels het tijdschrift *AfroShonen*, met zwarte stripfiguren in mangastijl” (2016: 42).

Toch is er ook in Afrika sprake van een al dan niet eigen stripcultuur waarvan internetsites getuigen, zoals bijvoorbeeld de nu populaire internetsite *Kugali*.²² Daarop zijn veel strips te zien in verschillende stijlen en in diverse categorieën, waaronder *African Mythology*, *Urban Fantasy* en *Superhero* (afb.2.16); geïnspireerd door Amerikaanse en Europese strips met als gemeenschappelijke kenmerken overdreven gespierde figuren, gebaseerd op Afrikaanse en andere helden met mechanische, robotachtige kenmerken in een science fiction achtige omgeving.

Esono Ebalé noemt zelf, in een interview in *Frontaal Naakt*, ook Afrikaanse striptekenaars met wie hij zich verwant voelt zoals bijvoorbeeld Didier Kasaï die het alledaagse leven in de

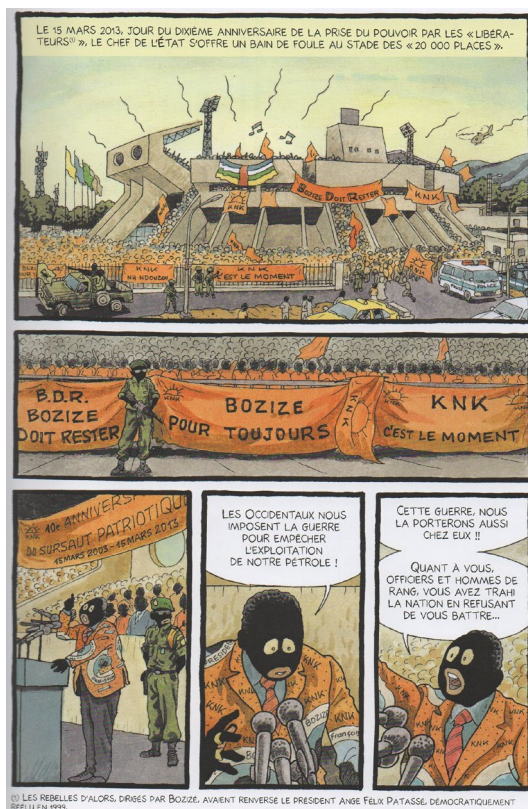
²² [<http://kugali.com/>]



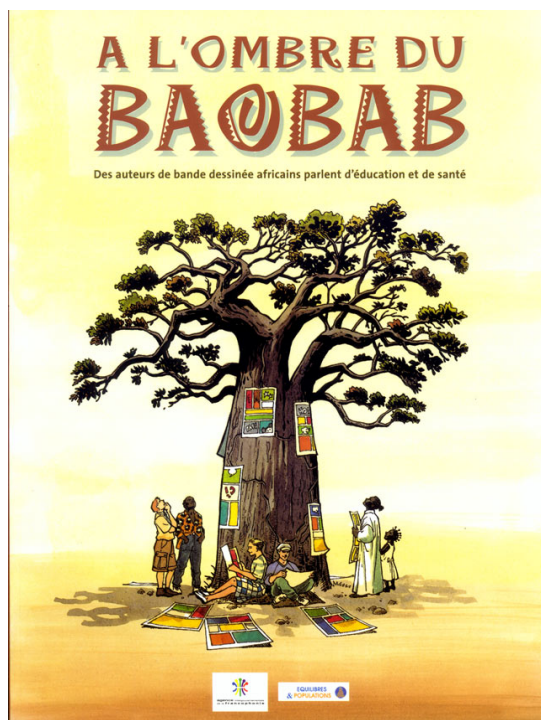
Afb.2.15 Mangastrip.



Afb.2.16 Afrikaanse strips / Superheroes [<http://kugali.com/>].



Afb.2.17 Didier Kassaï, *Tempête sur Bangui*, p.17
(Ed. Saint-Avertin: La Boîte à Bulles, 2015).



Afb.2.18 Kandolo Lilela (Barly Baruti Baruti).

Centraal Afrikaanse Republiek in beeld brengt en de Congolese cartoonist Kandolo Lilela (Barly Baruti Baruti) (Brus, 2014) (afb.2.17,2.18). *Africultures*, een Frans bulletin, wijdde in 2000 het 32^{ste} nummer aan de ‘Bande Dessinée d’Afrique’. Daarin noemt de journalist Sébastien Langevin de volgende in Afrika geldende stripgenres: “la BD biographique, que raconte l’histoire d’une personne, la BD didactique, qui a pour mission de transmettre un savoir, la BD humoristique qui distrait, la BD historique qui raconte l’histoire des peuples, la BD religieuse” (2000: 19). Het is de vraag of het werk van Esono Ebalé ook in een van deze categorieën past. Hoewel zijn strips en beeldverhalen vrijwel allemaal een duidelijke boodschap in zich dragen zijn het geen didactische instructies en *La pesadilla de Obi* is dan wel humoristisch, maar niet onder te brengen in de categorie van uitsluitend vermaak.

In hetzelfde bulletin wordt opgemerkt dat de orale traditie nog steeds een grote rol speelt in Afrika, waardoor de strip aantrekkingskracht uitoefent op hen die niet kunnen lezen en ook geen tv hebben en geïnteresseerd zijn in sociale thema’s (27). De Franse historicus Michel Pierre wijst er op hoe Afrika eerder in strips werd verbeeld door Europese striptekenaars (als Hergé, *Kuifje in Kongo*) die nooit een voet op Afrikaanse bodem zetten en Afrika weergaven als een decor van buitensporigheden, met veel regen, tam tam en wilde beesten (44). Afrikaanse tekenaars doorbreken dit beeld, zij het met moeite omdat er in Afrika amper mogelijkheden bestaan om strips uit te geven. Dat maakt dat striptekenaars meestal verbonden zijn aan een krant met politieke tekeningen, hetgeen hen ook kwetsbaar maakt in dictatoriale regimes. Evenals Esono Ebalé moest ook Issa Nyaphaga zijn land Kameroen ontvluchten vanwege zijn politiek cartoons. In 2015 zegt hij het volgende in een toespraak voor de VN:

The artist who challenges authority through his or her expression is seen as a threat by people who are using their power to create profit for a select few by inflicting violence on people and the planet. Artists are indeed a threat to governments and to people who abuse and oppress, while being necessary allies for building and maintaining a healthy form of democratic government. (Nyaphaga, 2015: 13)

Hij noemt zich tegenwoordig “a global citizen, I don’t have a country, my religion is Art and my country is the Earth” (Ibid. 58).

Esono Ebalé bevindt zich in een vergelijkbare positie omdat hij in vrijwel al zijn beeldverhalen en strips en met name in *La pesadilla de Obi*, een uitermate kritische houding aanneemt ten aanzien van het regime van Obiang. Toch valt hij met zijn werken buiten een

van de door Langevin in de ‘Bande Dessinée d’Afrique’ genoemde stripcategorieën. Hij neemt een onafhankelijk positie in ten aanzien van de ‘Afrikaanse stripcultuur’ zoals Langevin die beschrijft, maar laat zich wel beïnvloeden door de Japanse mangastrip en superhelden zoals wij die zien in Amerikaanse en Europese strips. De kenmerken van die strips zien wij bijvoorbeeld in *El Sueño CMYK de una prostituta* (‘schoteltjesogen’ ontleend aan mangastrips) en in *Dictadores* (mechanische, robotachtige en science fiction achtige kenmerken ontleend aan Amerikaans en Europese superhelden). Ook onderscheiden de beeldverhalen en strips van Esono Ebalé zich zowel in de reductie (leegtes) als in de overdrijving (metaforen en stereotypen) van de meer documentaire en illustratieve strips van bijvoorbeeld Didier Kassaï en Kandolo Lilela. *La pesadilla de Obi* ontleent zijn kracht vooral aan wat er in ruimtes wordt weggelaten aan details en kleur, terwijl de strips van Kassaï eerder een vol en gedetailleerd verslag zijn van de situatie in zijn land (Centraal Afrikaanse Republiek). *La pesadilla de Obi* sluit dan ook eerder aan bij Esono Ebalé’s eerdergenoemde werken, waarin leegtes en cartoonmetaforen eveneens een grote rol spelen, dan bij een Afrikaanse (of Amerikaans-Europese) stripcultuur.

4. Collage en karikatuur als ‘subversieve daad’

In haar essay “Heartfield and Modern Art” omschrijft Nancy Roth de collage en fotomontage als “the ‘organic’ blending or integrating of parts into a coherent picture in terms of space and composition” (1992: 26).²³ John Heartfield (afb.2.19) zag zijn fotomontages zelf als een verlengstuk van de fotografie die hij niet als kunst beschouwde, zoals blijkt uit het volgende citaat:

I started making photomontages during the First World War. [...] The most important thing for me was that I intrinsically became involved in the opposition and worked with a medium I didn’t consider to be an artistic medium, photography. [...] I found out how you can fool people with photos, really fool them.[...] You can lie and tell the truth by putting the wrong title or wrong captions under them.²⁴ (1992: 14)

²³ Met ‘collage’ worden in de beeldende kunstwerken bedoeld waarbij wordt geknipt en geplakt (een techniek die bekend werd door de kubisten en dadaïsten aan het begin van de 20^{ste} eeuw). Montage heeft eerder betrekking op fotografische beelden uit tijdschriften die Heartfield gebruikte voor zijn ‘fotomontages’.

²⁴ Zie afb. 24 als een van de voorbeelden van Heartfields collages waar ook Walter Benjamin naar verwijst in zijn *Passagen-Werk* (Buck-Morss, 1995: 77-8).

Kunsterica Noelia Hobeika noemt, in de inleiding van *The Age of Collage Vol.2*, het losweken van beelden uit hun oorspronkelijke context (om ze vervolgens weer in een nieuwe compositie samen te voegen) een “subversieve daad” die geldt als vorm van protest: “Subversion is at the core of collage. Collecting images, stripping them of their initial context, and pasting them into new compositions is an act of subversion, sometimes even a subtle yet bold form of protest.” (2016: 2)

In deze paragraaf zal worden onderzocht hoe Esono Ebalé in zijn collages heterogene en onverenigbare elementen bijeenbrengt in wat Rancière een ‘dialectische montage’ noemt (2010: 62) en die volgens Heartfield zowel kan ‘liegen’ als de ‘waarheid vertellen’, wat deze collages eveneens tot ‘subversieve daad’ maakt. Nagegaan zal worden hoe Esono Ebalé’s collages als ‘subversieve daad’ kunnen worden gezien waardoor bepaalde aspecten van het regime in Equatoriaal Guinea worden blootgelegd (4.1). Ook zal de subversieve werking van zijn karikaturen (met eveneens heterogene en onverenigbare elementen) verder worden onderzocht (4.2). Daarbij kan worden opgemerkt dat alle hier aan bod komende collages en karikaturen een titel hebben, een kort onderschrift (meestal in een groter en anders gekleurd lettertype), waarop een tekst volgt die op het beeld betrekking heeft en het als het ware aanvult, alsof er bij het beeld nog een leegte moet worden ‘gevuld’. Hoe de teksten deze leegten (aan)vullen zal in deze paragraaf eveneens bij de te onderzoeken collages en karikaturen worden betrokken.

4.1 Collage als ‘dialectische montage’ en ‘subversieve daad’

De meeste van Esono Ebalé’s ‘collages’ kwamen digitaal tot stand,²⁵ zij het ook met behulp van tekentechnieken. In die collages voegt hij elementen samen die weliswaar in combinatie vervreemdend werken, maar die wat betreft stijl toch een geheel vormen. Dat gaat zowel op voor de eerder besproken tekeningen (afb.2.1, 2.3) als de meeste van zijn Obiangkarikaturen en andere digitale collages of fotomontages. *Pobre mental* (afb.2.20) toont een frontaal afgebeeld lachend hoofd waarin verschillende (beeld)elementen samenkomen zoals een foto van het hoofd van de president (Obiang) en dat van zijn zoon (Teodorín), met aan de bovenkant van dit hoofd de contouren van diverse doorzichtige gebouwen, een hijskraan of

²⁵ Esono Ebalé plaatste vrijwel al zijn digitale collages op zijn weblog [<https://laslocurasdejamonyqueso.blogspot.com/>] dat hij bijhield van 23 juni 2011 tot en met 24 juli 2014.



Afb.2.19 John Heartfield, *German Natural History, Metamorphosis*, 1934.



Afb.2.20 *¡No soy pobre mental!*, 2013.

boortoren met zwarte vlam en een fakkel met geel/rode vlammen. Op die vlammen ligt, deels zichtbaar, een getekende schaal met hierop een foto van hersenen waaruit een witte rookpluim komt. Verder heeft het hoofd wenkbrauwen die bestaan uit de letters H2020 aan de ene kant en PDGE aan de andere kant, waarvan de E deels wegvalt achter een groot, wit en zwart omljnd slot. Het hoofd steekt als geheel donkerbruin af tegen een achtergrond van grijs/beige vlakken die zich in diagonale richting verbreden, waardoor het effect ontstaat van een soort stralenkrans.²⁶ In de samenvoeging van de verschillende in het hoofd aanwezige elementen en de titel schuilt de kritiek op het regime. H2020 (*el Horizonte 2020*) slaat op het vooruitzicht dat Obiang met zijn partij de PDGE zijn volk heeft gegeven op een betere toekomst in 2020. De zwart geblakerde olieopbrengsten (de fakkel van de olie) moeten hiertoe leiden, maar op de vlammen van de fakkel (het symbool van de PDGE), waarmee het hoofd wordt bekroond, gaan de hersenen in rook op. Bovendien zit het hoofd op slot, getuige het grote slot aan de rechter kant dat gezien kan worden als een verwijzing naar de censuur. De titel refereert aan een uitspraak die Obiang in 2012 deed in een BBC radio interview, waarin hij zijn eigen bevolking wegzette als “pobres mentales” (mentaal achtergestelden).²⁷ Esono Ebalé provoceert en activeert de beschouwer, niet alleen door de tegengestelde elementen in het beeld, maar ook door de titel *Pobre mental* en in de begeleidende tekst:

Si crees de que ésta imagen no te representa, entonces eres un pobre mental. Si crees de que no eres un pobre mental, entonces trata de imaginarte sin esos elementos de la imagen en tu cabeza.²⁸

De wijze waarop hij zich in deze tekst tot de beschouwer richt (aangesproken als inwoner van Equatoriaal Guinea), maakt dat die beschouwer niet passief kan blijven. Hem wordt door de kunstenaar een spiegel voorgehouden wanneer hij naar dit beeld kijkt en waar hij niet aan kan ontsnappen, al dan niet met de (tegengestelde) elementen van het beeld in zijn eigen hoofd. De beschouwer wordt door botsende elementen waarmee hij zich geconfronteerd ziet (de

²⁶ Zoals bij vrijwel alle Obiangkarikaturen.

²⁷ "En este país nosotros no conocemos lo que es pobreza. ¿Por qué? Podemos decir...eh... faltas que son normales. En el país, toda la gente vive de acuerdo a su mentalidad; porque existe la pobreza mental. Es aquella pobreza que, aun dando posibilidades a una persona, siempre se queda en el mismo lugar." (In dit land kennen we geen armoede. Waarom niet? We kunnen zeggen ...uh... dat gebreken normaal zijn. In het land leeft iedereen overeenkomstig zijn mentaliteit en mentale armoede bestaat. Het is die armoede die, ofschoon men iemand mogelijkheden biedt, altijd blijft waar die is.) [eigen vertaling]. Dit is een uitspraak van Obiang in een BBC interview met Stephen John Sackur, in december 2012.

²⁸ Als je denkt dat dit beeld jou niet weergeeft ben je een mentaal achtergestelde. Als je denkt dat je geen mentaal achtergestelde bent, probeer jezelf dan eens voor te stellen zonder die elementen in je hoofd. [eigen vertaling]

olierijkdomen en beloften van Obiang tegenover het hoofd dat ‘op slot zit’ en de hersenen die gedragen door de brandende fakkel van het regime ‘in rook opgaan’) wakker geschud uit zijn lethargie en bij het politieke proces betrokken; het heterogene karakter van de samengevoegde delen van de collage of fotomontage moet volgens de tekst bij de beschouwer irritatie opwekken die aanzet tot denken en tot zelf deelnemen aan het politieke proces. Esono Ebalé dwingt door middel van deze collage zowel kritiek af van de beschouwer op het regime als zelfkritiek. Daarmee voldoet zijn collage aan wat door Hobeika een subversieve daad genoemd wordt.

Hobeika wijst naast het (inherente) subversieve karakter van de collage ook op de collage als een eenentwintigste-eeuwse *appropriation* van het plakken, knippen, samplen en remixen in de digitale sfeer en als een “mirroring the patchwork experience of globalization, through which elements that carry differing – sometimes even opposing – histories are brought together in layering of cultures” (2016: 3). Die gelaagdheid van culturen, evenals het ‘patchwork’ van globalisering komt het best tot uitdrukking in *Estoy orgulloso de mi negro* (afb.2.21) en *Blindaje reformista para el dictador Chicotte* (afb.2.22). In beide collages of (foto)montages worden elementen ontleend aan verschillende culturen met elkaar in verband gebracht. In *Estoy orgulloso de mi negro* loopt Obiang over een loper in de kleuren van de Spaanse vlag met een groot portret van Franco op de achtergrond en in *Blindaje reformista para el dictador Chicotte* ‘berijdt’ Obiang in het harnas van Don Quijote²⁹ en in kleuren van Spanje als een *Chicotte* het ‘paard’ dat is samengesteld uit de vlaggen van de VN, de VS en de vlag van Equatoriaal Guinea.³⁰ In de begeleidende teksten bij deze beelden verduidelijkt Esono Ebalé de verbanden;³¹ in *Estoy orgulloso de mi negro* ziet Franco trots toe op zijn ‘leerling’ Obiang die zijn militaire opleiding volgde in Zaragoza. Als hij nog zou leven zou Franco volgens de tekst nog trotser zijn op zijn voormalige “zwarte leerling” dan op de voormalige koning van Spanje. Sterker nog, als hij zou zien waartoe die leerling nu in staat is, zou hij zeker besluiten “tussen de zwarten te gaan wonen”: “Ya que si Franco levantara la cabeza y viese de lo que es capaz su alumno de Zaragoza, dirá: "Me voy a vivir entre

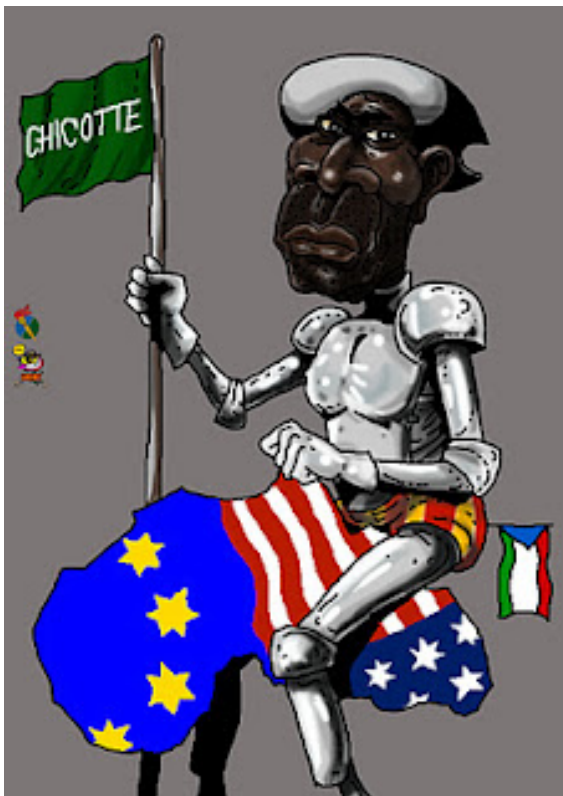
²⁹ Dit verwijst naar *Don Quijote* die zich ridder waant die te paard rondtrekt.

³⁰ Dit blijkt een motief dat ook in andere schilderijen van Afrikaanse schilders voorkomt. De Congolese schilder Sapin Makengele laat in zijn tekeningen en schilderijen eveneens politici zien die zich over vlaggen voortbewegen.

³¹ Dit zijn lange teksten bij de beelden (die meestal wel met een titel en korte tekst worden ingeleid), waarvan fragmenten zijn gebruikt die expliciet van toepassing zijn op de beelden van mijn onderzoek. De gehele tekst vult een leegte.



Afb.2.21 *Estoy orgulloso de mi negro*, 2013.



Afb.2.22 *Blindaje reformista para el dictador Chicotte*, 2011.

negros”.³² En in de tekst bij *Blindaje reformista para el dictador Chicotte* (pantser van hervorming voor de dictator Chicotte) refereert Esono Ebalé door middel van het harnas van Don Quijote aan het pantser van de door Obiang beloofde hervormingen die de president zijn bevolking voorhoudt en waarmee hij de internationale banden legitimeert. De kunstenaar geeft aan de beginzin van Don Quijote “En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme [...]”³³ in zijn tekst een andere draai:

En el lugar de la MANCHA NEGRA de cuyo nombre SÍ quiero acordarme vivían embajadores y representantes de países que vieron casi 50 años cómo un DON CHICOTTE hacía desangrar a todo un pueblo impunemente y sin ninguna vergüenza.³⁴

Esono Ebalé laat hier zowel politieke als culturele elementen met elkaar in botsing komen, waardoor het sluiten van de ogen van Spanje, de VS en de VN voor een dictator die in de woorden van Esono Ebalé “als een Chicotte gedurende vijftig jaar straffeloos en schaamteloos een heel volk kon afpersen” wordt blootgelegd; zoals Benjamin toonde hoe in Heartfields collage het Nationaal Socialisme wordt blootgelegd (Buck-Morss, 1995: 77-8).

4.2 Karikatuur als ‘subversieve daad’

Gedurende het hele jaar 2013 maakte Esono Ebalé karikaturen van de president in allerlei hoedanigheden; als duivel of dier, in combinatie met geslachtsdelen, als wildeman, als hoofd in ontbinding, als *killer* en met bloed aan zijn handen, in een artistieke hoedanigheid of in allerlei min of meer seksueel getinte vrouwenrollen en als travestiet. In vrijwel al deze karikaturen staat de figuur van Obiang centraal in het vlak, meestal vervormd, in combinatie met bepaalde voorwerpen of op een bepaalde manier aangekleed en geplaatst tegen een achtergrond die is opgedeeld in egale pastelkleurige banen die als een soort stralenkrans wijd uitlopen naar de rand van het kader en waartegen de figuur contrasteert.

Waar Esono Ebalé in zijn tekeningen slechts hoofden ‘leegt’ door er andere voorwerpen voor in de plaats te zetten (afb.2.3), gaat hij in enkele van zijn karikaturen nog

³² Als Franco zijn hoofd zou opheffen en zou zien waartoe zijn leerling uit Zaragoza in staat was, dan zou hij zeggen: “Ik ga tussen de zwarten wonen”. [eigen vertaling]

³³ *Don Quijote de la Mancha*, de roman die Miguel de Cervantes Saavedra schreef in 1605.

³⁴ In een plaats van het zwarte La Mancha, waar ik mij de naam WEL van wil herinneren, woonden ambassadeurs en vertegenwoordigers van landen die gedurende 50 jaar zagen hoe een *Don Chicotte* straffeloos en zonder schaamte een heel volk kon laten leegbloeden en afpersen. [eigen vertaling]

wat verder in dat legen, door bijvoorbeeld Obiang in zijn geheel te ontdoen van zijn lijf en hier een penis met slechts nog zijn hoofd voor in de plaats te zetten in ¡¡¡ERES LA POLLA!!! (afb.2.23). Het legen is hier echter ook ondermijnen door “la polla” – in het Spaans de vulgaire benaming voor penis maar ook een uitdrukking voor iemand die ‘stoer’ is – letterlijk te verbeelden met daarbij de ironische tekst:

Y como fuimos colonizados por los españoles. Y seguimos dependiendo de la España actual a nivel socio político, entonces no podemos equivocarnos si usamos el dicho: ¡¡¡ES LA POLLA!!! al referirnos a él. [...] Y he aquí la imagen histórica. Para que vivan el tiempo que vivan ustedes, jamás se les olvide de que LA POLLA ES EL DICTADOR.³⁵

Tekst en beeld maken het geheel tot subversieve daad omdat Obiang er op zowel letterlijke als figuurlijke wijze in wordt ‘ontbloot’ en daarmee ook van zijn status ontdaan (geleegd). Daarbij is het beeld, zoals de meeste van de karikaturen (digitaal) nauwkeurig getekend met arceringen en realistische licht/schaduweffecten en gaan ook deze beelden, evenals de collages, vrijwel altijd vergezeld van een begeleidende tekst die dat wat open of leeg blijft nog verder (aan)vult. Eveneens zijn deze karikaturen, evenals zijn collages of fotomontages en alsook het beeld van ¡¡¡ERES LA POLLA!!!, samengesteld uit verschillende (botsende) elementen, met als belangrijkste ingrediënt het hoofd van de president, waarmee die president op verschillende manieren wordt ontmaskerd, onderuit gehaald en onschadelijk gemaakt. Er zal duidelijk worden gemaakt hoe dat in de verschillende Obiangkarikaturen gebeurt door middel van bepaalde combinaties en vervormingen,³⁶ en wat hiervan de subversieve werking is. Het diabolische, seksuele en carnavaleske zal onderzocht worden aan de hand van theorieën van Mikhail Bakhtin. Vervolgens zal de rol van het primitieve worden onderzocht aan de hand van een theorie van Erik van de Ligt en tot slot de rol van het feminiene aan de hand van de *crossover* theorie van Marjorie Garber.

1. De rol van het diabolische, seksuele en carnavaleske in de Obiangkarikaturen

Bakhtin wijst er in *Rabelais and His World* op dat de duivel in zijn komische vorm

³⁵ En omdat wij door de Spanjaarden waren gekoloniseerd en in onze huidige tijd nog steeds van Spanje afhankelijk zijn op sociaal en politiek niveau, kunnen we ons niet vergissen als wij de uitdrukking – ¡¡¡ES LA POLLA!!! – gebruiken, als wij naar hem [de president] verwijzen. En hier het historische beeld. Vergeet u nooit, zolang u leeft, dat LA POLLA DE DICTADOR IS. [eigen vertaling]

³⁶ Vervormingen gelden niet in elke cultuur als karikaturaal; Afrikaanse maskers en andere Afrikaanse beelden laten vervormingen zien waaraan men dikwijls een spirituele betekenis verbindt.

onschadelijk wordt (2006: 20). Hij wijst eveneens op de degraderende en materialiserende werking van de populaire lach gericht op de ‘onderbuik’. Die lach haalt volgens hem alles naar beneden wat hoog, spiritueel, ideaal of abstract is en brengt het object ‘down to earth’ en terug naar het vleeselijke (Ibid.). Maar de lach zuivert ook volgens Bakhtin:

Laughter purifies from dogmatism, from the intolerant and the petrified; it liberates from fanaticism and pedantry, from fear and intimidation, from didacticism, naïveté and illusion, from the single meaning, the single level, from sentimentality. (Ibid.: 23)

De ‘onderbuik’ wordt door Bakhtin omschreven als “the material bodily lower stratum” (41). Daaronder verstaat hij alles verbonden aan aardse genoegens als eten, seksuele handelingen en ontlasten; behalve de onderbuik, ook de billen, het achterwerk en genitaliën (tegenover het hoofd, de neus en de mond, hoewel die ook met deze ‘genoegens’ verbonden zijn). De onderbuik en het ontlasten staan eveneens symbool voor een geestelijk ontlasten; van het zich bevrijden van bepaalde valse ernst, illusies en “door angsten geïnspireerde sublimaties” (367). De bevrijdende ontlading van de ‘onderbuik’ en de lach vormen volgens Bakhtin de hoofdbestanddelen van het carnavaleske, clowneske en groteske dat deel uitmaakt van de westerse volkscultuur. Carnaval beschrijft hij als een feest dat verbonden is met oude heidense, agrarische feesten die gevierd worden in rustperiodes of in tijden van crisis. Het zijn onderbrekingen van een natuurlijke cyclus: momenten van dood en geboren worden, van verandering en vernieuwing die altijd leiden tot een feestelijke opvatting van de wereld (9).³⁷

DEBLEO (afb.2.24) toont Obiang driekwart gedraaid, met de armen over elkaar, scherpe nagels, horentjes en een duivelse staart deels buiten beeld. De tekst bij het beeld heeft als titel *LA DESCONFIANZA DE DIOS “...MI PROPIO DEMONIO”* (het wantrouwen van God... mijn eigen duivel) en kan gezien worden in de context van de goddelijke status die Obiang zichzelf toedicht.³⁸ Esono Ebalé zet tegenover die goddelijke status de duivel, want: “a todo

³⁷ In het carnaval plaatst men zich echter ook buiten de gebruikelijke maatschappelijke orde. Michel Foucault beweert in *L'ordre du discours* dat men zich als gek buiten elke discours (van een bepaalde discipline, geloof of politieke partij) plaatst. Het discours is geladen met macht, hetgeen impliceert dat de gek of nar zich eveneens buiten de macht van het discours plaatst. Daarmee wordt de gek onschadelijk (2001: 5).

³⁸ In 2003 werd Obiang op de staatsradio "De God van Equatoriaal Guinea" genoemd. Letterlijk werd het volgende gezegd (in Fang): "Es como el Dios que está en el Cielo, tiene todos los poderes sobre los hombres y las cosas. Él puede decidir de matar sin que nadie le pida cuentas y sin ir al infierno, porque es el mismo Dios con el que está en contacto permanente, que le da esta fuerza." (Hij is als een God in de hemel die alle macht heeft over de mensen en de dingen. Hij kan besluiten te doden zonder daar rekenschap over te hoeven afleggen



Afb.2.23 *¡¡¡ERES LA POLLA!!!*, 2013.



Afb.2.24 *DEBLEO*, 2013.



Afb.2.25 *MIERDA*, 2013.

en zonder ervoor naar de hel te hoeven gaan omdat hij in permanent contact staat met God zelf die hem kracht geeft.) [Eigen vertaling]

Dios le toca su Diablo” (elke God heeft zijn Duivel). Door middel van de titel en tekst geeft hij aan dat iemand die zich een goddelijke status aanmeet zonder zijn duivelse kant te erkennen niet te vertrouwen is. Daarbij is Obiang als duivel met bril en omhoog zwiepende staart eerder lachwekkend dan beangstigend, waardoor hij in zijn komische vorm onschadelijk wordt (Bakhtin). Obiang wordt door Esono Ebalé op alle mogelijke manieren onschadelijk gemaakt, waarbij hij de ‘onderbuik’ niet spaart. Hij zet hem in een van zijn karikaturen letterlijk wijdbeens met ontbloot onderlichaam ‘te kakken’. De karikatuur draagt de titel *Mierda* (stront), met als ondertitel: “Por favor, ¿Hay algún pobre mental que pueda limpiar toda ésta mierda?... os sea, tooooda la mierda. El lugar debe de quedar limpio.”³⁹ (afb.2.25) Opnieuw wordt hier de omschrijving “pobre mental” gebruikt die verwijst naar de manier waarop Obiang zijn volk omschreef. In de begeleidende tekst wordt uitgelegd dat de troep die Obiang het volk wil laten opruimen bestaat uit zijn incapabele en corrupte ministeries zoals, bijvoorbeeld, het ministerie van onderwijs dat een onderwijskwaliteit biedt “lejos de una calidad mínima” (ver onder de maat) en het ministerie van sport dat in de tekst wordt omschreven als “el circo para el pueblo” (het circus voor het volk). De ontlasting (mierda) kan zo gezien worden als een metafoor voor een politieke en maatschappelijke ontlasting en er is sprake van een dubbele ontlading, want “it simultaneously materializes and unburdens” (Bakhtin, 1984: 376); de president wordt met zijn ontlasting *down to earth* gebracht hetgeen er toe leidt dat de beschouwer geestelijk wordt ontlast van de angst en intimidatie die uitgaan van Obiang’s dictatoriale regime.

In andere karikaturen ligt de focus ook op het geslachtsorgaan. Dat vormt bijvoorbeeld zijn neus of lijf (afb.2.23), of wordt geaccentueerd het met een rood ‘dopje’ bij Obiang die als een soort nar, gewikkeld in de vlag van Santo Tomé (waarmee Equatoriaal Guinea een olieverdrag sloot), zijn ‘babyzoon’ Teodorín omhoog houdt met eenzelfde dopje op zijn penis (afb.2.26). In deze digitale collage met de titel *King Leon*, waarbij de hoofden van Obiang en Teodorin in een digitale tekening zijn geplakt, draagt het zoontje ook nog een zonnebril en ezelsmuts, terwijl hij een juichend gebaar maakt en lacht (*jijiji*). Zijn vader spreekt de tekst uit: “Tomad, os dejo a este burro. Creo que conmigo no podréis fin del maldito diálogo nacional”,⁴⁰ hetgeen er op neer komt dat men zijn domme ezelszoon (de ezel die staat voor

³⁹ “Alsjeblieft, is er ook een mentaal gestoorde die al deze stront kan opruimen? ...oftewel alle stront. De plek moet schoon blijven.” [eigen vertaling] In een andere karikatuur van Obiang noemt hij hem “Su Excremencia” (zijn uitwerpselen), als variant op Su Excelencia (zijn excellentie).

⁴⁰ “Pak aan, ik laat jullie deze ezel. Ik denk dat jullie met mij geen einde kunnen maken aan de vervloekte nationale dialoog.” [eigen vertaling]

‘dom’) maar moet aanpakken omdat er met hemzelf geen einde komt aan zijn bewind (of “nationale dialoog”). De titel *King Leon* verwijst naar de film en musical *Lion King*.⁴¹ Hierin is een lied opgenomen dat gaat over ‘een oneindige cyclus’ en dat is volgens de titel en begeleidende tekst “lo que no debe ocurrir” (dat wat niet moet gebeuren). Het beeld kan dus gezien worden als een clownesk verpakte waarschuwing. In het carnavaleske en clowneske wordt de ‘natuurlijke cyclus’ doorbroken, waardoor er volgens Bakhtin ruimte ontstaat voor vernieuwing (1984: 9).

Met het carnavaleske beeld en de begeleidende tekst doorbreekt Esono Ebalé de cyclus van ‘troonopvolgers’. Daarbij ‘leegt’ hij Obiang ook hier zijn macht en status door hem neer te zetten als nar, terwijl hij wederom de aandacht vestigt op wat Bakhtin omchrijft als “the material bodily lower stratum”. De rode dopjes op de penissen verhogen bovendien het vrolijke effect en dat doet de angst voor de dictator (en zijn zoon) verdwijnen, want de lach bevrijdt volgens Bakhtin ook van angst en intimidatie en maakt de dictator daarmee onschadelijk.

2. De rol van het primitieve in de Obiangkarikaturen

In *Bushman* (afb.2.27) lijkt Obiang een aap die zich groot maakt, zonder nek en met beide schouders naar achteren, met gebalde vuisten en een buik die lijkt te bestaan uit gezwollen, met (ook hier) overdreven grote testikels en met extra behaarde benen. Het dierlijke wordt ook in zijn gezicht benadrukt, hetgeen goed te zien is in *Obiang desintegrado* (Obiang die uiteen valt, afb.2.28); zijn kleine ogen liggen (als bij een aap) diep in zijn oogkassen, zijn neus is verkort en loopt gelijk met zijn knokige jukbeenderen, met de nadruk op wat je bij een aap het smoelwerk zou noemen met extra veel ruimte tussen neus en bovenlip en met extra smalle lippen. Erik van de Ligt wijst er in zijn Masterthesis *Dieren in politieke cartoons. Onderzoek naar het gebruik van dieren als brondomein van visuele metaforen* op dat iemand die in de westerse wereld met een aap wordt vergeleken, dom en primitief overkomt; een beeld dat volgens hem waarschijnlijk is ontstaan door de kennis dat de mens zich vanuit de apen doorontwikkeld heeft en dat apen in feite in hun ontwikkeling achtergebleven mensen

⁴¹ *The Lion King* (Nederlandse titel: *De Leeuwenkoning*) is een Amerikaanse animatiefilm uit 1994, geproduceerd door Walt Disney Feature Animation. Het is de 32ste van Disney’s animatiefilms. Het verhaal speelt zich af op de Afrikaanse savanne, waar de koning der dieren, de leeuw, heer en meester is. De dieren zijn allemaal dusdanig vermenschelijkt dat zij kunnen praten en denken als mensen.



Afb.2.26 KING LEON, 2014.



Afb.2.27 *BUSMAN*, 2013.



Afb.2.28 *OBIANG DESINTEGRADO*, 2013.



Afb.2.29 *THE KILLER*, 2013.



Afb.2.30 *BLOOD*, 2013.

zijn (2006: 40). In de afbeelding van Obiang als aap worden kenmerken van een aap op hem geprojecteerd; Obiang wordt zo dom en primitief. Zijn karikaturale uiterlijk gaat eveneens in tegen het klassieke schoonheidsideaal van de academische standaardkop die in de kunstgeschiedenis als ‘mooi’ wordt ervaren (Gombrich, 1988: 317).⁴² Obiang is volgens deze normen niet alleen primitief en lelijk, zijn hoofd valt ook nog eens uiteen en Esono Ebalé associeert hem met geweld door hem met een kettingzaag af te beelden (afb.2.29) of in combinatie met bloed (afb.2.30). De Obiang met kettingzaag uit (in de tekstballon) een dreigement: “Atreveros a salir a la calle para protestar contra mí y mi gobierno, y os mataré a todos.”⁴³ Dit beeld gaat begeleid door de tekst: “Obiang tranquilo...tranquilo Obiang. ¿Ndjue bot es capaz de matar a pacíficos manifestantes en protesta por la forma que tiene él y sus colegas de gobernar el país?”⁴⁴ Obiang wordt hier weliswaar geassocieerd met geweld, maar of hij en zijn collega’s daar ook eigenhandig toe in staat zouden zijn is volgens de begeleidende tekst de vraag. In die tekst wordt hij bovendien gekleineerd door hem aan te spreken zoals je een hond aanspreekt met “rustig maar”. Het beeld wordt ermee van zijn dreiging geleeegd en daarmee wordt eveneens een obstakel weggenomen om daadwerkelijk in protestactie de straat op te gaan (volgens de in de gele tekstballon gestelde tekst).

3. De rol van het feminiene in de Obiangkarikaturen

Een heel andere rol speelt Obiang in *Sweet Ndjue bot* (zoete leider, afb.2.31) als *sweet* en feminiene, gekleed in een halterloze jurk, met een in het oog springende oorbel en een vrouwelijk aandoend kapsel dat geïnspireerd lijkt op het vrouwelijk aandoende kapsel van de Nigeriaanse beeldend kunstenaar Yinka Shonibare⁴⁵ (afb.2.32). Esono Ebalé maakte talrijke karikaturen waarin hij Obiang laat zien als vrouw of travestiet, soms met alleen het accent op

⁴² Gombrich beweert in *Kunst en illusie* dat de academische standaardkop volgens de 18^{de}-eeuwse tekenaar F. Grose overeenkomt met de canon van de Griekse kunst die als “schoon” beleefd wordt omdat hij uitdrukkingloos is (1988: 317).

⁴³ “Ik zal jullie allemaal vermoorden als jullie de straat opgaan om tegen mij en mijn regering te protesteren.” [eigen vertaling]

⁴⁴ “Rustig Obiang...rustig Obiang. Is Ndjue bot in staat om vreedzame demonstranten te doden, gezien de manier waarop hij en zijn collega’s land regeren?” (eigen vertaling)

⁴⁵ Yinka Shonibare (1962) is een Engelse kunstenaar van Nigeriaanse afkomst die werkt met Afrikaanse ‘Dutch Wax’ stoffen. Hij portretteerde ook zichzelf met deze stoffen verwerkt in zijn kapsel. Shonibare werd in Londen geboren, maar bracht zijn jeugd door in Lagos. Eenmaal terug in Londen volgde hij daar een kunstopleiding. Inmiddels is hij internationaal bekend en exposeert hij zijn werken in diverse westerse musea. Esono Ebalé maakte dit portret in november 2013 en liet zich waarschijnlijk door het kapsel van Shonibare inspireren. Hij maakte ooit een portret van Shonibare bij een artikel over zijn werk in het tijdschrift *Revistart* (Brus, 164, 2014: 22).

het hoofd, maar ook verwijzend naar meer of minder bekende figuren en in allerlei feminiene poses, gehuld in vrouwelijke kledingstukken. In *Vested interests : cross dressing & cultural anxiety* verbindt Majorie Garber het overstappen van de ene sekse naar de andere of van de ene huidskleur naar de andere – *crossover* genoemd – aan het stereotype van de zwarte man als een symbool van seksuele potentie: “[...] the overdetermination of the phallus, both as a signifier for the phantasy hypersexuality of black men in the eyes and minds of white observers [...]” (1992: 300). Door hem af te beelden als vrouw wordt hij ontdaan van zijn mannelijkheid en daardoor onschadelijk, zoals ook zwarte popsterren als Little Richard, Michael Jackson en Prince zichzelf ‘onschadelijk’ maakten door zich te hullen in vrouwelijke, extravagante kleding met make-up. Garber citeert Little Richard: “We decided that my image should be crazy and a way-out so that the adults would think I was harmless” (Ibid.: 302).⁴⁶

In *KISSSSSS* (met als ondertitel “Kiss from a rose”) (afb.2.33) is de president door de houding en de make-up niet alleen vrouwelijk, maar daagt hij met zijn tuitende en glanzende, rode mond bovendien uit. Hij geeft een (ironische) kus aan hen die nog steeds niet begrepen hebben dat de D (van PDGE) niet staat voor democratie, maar voor dictatuur:

Teodoro Obiang Nguema Mbasogo, Jefe de Estado y del Gobierno, Presidente Fundador del Partido Democrático de Guinea Ecuatorial os manda un cordial beso a todos los que no habéis captado todavía que la "D" de su partido político significa "DICTADURA". Ya que si significase DEMOCRACIA, no lo estaría ensayando en pleno 2013 cuando ya llevamos más de 20 años con el famoso MULTIPARTIDISMO a costas. R-E-F-F-L-X-I-O-N-A-R es gratis.⁴⁷

De karikaturale weergave van Obiang als Marilyn Monroe in *¡¡¡OOOH MY GOD...*, (afb.2.34) ligt hiervan in het verlengde; uit het rooster van de metro onder Marilyns opwaaiende zomerjurk,⁴⁸ ‘waait’ ook een tekstregel omhoog in letters gevuld met de nationale kleuren van Equatoriaal Guinea met als boodschap: “Obiang vete y...” (Obiang ga weg en...). Die regel wordt in de titel bij de afbeelding verder aangevuld met: “y llévase a Teodorín, a Gabrielín, a Constantinita, a Armengolín, a celestinita”, hetgeen er op neer komt dat hij dan

⁴⁶ Hier kan ook een relatie gelegd worden met de ‘onschadelijke gek’ (Foucault, 2001: 5).

⁴⁷ Teodoro Obiang Nguema Mbasogo, hoofd van de regering, president en oprichter van de Partido Democrático de Guinea Ecuatorial stuurt een beleefde kus naar iedereen die nog steeds niet begrepen heeft dat de ‘D’ van zijn politieke partij [PEGD] ‘dictatuur’ betekent. Want als die D wel voor democratie zou staan, dan zou hij het ons in 2013 niet meer hoeven inprenten, terwijl wij al meer dan 20 jaar opgescheept zitten met het beroemde meerpartijensysteem. Nadenken is gratis. [eigen vertaling]

⁴⁸ Die beroemde fotosessie van Marilyn Monroe vond plaats bij een metrostation in New York in 1954, ter promotie van een van haar films.



Afb.2.31 *SWEET NDJÚE BOT*, 2013.



Afb.2.32 Yinka Shonibare (foto The Centre of African Studies, Londen, 2015).



Afb.2.33 *KISSSSSSS*, 2013.



Afb.2.34 *¡¡¡OOOH MY GOD...*, 2013.

ook maar zijn zoon Teodorín en de rest van zijn familie mee moet nemen onder de kreet *¡¡¡Oooh my God...* Veel van deze karikaturen verwijzen naar de politieke situatie van Equatoriaal Guinea, maar er zijn er ook die de banden blootleggen tussen het regime en bepaalde modeontwerpers, zangers of anderszins bekende persoonlijkheden.

De karikaturen die Obiang in vrouwelijke rollen en poses plaatsen maken hem volgens de theorie van Garber als stereotype zwarte man ‘onschadelijk’ doordat hij als het ware van zijn mannelijkheid wordt geleeft, waarbij tevens de politieke situatie wordt blootgelegd, evenals banden die Obiang’s partij heeft met plaatselijk bekende persoonlijkheden.

5. De leegten in de werken van Esono Ebalé als waarheidsprocedure

Gebleken is dat Esono Ebalé in zijn tekeningen op twee verschillende wijzen ‘leegten’ creëert; enerzijds doet hij dat door het tekenvlak ‘all-over’ te gebruiken en het in een lineaire wandeling (dat wat Bryson aanduidt met *a walk for a walk’s sake*) te vullen, waarbij hij om bepaalde vormen ‘heen wandelt’ die daardoor open of leeg blijven. Hoe meer hij om die vormen heen wandelt, hoe voller zijn tekening, maar hoe leger die vormen. Anderzijds kiest hij verschillende ‘motieven’, ontleend aan de (Europese) kunstgeschiedenis en de al dan niet populaire beeldcultuur, waarmee hij andere motieven wegneemt en als het ware leegt, zoals bijvoorbeeld de hoofden van mensfiguren. Ditzelfde procedé van legen past hij ook toe in zijn Obiangkarikaturen, maar hierin zet hij het nog verder door. Dat gebeurt door bijvoorbeeld Obiang in zijn geheel te verbeelden als penis in erectie, waardoor Esono Ebalé hem in combinatie met de tekst ontdoet van zijn ‘stoere rol’ als dictator. De subversieve werking die daar van uitgaat komt eveneens tot uitdrukking in de wijze waarop de president is afgebeeld met diabolische en carnavaleske connotaties en in primitieve of feminiene rollen. Door de president seksueel getint, als duivel, primitief of carnavalesk af te beelden wordt hij *down to earth* gebracht, waardoor hij van zijn status wordt ontdaan en als statussymbool geleeft. Daarbij werkt de lach gekoppeld aan de onderbuik als ontlading en ontstaat er in het carnavaleske, waarmee volgens Bakhtin de *natuurlijke cyclus* doorbroken wordt, eveneens ruimte voor vernieuwing; wat in dit verband kan worden opgevat als ruimte voor een mogelijke vernieuwing van de politieke situatie in Equatoriaal Guinea.

Het ‘leggen’ gebeurt verder nog door (wat Garber omschrijft als) *crossover*; het overstappen van de ene sekse naar de andere. Zij beweert dat het voor een zwarte man extra pijnlijk is om afgebeeld te worden als vrouw vanwege de “overdetermination of the phallus” door (witte) anderen. Daardoor zou Obiang extra worden vernederd wanneer men hem in een vrouwelijke rol plaatst, waarmee hij gelegeerd wordt van zijn mannelijkheid en ook op die manier wordt uitgeschakeld of onschadelijk gemaakt.

In “Troisième esquisse d’un manifeste de l’affirmationnisme” (Het Affirmationistische Manifest. Derde ontwerp voor een manifest van de affirmationistische kunst) noemt Badiou de ‘artistieke configuratie’ waarin volgens hem het vormloze wordt weggewerkt of juist tot vorm gemaakt, “tot op het moment waarop men, bij gebrek aan evidentie, bij gebrek aan onzuiverheid, niets reëls meer overhoudt” (2012: 84). Volgens Badiou legt de kunst zich er op toe het onzuivere te zuiveren, door zich vast te bijten in wat volgens hem een plicht is om zichtbaar te maken, “tegen alle evidentie van het zichtbare in” (Ibid.: 83) Wanneer Esono Ebalé in zijn karikaturen Obiang ontdoet van status, macht of mannelijkheid, zou dat opgevat kunnen worden als (politieke) ‘zuivering’ die verband houdt met de zuivering in zijn beeldverhalen. In zijn beeldverhalen verschijnen witte figuren als onschuldige vormen in een veelzeggende omgeving (het verhaal van metaforen en symbolen) waarin ze door hun leegte ‘niets’ laten zien, wat volgens Badiou neerkomt op alles wat verscholen en daarom ook raadselachtig blijft, en waarin zich tegelijkertijd een zuivering voordoet waarin waarheid geschiedt.

In *Le noir. Éclats d’une non-couleur (BLACK; The brilliance of a non-color)* beschouwt Badiou wit en zwart als twee kanten van dezelfde medaille omdat het geen kleuren zijn; wit is het licht waarin alle kleuren samenvallen en zwart is juist het ontbreken van licht en daarmee ook van kleur. De donkere en lichte kanten van het leven zijn daarom volgens Badiou inwisselbaar, evenals wit en zwart dat zowel staat voor alles als niets (2017: 35). Daarmee zou ook het wit en zwart (of grijs) in de tekstballonnen van de beeldverhalen van Esono Ebalé beschouwd kunnen worden als ‘alles of niets’ en twee kanten van dezelfde medaille. De afwezigheid van tekst in de witte, grijze of zwarte tekstballonnen kan worden gezien als een verwijzing naar de censuur (of naar personen die geen gedachten hebben), maar het legt ook het zwijgen bloot over alles (of niets) wat buiten de hegemoniale orde valt. De lege tekstballonnen met parallel hieraan de lege, onschuldige of anonieme figuren die als

eenlingen buiten de maatschappelijke orde vallen in onder andere *Mar de mierda* (afb.2.7), slaan een gat in de situatie waarmee volgens de opvatting van Rancière een politieke breuk tot stand komt en volgens Badiou's opvatting een evenementiële breuk.

In het laatste tafereel van het beeldverhaal *Etiopia* (afb.2.8), als weergave van een geweldsituatie die volgens de definitie van Schilperoord en Maes in metaforische zin als brondomein geldt om het gewelddadig koloniaal en neokoloniaal tijdperk in Ethiopië aan de orde te stellen als doeldomein, zijn de lege figuren echter niet onschuldig. Hier gaat het om vormen van wapens die extra krachtig werken omdat ze zijn uitgespaard in het rood van het uit de afgehakte hoofden druipend bloed.

Het rood heeft ook een bijzondere functie als in rood geschreven letters (afb.2.7) en in de lege ruimtes van de hel in *La pesadilla de Obi*, evenals de grijzen in de martelscenes. Door details en kleuren te reduceren of weg te laten en de ruimte te 'zuiveren' worden die scènes als het ware tot hun kern gelegeerd en daardoor extra indringend. De toch al in armoede uitgekleden figuur van Obiang komt, nadat hij in het begin van het verhaal al zijn status en macht al is kwijtgeraakt, in steeds verdergaande schrijnende situaties alleen te staan, tot hij uiteindelijk belandt in een algehele leegte (*La Pesadilla de Obi*, 124).

De lezer wordt hierbij betrokken, behalve door de kleur, door de heldere lijnvoering, karikaturale overdrijvingen, close ups en keuzes wat betreft de vormgeving van frames, lettertype en perspectivisch standpunt, maar ook doordat letters en figuren buiten hun kaders in de lege ruimte treden. Daarmee wordt de lezer als het ware vanuit de lege buitenruimte en voorbij de eveneens lege tussenruimtes het verhaal 'binnengezogen', waardoor die ruimtes en de lezer ook op deze wijze bij de actie worden betrokken. De strip zou zich bovendien als populair medium en 'geglobaliseerde beeldtaal' van bijvoorbeeld de Japanse mangacultuur (Pollmann) bij uitstek lenen om een 'semigeletterd' publiek te bereiken (Carrier). Daarin komt de gerichtheid op de gemeenschap tot uitdrukking en voldoet de strip aan Badiou's *L'idée du communisme* (De Idee van communisme) waarin er zoveel mogelijk mensen van worden overtuigd dat er zoiets is als "de fabelachtige uitzondering van waarheden-in-wording" buiten het officiële verhaal van de Staat (Badiou, 2012: 29-93). Echter, hoewel Esono Ebalé zich in vrijwel al zijn beeldverhalen en strips en met name in *La pesadilla de Obi*, kritisch opstelt tegen het regime van Obiang, neemt hij met zijn strips een onafhankelijk positie in ten aanzien van de Afrikaanse stripcultuur. Zijn strips waarin leegtes en cartoonmetaforen een

grote rol spelen, sluiten eerder aan bij zijn andere werk dan bij een Afrikaanse (of Amerikaans-Europese) stripcultuur.

In zijn collages laat Esono Ebalé zowel politieke als culturele elementen met elkaar in botsing komen, waardoor irritatie op kan treden bij de beschouwer, die daardoor wordt aangezet tot nadenken en op een andere manier (dan in bijvoorbeeld *La pesadilla de Obi*) bij het politieke proces in Equatoriaal Guinea wordt betrokken. Deze collages kunnen beschouwd worden *dialectische montages* volgens de terminologie van Rancière. Met zijn *dissensus* theorie doelt Rancière op politieke strategieën die het onzichtbare zichtbaar maken of het zichtbare ter discussie stellen, waardoor nieuwe relaties en betekenissen ontstaan.⁴⁹ Daarin schuilt de politieke breuk (*dissensus*) die Esono Ebalé's collages en karikaturen tot *subversieve daad* maken (Hobeika). Het subversieve schuilt echter in zijn tekeningen, beeldverhalen en strips vooral ook in het weglaten of legen. Door de verschillende strategieën van legen, zoals het op verschillende wijzen legen van de persoon van Obiang van zijn status, of het legen van kleur en het legen van ruimtes en van bepaalde vormen, wordt niet alleen zichtbaar wat eerder niet zichtbaar was, maar worden deze ruimtes, vormen en figuren, volgens wat Badiou hierover aangeeft, ook gezuiverd of geïntensiveerd. Deze ruimtes, vormen en figuren worden des te meer geïntensiveerd door wat zich hier omheen bevindt 'vol' is; volgetekend, gevuld met symbolen en metaforen, vol van kleur of vol van details. En juist door het minimaliseren van al het aanwezige in ruimtes in *La pesadilla de Obi*, het wegnemen van kleur en het weglaten van tekst (tegenover dat wat vol is), ontstaat er leegte die de waarheid blootlegt van de hel of sinistere martelmethode in martelkamers. Dat wat Rancière aanduidt met *dissensus* en Badiou beschouwt als evenementiële breuk waarin zich een 'waarheidsprocedure' voltrekt, vindt in Esono Ebalé's werken plaats in wat botst in zijn collages en karikaturen, maar nog meer in wat hij leegt in zowel zijn tekeningen, beeldverhalen, strips, collages als karikaturen. Daarin treedt zuivering op waarmee de kunstenaar de censuur en politieke orde in zijn land doorbreekt, wat de mogelijkheid openstelt voor een nieuwe (politieke) situatie. De zuivere en lege figuur die hij als eenling tegenover maatschappelijke en politieke misstanden plaatst kan daarbij als metafoor gezien worden voor de huidige maatschappelijke en politieke situatie in Equatoriaal Guinea. Die eenling te zijn is tegelijkertijd een onontkoombaar gegeven, zoals

⁴⁹ "[...] strategies intended to make the invisible visible or to question the self-evidence of the visible; to rupture given relations between things and meanings and, inversely, to invent novel relationships between things and meanings that were previously unrelated" (2015: 149).

Esono Ebalé schrijft bij zijn zelfportret op de site van *Macuto*: "[...] no busco ser. Ya soy" (Ik heb er niet om gevraagd er te zijn. Ik ben er al.).⁵⁰

⁵⁰ In de volgende context: "En la imagen aparezco yo mismo. Mi 33 en mano, mis gafas Rayban y ataviado con una vestimenta que tiene su lógica más allá del dibujo. Es mi personaje con el que quiero que se queden. Pues así es como quiero que se me recuerde en mi paso por 'vuestras vidas de manipulados y manipuladores'. Eso sí, y como siempre digo, no busco ser. Ya soy." (ontleend aan *El arte de la manipulación*, de tekst bij het zelfportret opgenomen in Deel I van dit onderzoek, p.30)

Deel III Verhalen

Leegten in de romans van Ndong-Bidyogo, Nsue Angüe en Ávila Laurel

Hoofdstuk 1 Donato Ndongo - *Poderes de la tempestad*

Inleiding

*Tú eras tú, decían.
Yo soy yo, sabían.
I
n
o
l
v
i
d
a
b
l
e ideal, irreductible hacia la nada.
El cero infinito: el perfecto círculo.*

*Rueda rodando la redonda rueda.
Hacia la nada. O hacia el todo.*

Plenitud: el Cero.¹

(Ndongo, *Olvidos*: 75)

Hoewel Donato Ndongo-Bidyogo lang volhield geen dichter te zijn, kwam er in 2016 toch een dichtbundel van hem uit met gedichten die hij zelf jarenlang had weggestopt als *Olvidos* (vergeten) en waarvan het bovenstaande gedicht er een is.² In dat gedicht refereert hij aan *tú* (jij) en *yo* (ik) en een “onvergetelijk, tot niets te herleiden ideaal” dat verwijst naar “de

¹

*Jij was jij, zeiden ze
Ik ben ik, wisten ze
onvergetelijk ideaal, tot het niets herleidbaar
Het oneindige nul: de perfecte cirkel.*

*Rolt rollend het ronde wiel
Naar het niets. Of naar alles.*

Volheid: de Nul. [eigen vertaling]

² In het voorwoord van zijn dichtbundel schrijft hij dat in zijn jeugdherinnering een voorwoord altijd begon met een gedicht, maar hij ontkent dat hij zelf een dichter is ondanks de gedichten die in zijn *Antología de la literatura guineana* zijn opgenomen: “En mis recuerdos de los años mozos, un proemio abría siempre un poemario. Aquí va el mío: para decir que no soy poeta. Lo confesé siempre, y así lo expresé en mi *Antología de la literatura guineana*, donde se colocaron ‘dos poemas de juventud y dos rabiosos’” (Olvidos, 2016: 27).

oneindige nul: de perfecte cirkel” die als een wiel rolt naar het niets dat tegelijkertijd alles is en vol (refererend aan de volheid van de ronde *Nul*). Het gedicht roept de vraag op over welk onvergetelijk en tot niets te herleiden “ideaal” het hier gaat in relatie tot die *Nul* die staat voor niets (leeg) of juist voor alles (vol). Wellicht kan er een verband worden gelegd met Badiou’s idee van “waarheden als onlichamelijke dingen die evenals het bewustzijn van de dichter, worden en blijven hangen ‘tussen de leegte en het zuivere evenement’” (*Logiques des mondes*, 2006: 12).

In dit hoofdstuk zal onderzocht worden of en waar zich in Ndongo’s³ roman *Poderes de la tempestad* breukvlakken of leegten bevinden waarin “waarheden worden en blijven hangen” en met de mogelijkheid dat in die leegten ook een politieke waarheid wordt opengemaakt. Daartoe zal de roman eerst worden gerelateerd aan Ndongo’s oeuvre, in de context van zijn journalistieke en literaire loopbaan en vervolgens aan zijn oeuvre in een door de literaire kritiek gestelde context van Spaanse, Latijns Amerikaanse en Afrikaanse literatuur. Eventuele breukvlakken en leegten zullen worden onderzocht aan de hand van een narratologische analyse, de rol van de afwisseling jij-ik – behalve in het gedicht, ook aanwezig in de roman – en de structuur van de roman. Vanuit die structuur zal worden nagegaan wat het belang is van *paratext* (Genette) en *mise en abyme* (Dällenbach) en welke rol autobiografische (Lejeune) en orale (Ong) elementen spelen in deze roman.

1. Ndongo’s journalistieke en literaire loopbaan

Ndongo werd in 1950 geboren in het dorp Alén Efack niet ver van Niefang op het vaste land Bioko van Equatoriaal Guinea. Hij groeide op in een Fang familie die in het koloniale systeem gold als *emancipado*, wat wil zeggen dat zij behoorden tot een zwarte ‘middenklasse’. Zijn vader had cacao plantages en gaf zijn zoon een katholieke opvoeding, ofschoon hij ook opgroeide met tradities van de Fang cultuur. In 1965 stuurde zijn familie hem naar Spanje om daar de middelbare school te volgen, waarna hij in 1969 in Barcelona een universitaire studie geschiedenis en journalistiek begon. Een reeks artikelen die hij toen in opdracht van de krant *ABC* schreef, onder de titel *Guinea vista por un guineano*, was het

³ Donato Ndongo-Bidyogo is zijn officiële naam. De laatste uitgave van *Los poderes de la tempestad* (2015) vermeldt echter als schrijver Donato Ndongo en zo wordt hij ook meestal genoemd. Ik zal in dit hoofdstuk de naam Donato Ndongo gebruiken.

begin van Ndongo's journalistieke loopbaan die doorzette in de jaren 70.⁴ De artikelen brachten hem echter ook in de positie dat hij niet naar zijn vaderland terug kon keren.⁵ In de eerste helft van de jaren 70 schreef hij in het tijdschrift *Índice* een serie artikelen als hommage aan Frantz Fanon over 'het Afrikaans socialisme' en over de Anjerrevolutie in Portugal. In dezelfde periode schreef hij daarnaast nog in diverse andere kranten en tijdschriften (*ABC*, *Diario 16*, *Historia 16*, *Mundo Negro*) en voor het Spaanse persagentschap EFE (Otabela en Onomo Abena, 2008: 41-5).

Na de 'Golpe de la Libertad' van Teodoro Nguema Obiang in 1979, keerde Ndongo terug naar Guinea voor twee korte bezoeken. In de periode die daarop volgde was hij vanaf 1982 directeur van El Colegio Mayor Universitario Nuestra Señora de África (verbonden aan de Universidad Complutense), een culturele instantie in Madrid die Afrikaanse studenten de mogelijkheid geeft om te studeren in Spanje. In 1985 besloot Ndongo echter definitief terug te keren naar Guinea waar het regime van Obiang een zekere openheid leek te bieden en waar men hem een functie aanbood als directeur van het Centro Hispano-Guineano de Malabo. De controversiële artikelen die er vanaf die tijd in de uitgaven van *Africa 2000* en *El Patio* van het cultureel centrum verschenen riepen echter zo veel weerstand op bij de regering, dat hij het centrum in 1992 moest verlaten om volledig in dienst te treden van het persagentschap EFE. Vanwege zijn kritische uitlatingen over het bewind van Obiang werd zijn positie in Guinea uiteindelijk (onder doodsb bedreigingen) onhoudbaar en vluchtte hij naar Libreville, de hoofdstad van Gabon, waar hij nog een jaar bleef voordat hij terugkeerde naar Spanje.

In Spanje leidde Ndongo van 2000 tot 2003 het Centro de Estudios Africanos dat opgericht werd door het AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional) in samenwerking met de universiteit van Murcia. Dit centrum organiseerde activiteiten met betrekking tot Afrikaanse cultuur en gaf het tijdschrift *Cuadernos* uit. Het moest deze activiteiten echter staken toen er een andere supervisor kwam en de financiering van het AECI ophield in 2003, waarmee ook Ndongo zijn positie kwijtraakte. Hij bleef echter wel columns schrijven⁶ en in 2005 was hij in de VS een periode verbonden aan de Universiteit

⁴ Hij schreef voor *ABC* een vijftal artikelen onder pseudoniem omdat Franco berichten uit Guinea als 'materia reservada' had verboden en hij eveneens kans liep opgepakt te worden door 'de lange arm' van Macías.

⁵ Macías had in maart 1965, nadat er een mislukte staatsgreep was gepleegd, alle contacten met het 'imperialistisch en kolonialistisch Spanje' verbroken, beurzen van studenten uit Guinea die in Spanje studeerden ingetrokken en intellectuelen uitgebannen (zie Deel I, hoofdstuk I van dit onderzoek).

⁶ Als medewerker van het tijdschrift *Mundo Negro* met een maandelijks de column "Al margen de la noticia".

Missouri-Columbia als docent Afrikaans-Spaanse literatuur. Tot op heden schrijft hij stukken in diverse Spaanse kranten en tijdschriften en neemt hij deel aan conferenties.

Het journalistieke werk en de essays van Ndongo resulteerden in 1977 in de uitgave van een overzicht van de geschiedenis van Equatoriaal Guinea tot dan toe in *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial*.⁷ Eerder had hij zich echter ook al op het literaire pad begeven met de korte verhalen *El sueño* (1973) en *La travesía* (1977).⁸ *El sueño* is een verhaal over een Afrikaan die (in een droom) zijn land verlaat om de twaalf koeien bijeen te sparen die hij nodig heeft als bruidsschat. Dit verhaal werd gepubliceerd in het tijdschrift *Papeles de Son Armadans*, geleid door de Spaanse schrijver en Nobelprijswinnaar Camilo José Cela en vormde samen met *La travesía*, een verhaal over de overtocht van zwarte slaven onder mensonterende omstandigheden, een aanzet tot Ndongo's eerste roman *Las tinieblas de mi memoria negra* (1987). Deze roman, die hij schreef nadat hij voor het eerst in 1979 na de val van Macías weer teruggeweest was in Guinea, bevat evenals zijn latere romans *Los poderes de la tempestad* (1997) en *El metro* (2007) elementen van de hieraan voorafgaande verhalen.⁹

2. Literaire contexten

Behalve dat anderen de literatuur van Donato Ndongo in een bepaalde literaire context plaatsten, deed hij dat zelf in diverse interviews. Tijdens zijn universitaire studie werd hij in de jaren 70 in Spanje geconfronteerd met de Marxistische ideeën van schrijvers die zich verzetten tegen Franco. In een interview met Mbaré Ngom vertelt hij dat er bij hem de rem bestond van het door de toenmalige Sovjet Unie, Cuba, China en Noord Korea gesteunde schrikbewind van Macías, waardoor hij zich niet blind over kon geven aan een volgens hem Marxistische gedachtegoed (Ngom, 2008: 188).¹⁰ Desondanks verkeerde hij in de jaren 60 en

⁷ Dit essay is in februari 2020 opnieuw uitgegeven door Bellaterra in Barcelona.

⁸ Beide verhalen zijn opgenomen in *Entre estética y compromiso* (Otabela en Onomo Abena, 2008: 85-99).

⁹ Elementen als kolonialisme, 'blank tegenover zwart', Afrikaanse tradities tegenover Westerse cultuur en de zoektocht naar betere sociale (en politieke) omstandigheden spelen in alle drie de romans van Ndongo een rol, maar nog het meest in zijn laatste roman *El metro* waarin een Afrikaan uit zijn dorp vertrekt omdat hij niet past in de daar geldende tradities, om zijn geluk elders te gaan beproeven (met een dramatische afloop).

¹⁰ In *Los poderes de la tempestad* wordt hier op komische wijze aan gerefereerd: "¿Mis amigos blancos sabían de verdad lo que es la revolución? ¿Bastaba con dejarse crecer la barba rala, encasquetarse una boina negra y vestir una casaca verde olivo adquirida en el Rastro para sentirse revolucionario y creerse que uno se hallaba en Sierra Maestra [...]?" (99)

70 in links georiënteerde kringen die zich verzetten tegen het regime van Franco en schreef hij als journalist artikelen over 'Het Afrikaans socialisme' en de Anjerrevolutie in Portugal.¹¹

2.1 Spanje

Als schrijvers die hem interesseren en die deel uitmaken van de Spaanse literatuur noemt Ndongo- Bydiogo Camilo José Cela, Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio en Jesús Fernández Santos (Ngom, 2008: 194). Dit zijn de schrijvers van 'la generación del medio siglo', of te wel uit de periode ten tijde van Franco en het regime van Macías in Equatoriaal Guinea dat door Franco werd 'doodgezwegen'.¹² In dat klimaat kwam Ndongo in 1965 naar Spanje en maakte hij kennis met de Spaanse literatuur van die tijd die eveneens onderhevig was aan censuur.

Ndongo noemt de Spaanse schrijver Juan Goytisolo (behorend tot de Generatie van 1950) als degene die hem met de roman *Señas de identidad* (1966) aanzette tot het schrijven van *Las tinieblas de tu memoria negra* (Zielina Limonta, 2008: 252). Zowel de roman van Goytisolo als die van Ndongo- Bydiogo maakt deel uit van een trilogie waarin beide hoofdpersonen in een identiteitscrisis belanden die te maken heeft met de situatie in het land waar zij geboren zijn en zijn opgegroeid.¹³ Behalve Ndongo zelf, legden diverse onderzoekers en literatuurcritici (Uribe: 2005, Ugarte: 2006, Nomo Ngamba: 2015, Epps: 2010) een verband tussen *Las tinieblas de tu memoria negra* en *Poderes de la tempestad* van Ndongo en de trilogie *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde Don Julian* (1970) en *Juan sin Tierra* (1975) van Juan Goytisolo. Naast het idee van de trilogie, bestaan er volgens de critici belangrijke inhoudelijke en stilistische overeenkomsten tussen de romans van beide auteurs en kan er een relatie gelegd worden wat betreft hun verblijf in ballingschap en hun journalistieke en politieke werkzaamheden.¹⁴ Beiden schreven hun eerste roman na een

¹¹ Alle biografische gegevens van Ndongo zijn ontleend aan Otabela en Onomo Abena, *Entre estética y compromiso*, 2008.

¹² Door alles wat betrekking had op de voormalige kolonie te beschouwen als 'materia reservada' (zie Deel I, Hoofdstuk I van dit onderzoek)

¹³ Een trilogie samen met *Los poderes de la tempestad* en een door Ndongo in diverse interviews aangekondigde derde roman, met als (voorlopige) titel *Los hijos de la tribu*.

¹⁴ Waarbij moet worden opgemerkt dat Goytisolo er in de eerste plaats zelf voor koos om uit te wijken naar Frankrijk en Afrika (Tanger) om te ontkomen aan het regime van Franco. Hij liep i.t.t. Ndongo geen gevaar om bij terugkeer naar Spanje in de gevangenis gestopt, gemarteld of gedood te worden: "Ndongo experienced externally-imposed political exile in Spain. As Ugarte bluntly puts it: 'Goytisolo is in no danger of being sent to jail, tortured, or killed when he goes back to Spain to chat with his agent'" (Epps, 2010: 147).

traumatisch bezoek aan hun geboorteland; *Señas de identidad* is het resultaat van een persoonlijke en literaire crisis van de auteur nadat hij het Spanje van Franco opnieuw had bezocht en Donato Ndongo onderwierp zichzelf en zijn land door middel van zijn literatuur aan een onderzoek na zijn confronterende verblijf in Guinea in 1979. In haar essay in *Estudios de Literatura* 6 vergelijkt Monique Nomo Ngama de thematiek van *Los poderes de la tempestad* met die van *Señas de identidad*. Beide romans hebben volgens haar de wanhopige zoektocht van een banneling naar identiteit als thema en zijn mislukte terugtocht om uiteindelijk een hoofrolspeler en getuige te worden van de dictatuur en het gevecht tegen de vergetelheid (Nomo Ngama, 2015: 362). Behalve de thematische verwantschap hebben de romans volgens Brian Epps ook stilistische kenmerken gemeen; zowel Ndongo als Goytisolo maken gebruik van innerlijke monologen (waarbij de eerste en tweede persoon jij-ik worden afgewisseld) en in hun romans ontbreken leestekens of zijn er juist veel vraagtekens en tussenvoegsels, evenals 'meanderende zinnen' (2010: 145). Een belangrijk verschil is echter, volgens Epps, dat de stilistische experimenten bij Ndongo ook voortvloeien uit de traditionele Afrikaanse vertelcultuur. Epps omschrijft dit als: "the traditional African conceptions of storytelling and identity, in which the individual, decidedly less inflated and fetishized than in the West, is intrinsically bound up in the collective" (Ibid.: 146). Dat zet kanttekeningen bij Nomo Ngama's opvatting dat zowel Goytisolo als Ndongo invloeden zouden hebben ondergaan van het surrealisme, magisch realisme, sociaal realisme, etc. (Nomo Ngamba, 2015: 362). In het interview met Ngom geeft Ndongo zelf aan dat de continue uitweidingen, innerlijke monologen en het betrekken van de lezer (door de afwisseling van jij-ik) bij het verhaal voortvloeit uit de verteltraditie van de Fang (Ngom, 2008: 195). Waarschijnlijk is echter dat een lang verblijf in Spanje en contact met de Spaanse literatuur mede bepalend zijn geweest voor zijn schrijfstijl die, zoals hij zelf zegt, ingebed is in zowel de Spaanse als Fang cultuur (Ibid.: 204).

2.2 Latijns Amerikaanse literatuur en dictators

De Cubaanse schrijver Alejo Carpentier definieerde de Latijns Amerikaanse dictators in de jaren 70 van de vorige eeuw als 'archetype' van de Latijns Amerikaanse literatuur (Phaf-Rheinberger, 2010: 141). Daar omheen ontstond in Latijns Amerika een debatcultuur die volgens Ineke Phaf-Rheinberger een nieuwe dimensie krijgt wanneer wij *Los poderes de la*

tempestad van Ndongo hierbij betrekken; met in die tijd Equatoriaal Guinea als het “Dachau of het Auschwitz van Africa” (Ibid.: 142). Desondanks dacht, volgens Phaf-Rheinberger, niemand van de auteurs of critici die het debat voerden hierbij aan de dictatuur van Francisco Macías Nguema. Toch heeft de roman van Ndongo volgens haar dezelfde karakteristieken als de Latijns Amerikaanse romans die gaan over de macht in de figuur van een dictator als levenslang zittende president¹⁵ (144). Wel noemt zij ook een belangrijk verschil; in de Latijns Amerikaanse romans over dictators speelt Spanje geen centrale rol zoals dat wel het geval is in de roman van Ndongo. Daarin kiest de dictator partij voor communistische regimes waarmee hij zich afzet tegen het imperialistische en katholieke Spanje. Phaf-Rheinberger plaatst Ndongo in een traditie die zij aanduidt met ‘arte retro’:

Ndongo manifiesta ser uno de estos 'letrados' portadores del *arte retro* (término de Rama que alude a una cultura moderna de memoria), que vigila los cambios de los signos semióticos de una sociedad urbana en un momento clave de su transformación de una colonia a una república moderna.¹⁶ (Ibid.: 142)

Ndongo’s roman, die herinnert aan de fysieke verdwijning van 50.000 personen tijdens een proces van ‘afrikanisering’ gedurende een dictatuur gebaseerd op terreur en intimidatie in Equatoriaal Guinea, maakt volgens Phaf-Rheinberger deel uit van een herinneringscultuur (150). Volgens haar heeft de naoorlogse herinnering aan de holocaust de deur geopend naar die herinneringscultuur die inmiddels in een globale context is komen te staan en waarbij de gevolgen van de verschrikkingen uit een eerdere periode nog doorwerken in de actuele situatie van een land (Ibid.).

Phaf-Rheinberger eindigt haar essay met de constatering dat *Poderes de la tempestad* geen debat heeft veroorzaakt in Guinea zoals dat wel het geval was bij *La fiesta del chivo* van Vargas Llosa in de Dominicaanse Republiek¹⁷ (154). Toch zijn er tussen beide romans opvallende overeenkomsten die eveneens nader worden uiteengezet door Joseph-Désiré

¹⁵ Phaf-Rheinberger noemt de romans *El señor presidente* (1946) van Miguel Ángels Asturias, *El otoño del patriarca* (1975) van Gabriel García Márquez, *Yo, el Supremo* (1974) van Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* (1974) van Alejo Carpentier en *La fiesta del chivo* (2000) van Mario Vargas Llosa. Dit zijn volgens haar romans die uiting geven aan een atmosfeer van intimidatie en terreur.

¹⁶ Ndongo manifesteert zich als een van deze ‘geletterde’ vertegenwoordigers van *arte retro* (een term waarmee Rama duidt op een moderne herinneringscultuur), die de semiotische tekens van verandering van een stedelijke maatschappij bewaakt van een sleutelmoment waarin een kolonie omschakelt naar een moderne republiek. [eigen vertaling] De term ‘arte retro’ ontleent Phaf-Rheinberger aan de Uruguayaanse essayist Ángel Rama (1926-1983).

¹⁷ *La fiesta del chivo* (2000) van Vargas Llosa beschrijft van Urania Cabral die terugkeert naar Santo Domingo (hoofdstad van de Dominicaanse republiek) de herinneringen aan de dictator van dat land Rafael Leónidas Trujillo Molina in de periode van 1930 tot 1961.

Otabela Mewolo. In zijn essay maakt hij een vergelijking vanuit een 'sociaal kritische' invalshoek met het oog op de rol van de dictator in beide romans, waarbij hij onder andere ingaat op de persoonlijkheidscultus van de dictator, zijn *machismo*, ongelimiteerde macht en nationalisme (2004: 30). Zowel Trujillo in *La fiesta del chivo* als Macías in *Los poderes de la tempestad* nemen de rol aan van *dios padre* van hun volk; Macías als 'papá Macías Nguema Biyogo Ñegue Ndong' en *padre de la patria* waar Fang (de taal van zijn stam) tot nationale taal is uitgeroepen (Ibid.: 32). Otabela Mewolo wijst op de vergelijking van *el chivo* Trujillo en *el gallo* Macías als *único gallo del corral* (de enige haan van het erf)¹⁸ en op het racisme van zowel Trujillo (t.a.v. Haitianen) als Macías (t.a.v. blanken) dat samenging met nationalisme:

Salvar la patria guineana del colonialismo y del imperialismo occidentales es también el argumento esgrimido por el dictador Nguema para justificar su particular 'nacionalismo', bajo forma de rechazo de todo lo relacionado con España en particular y el mundo occidental en general.¹⁹ (Ibid.: 41)

2.3 Afrikaanse literatuur en *Négritude*

Ndongo zegt in *Entre estética y compromiso*, in het interview met Ngom, dat hij zowel denkt in het Spaans als in Fang (de taal van de etnische groep waartoe hij behoort), wat volgens hem wil zeggen dat zijn literatuur door beide culturen in gelijke mate wordt bepaald (Ngom, 2008: 203). Daarbij noemt hij zichzelf een schrijver en journalist uit Equatoriaal Guinea die diep bezorgd is over zijn land en landgenoten en die hierover schrijft sinds hij de ontdekking deed dat iemand met een zwarte huidskleur ook kan schrijven (187-88). Die ontdekking deed hij naar eigen zeggen op de middelbare school, toen hij *Things Fall Apart* las, de roman van de Nigeriaanse schrijver Chinua Achebe, die tevens zijn eerste contact was met de zwarte literatuur in het algemeen en de Afrikaanse literatuur in het bijzonder (187).²⁰ Ndongo refereert in verschillende interviews eveneens aan andere Afrikaanse schrijvers zoals Léopold

¹⁸ *El gallo*, de haan was symbool voor de partij van Macías.

¹⁹ Het land van Guinea redden van het Westers kolonialisme en imperialisme is ook het argument waarmee de dictator Nguema schermde om zijn eigen 'nationalisme' mee te rechtvaardigen, in een vorm die alles afwijst wat met Spanje te maken heeft in het bijzonder en met de Westerse wereld in het algemeen. [eigen vertaling]

²⁰ Daarbij kan worden opgemerkt dat *Las tinieblas de mi memoria negra* een passage gemeen heeft met *Things fall apart*. Beide romans bevatten een passage waarin een familielid van de hoofdpersoon (oom of opa) als vertegenwoordiger van de plaatselijke Afrikaanse religie de confrontatie aangaat met een predikant of priester als vertegenwoordiger van de Christelijke religie.

Senghor en Frantz Fanon, behorend tot de groep intellectuelen die in de jaren 30 van de vorige eeuw de beweging van de *Negritude* vormde.

Wat betreft de thematiek van zijn romans (de gevolgen van kolonialisme en de rol die huidskleur hierin speelt) zou Ndongo gezien kunnen worden als navolger van de *Negritude* beweging.²¹ Volgens Michael Ugarte is Ndongo dat echter niet omdat hij minder geïnteresseerd is in het benadrukken van een specifieke, nationale identiteit dan in de wijze waarop macht functioneert (Ugarte, 2013: 98). Toch bestaat er ook een verband met de *Negritude* beweging, hetgeen blijkt uit de titel *Las tinieblas de tu memoria negra* van zijn eerste roman die is ontleend aan een gedicht van Léopold Senghor²² en uit een serie artikelen die hij schreef over Frantz Fanon. Deze artikelen verschenen onder de noemer *Pensando en Frantz Fanon* (*Índice*, 1972, 1973) en behandelen thema's als kolonisatie, racisme, interracial seksualiteit, vervreemding en emancipatie; thema's die ook een rol spelen in *Los poderes de la tempestad* en zijn andere romans.²³ Ndongo refereert aan *Negritude* in de zesde strofe van zijn gedicht *Cántico*:

*El poeta llora a las muertos
que matan manos negras
en nombre de la Negritud.
Yo canto con mi pueblo
una vida pasada bajo el cacaotero
para que ellos merienden cho-co-la-te.*²⁴

(*Olvidos*: 58,59)

In de eerste strofes van dit gedicht geeft hij aan hoe hij zichzelf ziet als (Afrikaanse) dichter en hoe hij dichters in het algemeen ziet:

²¹ Zie Deel I, Hoofdstuk 2, noot 49.

²² Het gedicht "Pour Emma Payelleville l'infimière" uit *Chants d'hommes* 27-28 van Senghor eindigt met de regels: "Sous ton visage lumineux, au carrefour / des cœurs noirs / Gardé jalousement par les ténèbres / fidèles de leur mémoire noire." De titel *Las tinieblas de tu memoria negra* is uit die laatste regel van het gedicht van Senghor afgeleid en geldt tevens als motto van deze roman.

²³ De serie artikelen die Ndongo schreef over Fanon is met name gebaseerd op *Peau noire, masques blancs* (1952) en *Les Damnés de la Terre* (1961).

²⁴ *De dichter huilt met de overledenen
die zwarte handen doden
in naam van de Negritude
Zing ik met mijn volk
een leven voorbij in de cacao-plantage
opdat zij als tussendoortje cho-co-la-de eten.*
[eigen vertaling]

*Yo no quiero ser poeta
para cantar a África.
Yo no quiero ser poeta
para glosar lo negro.
Yo no quiero ser poeta así*

*El poeta no es cantor de bellezas.
El poeta no luce la brillante piel negra.
El poeta, este poeta no tiene voz
para andares ondulantes de hermosas damas
de pelos rizados y caderas redondas.*

*El poeta llora su tierra
inmensa y pequeña
dura y frágil
luminosa y oscura
rica y pobre.²⁵*

Uit deze strofen van zijn gedicht valt af te lezen dat Ndongo zich niet aansluit bij de *Negritude* beweging als het gaat om het zingen van de loftrompet over de zwarte huid, maar wel waar het de sociale betrokkenheid betreft. De literatuur (en poëzie) heeft volgens Ndongo in de eerste plaats een sociale functie: "Mi obra está creada dentro del compromiso con mi pueblo y conmigo mismo. Esto es clarísimo. Yo no considero la literatura como arte y solo arte. Considero que la literatura tiene una función social [...]." ²⁶(Zielina Limonta, 2008: 259)

²⁵

*Ik wil geen dichter zijn
om Afrika te bezingen.
Ik wil geen dichter zijn
om het zwarte te bejubelen.
Ik wil niet zo 'n dichter zijn.*

*De dichter bezingt geen schoonheden.
De dichter pronkt niet met de schitterende zwarte huid.
De dichter, die dichter leent zijn stem niet
aan de golvende tred van prachtige dames
met kroeshaar en ronde heupen.*

*De dichter beweent zijn land
Immens en klein
hard en teer
helder en duister
rijk en arm.
[eigen vertaling]*

²⁶ "Mijn werk is gemaakt vanuit een engagement met betrekking tot mijzelf en mijn volk. Dat is helder. Ik beschouw de literatuur niet als kunst en uitsluitend kunst. Ik veronderstel dat de literatuur een sociale functie heeft [...]". [eigen vertaling]

3 Poderes de la tempestad

Poderes de la tempestad is een vervolg op *Las tinieblas de tu memoria negra* met het oog op een trilogie waarvan het derde deel nog niet is verschenen. Ndongo begon aan deze trilogie nadat hij in 1979 met eigen ogen had gezien hoe het land na de dictatuur van Macías was afgetakeld. De roman kan geplaatst worden tegen de achtergrond van wat door Ndongo wordt aangeduid als 'la generación perdida' of ook wel 'el periodo del silencio', de periode waarin veel intellectuelen uit Guinea zich in ballingschap en 'in stilte' in het buitenland en voornamelijk Spanje bevonden. *Poderes de la tempestad* kan gezien worden als een reactie op deze periode van stilte in een tijd dat schrijvers uit Guinea het idee hadden dat ze na Franco en na de val van Macías weer met kritiek naar buiten konden treden. Het is een terugblik op de terreur van Macías, geschreven vanuit het perspectief van een zwarte man, wat volgens Miguel Ugarte ongebruikelijk is en al helemaal niet gebruikelijk binnen de Spaanse literatuur (2013: 87).

3.1 Het verhaal

De eerste zin van hoofdstuk 0 van de roman geeft een onheilspellende boodschap over wat de hoofdpersoon in de overige hoofdstukken (t/m 12) te wachten staat:

Porque cuando decidiste retornar a la tierra de tus antepasados después de tantos años de peregrinaje por los mundos de los hombres sabios, aún no conocías las penalidades que jalonan la existencia de un hombre sobre la Tierra, y ni siquiera intuías que con ello te jugabas la vida.²⁷ (13)

De 'tú' (en tegelijkertijd ook 'yo') in de roman is een advocaat die na zijn "pelgrimstocht door de werelden van de wijze mannen", oftewel zijn verblijf in Spanje, met zijn vrouw Ángeles en dochtertje Rut terugkeert naar het land van zijn voorouders Equatoriaal Guinea. Dat hij daarmee niet alleen zijn eigen leven, maar ook dat van zijn familie die hij in Guinea wil bezoeken op het spel zet blijkt pas duidelijk op het eind van de roman, terwijl de voortekenen die er aanvankelijk al zijn gedurende het verhaal alsmear toenemen. Bij aankomst denken de

²⁷ Omdat toen je besloot terug te keren naar het land van je voorouders, na zoveel jaren van pelgrimstochten door de werelden van de wijze mannen, je de ontberingen van het bestaan van de mens op aarde echter nog niet kende en zelfs niet aanvoelde dat je hiermee je leven op het spel zette. [eigen vertaling]

advocaat en Ángeles, die lerares is, nog iets te kunnen betekenen voor het land,²⁸ maar het wordt al snel duidelijk dat dit een illusie is. Zij ondergaan diverse intimidaties, ontberingen en beproevingen; tijdens controles worden zij door de douane en militairen ontvreemd van hun bagage, Ángeles wordt door een vrouwelijke beambte (Ada) seksueel betast, de leefomstandigheden van neef Mbo die hen opvangt zijn dermate treurig dat zij er voor kiezen niet in zijn huis, maar in een hotel te verblijven en al snel zijn zij ook getuige van propaganda en de gruwelijke mishandelingen op straat. Dat brengt de advocaat gaandeweg tot het inzicht dat hij een fout beging:

Había cometido un error, un tremendo error al traerlas [a Ángeles y Rut] a Guinea.²⁹ (112)

Hij besluit niet in het land te blijven, maar nog wel zijn familie te bezoeken op het platteland van Río Muni. Als het hem eindelijk lukt de nodige papieren van de partij (PUNT) te krijgen ondernemen zij de reis naar Bata en van daaruit naar het dorp van zijn ouders, met onderweg een gedwongen getuigenis van een openbare executie van (naar later blijkt) ook een oom van de advocaat. Bij aankomst in het dorp, dat hij amper nog herkent zodat ze er in eerste instantie voorbij rijden, sterft zijn grootvader Nguema Anseme en ondergaat hij een zuiveringsritueel dat wordt uitgevoerd door zijn oom Abeso in het bijzijn van zijn vader. Dat reinigingsritueel met alle herinneringen die hij heeft aan zijn tijd in Spanje in verschillende flashbacks van zijn studie, de tijd dat hij Ángeles leerde kennen, de geboorte van Rut en de tijd die hij doorbracht met vrienden, geven hem de kracht die hij uiteindelijk nodig heeft als hij in de gevangenis Blavis in Malabo belandt. Hij wordt opgepakt na een overhaast vertrek uit het dorp vanwege een incident met een familielid,³⁰ nadat Ángeles en Rut teruggekeerd zijn naar Spanje. Tijdens een verhoor wordt hij 'aangerand' door Ada en daarna gemarteld en afgeranseld, samen met zijn eveneens gearresteerde neef Mbo die dit niet overleeft. De reden van zijn gevangenschap en marteling is dat men hem een verklaring wil laten ondertekenen waarin hij toegeeft een complot tegen Macías te hebben opgezet en al snel blijkt dat het er niet meer toe doet of hij zich al dan niet verzet of wat hij zegt:

²⁸ "Angeles is a teacher, her husband a lawyer. Together, they symbolically embody the union of education and the rule of law" (Epps, 2010: 154).

²⁹ Ik had een fout begaan, een verschrikkelijke fout door hen [Ángeles en Rut] naar Guinea te brengen. [eigen vertaling]

³⁰ Tijdens een afgedwongen feest waarbij de familie moet zorgen voor vlees en drank vindt er een incident plaats: een van de zonen van tío Abeso - primo Edjo - beledigt en slaat een van de militairen. Hij wordt daarna afgevoerd met de handen vastgebonden *como un antilope cazado en el bosque* (als een tijdens de jacht buitgemaakte antilope in het bos) (164).

Entonces comprendiste que ya no saldrías de ahí, dijeras lo que dijeras, habías caído en las garras del Tigre.³¹ (196)

Tot slot weet hij meer dood dan levend uit Blavis te ontsnappen met hulp van een medegevangene. Samen vluchten zij per boot naar Kameroen.

3.2 De verteller

Tú/yo

In de roman is sprake van twee vertellers; de een vertelt het verhaal in de ik-vorm en de ander vertelt het in de jij-vorm (*yo/tú*).³² De verteller vertelt in de ik-vorm wat hem is overkomen als herinnering en stelt zich daarin buiten het verhaal, waar hij echter wel zelf deel van uit maakt.³³ De tweede en jij-verteller staat, hoewel die zich wel tot de ik in het verhaal richt, evenals de eerste (ik) verteller buiten het verhaal.³⁴ Op de eerste pagina's presenteert de ene verteller zich in jij-vorm (zie de aangehaalde passages hierboven), terwijl de andere verteller zich in de loop van dit inleidende hoofdstuk voorstelt als advocaat in de ik-vorm, in een door hemzelf aangehaalde dialoog met zijn echtgenote:

[...] quiero volver, Ángeles, para ver a mi familia después de tantos y tan largos años; aquí ya no hago nada, terminé los estudios y ya soy abogado con suficiente experiencia para luchar contra la injusticia y promover el derecho, [...].³⁵ (16)

³¹ En dus begreep je dat je hier niet meer uit zou komen, wat je ook zei, je was in de klauwen van de Tijger beland. [eigen vertaling]

³² Rimmon-Kenan apud Genette: *intradiegetic* ik-verteller en een *extradiegetic* jij-verteller.

³³ Rimmon-Kenan apud Genette: *extradiegetic/homodiegetic*.

³⁴ Rimmon-Kenan apud Genette: *extradiegetic/heterodiegetic* verteller. De jij-verteller stelt zich nog wat verder buiten het verhaal dan de ik-verteller; Luz Rodríguez Carranza noemt het in *Un Teatro de la Memoria* een stem die zich richt tot het personage, geïndividualiseerd als jij (1983: 17). De jij-verteller begeeft zich daarmee op een ander verhaalniveau (dan de ik-verteller), namelijk een verhaalniveau dat eerder gelijk is aan het niveau waarop de lezer zich bevindt; zoals Michel Butor beweert in *Répertoire II*, waarin hij refereert aan zowel de eerste, tweede als derde persoon in een roman, die volgens hem ook onderling communiceren: "A l'intérieur de l'univers romanesque, la troisième personne 'représente' cet univers en tant qu'il est différent de l'auteur et du lecteur, la première 'représente' l'auteur, la seconde le lecteur; mais toutes ces personnes communiquent entre elles, il se produit des déplacements incessants" (1964: 67).

³⁵ Ik wil terugkeren, Ángeles, om mijn familie te zien na zoveel lange jaren; hier doe ik niets meer, ik heb mijn studie afgemaakt en ben al advocaat met genoeg ervaring om het onrecht te bevechten en recht te bevorderen, [...]. [eigen vertaling]

De verteller die zijn herinneringen vertelt in de ik-vorm laat (in eerste instantie) voor de lezer de mogelijkheid open dat het hier gaat om een autobiografische vertelling, temeer omdat die verteller geen naam heeft. Volgens Lejeune kan het dan gaan om een uitbesteding van het autobiografische (autobiografische elementen) aan een andere verteller in de eerste persoon, wat hij een 'pacte romanesque' noemt (1975: 29).³⁶ En als het gaat om de weergave van herinneringen heeft de eerste persoon, volgens Dorrit Cohen in *Transparent Minds*, in een 'autobiografische vertelling' een krachtiger uitwerking dan de derde persoon (1978: 15). In zo'n vertelling moet de ik-persoon zowel het verleden in herinnering roepen als dit tot uitdrukking brengen in de vertelling (Ibid.). Als er tegelijkertijd ook nog een jij-verteller is, maakt deze de uitwerking nog krachtiger omdat er dan een 'verdubbeling' optreedt doordat de ik-persoon tegen zichzelf lijkt te praten, of met zichzelf in discussie lijkt te gaan. De jij-verteller kan volgens haar echter ook ingezet worden omdat een vertelling in uitsluitend de eerste persoon een beperking met zich meebrengt: "The first-person narrator has less free access to his own past psyche than the omniscient narrator of third-person fiction has to the psyches of his characters" (Ibid.: 144). De advocaat kan in de ik-vorm alleen vertellen wat er zich binnen zijn gezichtsveld afspeelt, terwijl hij evenmin buiten zijn eigen herinneringen kan treden. De verteller die het verhaal vertelt in de jij-vorm heeft die mogelijkheid wel. Hij kan buiten de ik-figuur treden en zich in een andere tijd en ruimte begeven, vanuit een ander blikveld. In de roman weet de verteller in de tweede persoon uiteindelijk wat er zich buiten de gevangenis afspeelt als de advocaat 'ik' opgesloten zit:

Jáudenes supo que habías sido detenido cuando llevabas dos días en sus manos. Y, tal como lo había prometido a Ángeles sin que tú lo supieras, se apresuró a comunicárselo por vía diplomática [...]. Tus socios del bufete escribieron a la Asociación Internacional de Juristas, a Justicia y Paz, a la Comisión de Derechos Humanos de Naciones Unidas y a cuantas organizaciones humanitarias pudieron, y llovieron cartas y telegramas sobre Macías pidiendo tu liberación. [...] Tú no podías saber todo eso, sólo percibías, sin comprender, los efectos de aquel movimiento a tu alrededor [...].³⁷ (233)

³⁶ Hoewel Ndonga het autobiografische karakter van zijn romans steeds ontkend heeft zijn er toch overeenkomsten tussen de jij/ik-verteller in de roman en zijn eigen leven, gezien zijn eigen terugkeer Guinea na zo veel jaren zijn familie niet gezien te hebben, zij het niet tijdens het regime van Macías.

³⁷ Jáudenes wist dat je aangehouden was, toen je twee dagen in zijn handen was. En, zoals hij beloofd had zonder dat jij dat wist, haastte hij zich om via diplomatieke weg contact te zoeken [...]. Jouw confrères van het advocatenkantoor schreven naar de Internationale Orde van Advocaten, Recht en Vrede, naar de Commissie van mensenrechten van de Verenigde Naties en naar zoveel humanitaire organisaties als ze maar konden, en het regende brieven en telegrammen over Macías, met verzoeken om je vrij te krijgen. [...] Jij kon dat niet weten, je werd alleen de effecten gewaar van hetgeen rond jou bewoog, zonder te begrijpen [...]. [eigen vertaling]

De jij-verteller ziet de 'ik' dus van buitenaf, maar is tegelijkertijd ook op de hoogte van zijn gevoelens en gedachten (van binnenuit), wat blijkt uit "sólo percibías, sin comprender, los efectos". Deze tweede verteller in de jij-vorm geeft de schrijver de mogelijkheid om het verhaal te verruimen.

Focalisatie van de verteller

Het verhaal wordt verruimd doordat de verteller in de jij-vorm met een focus van buitenaf (als externe focalisator) naar zichzelf in de ik-vorm (als interne focalisator) en de situatie kan kijken. Michel Butor wijst er in *Répertoire II* op dat de jij-verteller de focus verruimt van de 'ik' die om een of andere reden niet zijn eigen verhaal kan vertellen: "soit parce qu'il ment, nous cache ou se cache quelque chose, soit parce qu'il n'a pas tous les éléments, ou même, s'il les a, qu'il est incapable de les relier convenablement" (1964: 66,67). Butor geeft daarbij aan dat de tweede persoon steeds verschijnt wanneer er sprake is van een ontwikkeling in het bewustzijn van een personage, steeds wanneer hij zijn eigen verhaal niet kan vertellen of hem een geheim moet worden ontfutseld (67). De verteller in de jij-vorm verruimt zo wat Rimmon-Kenan de 'facetten van focalisatie' noemt, waartoe behalve het facet van ruimte en tijd, volgens haar ook het psychologische en ideologische facet behoren. Door de hele roman heen vernemen wij via beide focalisaties van de verteller hoe die zich voelt en wat hij denkt in een bijna voortdurende 'monoloog interieur' (van binnenuit). Het psychologische facet van de andere personages blijft min of meer onbekend of wordt, zoals bijvoorbeeld dat van Ángeles, door de jij-verteller in een focus buitenaf belicht:

Y Ángeles empezó a preocuparse por tu comportamiento, cada vez más extravagante e impropio a medida que pasaban los días. No habías cumplido ni mes y medio en Guinea pero tu carácter había cambiado de forma alarmante para ella [...].³⁸ (97)

Wat betreft het ideologische facet confronteert de verteller in de jij-vorm de 'ik', over wie inmiddels een vals vonnis is gevallen, met wat speelt vanuit (de ideologie van) het regime:

Claro que nunca te juzgaron, ni hubo sentencia, ni te comunicaron pena alguna. Porque el informe que serviría para acallar a los organismos internacionales, cuyos responsables se

³⁸ En Ángeles begon zich zorgen te maken over jouw gedrag dat naarmate de dagen verstreken steeds buitensporiger en ongepast werd. Je was nog geen anderhalve maand in Guinea, maar je karakter was voor haar op een alarmerende manier veranderd [...]. [eigen vertaling]

desentenderían a partir de entonces de tu asunto sin poner duda ni un solo momento el cúmulo de mentiras sobre el que se asentaba el gobierno del único milagro de Guinea Ecuatorial [...].³⁹ (235)

De jij-vorm wordt door de ik-verteller gebruikt om zichzelf, vanuit een focus die buiten hemzelf ligt, in te lichten over wat er zich buiten zijn verhaal afspeelt. Daarbij blijken alle gebeurtenissen tot dan toe door het regime te zijn verdraaid. De advocaat die met zijn studieboeken terugkeerde naar Malabo om zijn land te dienen en zijn familie te zien wordt door het regime afgeschilderd als spion in dienst van Spanje met subversieve bedoelingen:

[...] y así lo confirmó el tribunal por las evidencias aportadas por la Fiscalía y que la defensa no pudo contrarrestar, que, además de espiar en el campamento militar, habías introducido en el país propaganda subversiva con los fines ya expuestos, habías recibido mucho dinero de diplomáticos extranjeros acreditados para perpetrar tus demoníacas acciones, te habías reunido con fines conspiratorios con elementos españoles a altas horas de la noche en una habitación de tu hostel, te habías desplazado a la parte continental del país donde debías iniciar tu sucio trabajo [...].⁴⁰ (234)

Gesteld kan worden dat er een discrepantie bestaat tussen de focalisatie van de jij-verteller en die van de ik-verteller. De jij-verteller focaliseert hier het gezichtspunt van het regime die hij overbrengt op de ik,⁴¹ die hier vanuit zijn eigen situatie een weet van heeft. Of te wel, de jij-verteller vult hier een gat (leegte) tussen wat de ik-verteller weet en niet kan weten omdat het zich buiten zijn eigen gezichtsveld afspeelt.⁴²

De focalisatie vanuit het regime en die vanuit de positie van de (zwarte) Afrikanen komt direct tot uitdrukking in de dialoog die Ana (als vertegenwoordigster van de focus van het regime) voert met de ik-verteller:

³⁹ Natuurlijk berechtten ze je nooit, noch was er een vonnis, noch maakten ze een of andere straf bekend. Omdat de inlichting diende om de internationale organen het zwijgen op te leggen, omdat de verantwoordelijken vanaf dat moment jouw kwestie naast zich neer zouden leggen, zonder ook maar een moment de opeenhoping van leugens in twijfel te trekken waarop de regering van dat unieke wonder van Equatoriaal Guinea zich baseerde [...]. [eigen vertaling]

⁴⁰ [...] en zo bevestigde de rechtbank de door het Openbaar Ministerie aangedragen bewijzen die de verdediging niet kon weerspreken, dat je behalve dat je in het militaire kamp had gespioneerd, subversieve propaganda het land had binnengebracht met de al gebleken doelen, dat je veel geld had ontvangen van buitenlandse diplomaten die daarmee het plegen van je demonische acties accrediteerden, je in je hotelkamer in late nachtelijke uren Spaanse elementen ontmoette met samenzwering als doel en je naar het binnenland had begeven om je vuile werk voort te zetten [...]. [eigen vertaling]

⁴¹ De jij-verteller kan hier gezien worden als het focaliserende subject dat zich richt op (de focalisatie van) het regime als object van focalisatie. Dit onderscheid tussen subject en object van focalisatie komt van Mieke Bal: "Focalization is the relation between the subject and object of perception" (2002: 41).

⁴² Zie eerder het idee van Butor; dat de tweede persoon steeds verschijnt wanneer de ik zijn eigen verhaal niet kan vertellen (1964: 67).

Nosotros somos africanos, abogado, somos negros. Nuestro mundo es otro, y debemos dejar a los blancos con sus cosas. Pero que no nos sigan engañando. Tú eres un hombre inteligente, y les conoces bien. ¿Qué han hecho por ti? ¿Qué han hecho por tu pueblo? Sólo explotarnos y llevarse nuestras riquezas, para enriquecerse a costa nuestra. Solo somos los hombres sobre los que se aúpan para alcanzar su cielo, su bienestar, egoístamente, y ya es hora de que rompamos eso, porque estamos hartos de soportar su peso. Y tú debes decidir de qué parte estás.⁴³ (205)

Daarentegen treedt neef Mbo op als focalisator van de in Guinea achtergebleven familie van de advocaat:

No debiste venir a Guinea. [...] En la Guinea actual todo es al revés de lo que tú recuerdas. Ir limpio es un crimen. Persiguen a todos que saben algo, a los maestros, a los pocos guineanos que tienen alguna carrera, sobre todo si han estudiado en algún país de bloque occidental, y peor si es en la colonialista España.⁴⁴ (62,63)

Van geen van deze focalisatoren (Ana en Mbo) leren wij echter de eigen gemoedstoestand kennen; hun focalisatie is een beperkte focalisatie van buitenaf.

3.3 De structuur van de roman

De roman bestaat uit twaalf hoofdstukken zonder titel, voorafgegaan door een opdracht en enkele citaten. Ter afsluiting van de hoofdstukken is er een lege pagina met slechts een enkele regel. Het verhaal verloopt chronologisch over de verschillende hoofdstukken en wordt in het begin verteld van dag tot dag, maar gaandeweg versneld. Vertragingen zijn er in de vorm van flash backs, dialogen, bepaalde gebeurtenissen, toespraken en verhoren. In deze paragraaf zal worden nagegaan wat de rol en het effect is van bepaalde min of meer op zichzelf staande tekstelementen aan de hand van Genette's idee van *paratext* en Dällenbach's idee van *mise en abyme*. Eveneens zal aan de hand van Ong worden nagegaan of er ook sprake is van orale kenmerken en wat hiervan in deze roman het effect is.

⁴³ Wij zijn Afrikanen, advocaat, we zijn zwart. Onze wereld is een andere en we moeten die blanken laten met hun eigen zaken. Dat ze ons niet met hun bedrog achtervolgen. Jij bent een intelligente man en je kent ze goed. Wat hebben ze voor jou gedaan? Wat hebben ze voor je volk gedaan? Ons alleen uitbuiten en er met onze rijkdommen vandoor gaan, om zich ten koste van ons te verrijken. Zij hebben zich alleen maar door middel van ons omhoog gewerkt tot in de hemel, om egoïstisch hun welvaart te bereiken, en nu is het tijd dat wij dat doorbreken, omdat we er genoeg van hebben hun last te verdragen. En jij moet beslissen een welke kant je staat. [eigen vertaling]

⁴⁴ Je had niet naar Guinea moeten komen. [...] Alles is in het Guinea van tegenwoordig omgekeerd aan wat jij je herinnert. Eerlijk zijn is een misdaad. Ze achtervolgen iedereen die iets weet, de onderwijzers, de weinigen die een bepaalde functie hebben, vooral degenen die hebben gestudeerd in een westers land, al helemaal als dat het koloniale Spanje betreft. [eigen vertaling]

Een viertal paratexts

De roman heeft twee motto's, een opdracht en nog een afsluitende zin, die gezien kunnen worden als 'omlijsting van het verhaal' en die als zodanig kunnen doorgaan voor wat Genette *paratext* noemt. Het gaat om twee citaten als vooraankondiging, een citaat uit de *De openbaring van Johannes*:

Lo que veas escríbelo en un libro y envíalo a las siete Iglesias.⁴⁵
Apocalipsis, 1.11

En een citaat uit *King Lear*:

¡Maldita sea la época en que el rebaño de ciegos es conducido por un puñado de locos!⁴⁶
W. Shakespeare: *El rey Lear*.

Het eerste citaat geldt als motto dat de noodzaak aangeeft van wat opgeschreven moest worden als getuigenis om aan de wereld bekend te maken, zoals Johannes de opdracht kreeg om zijn profetieën naar 'las siete Iglesias' (de zeven kerken en gemeenten) te sturen.⁴⁷ Het tweede citaat, ontleend aan *King Lear*, maakt duidelijk dat de getuigenis die geopenbaard zal worden gaat over een tijdperk waarin een groep blinden geleid wordt door 'un puñado de locos' (een handvol gekken). Behalve dat de citaten een verwijzing zijn naar wat komen gaat, voegen ze aan de tekst ook een universele (Bijbelse en tragische) waarde toe. De persoonlijke pijn en het lijden van de clan of gemeenschap wordt door middel van deze *paratexten* en vooraankondiging van de Apocalyps universeel ingeleid. Ndongo noemt het een allegorie:

Creo que aquí también está clara la alegoría: me sentía en la obligación de publicar a los cuatro vientos ('enviar a las siete Iglesias') lo que vi en el país, donde un rebaño de ciegos es, efectivamente, conducido por un puñado de locos.⁴⁸ (Zielina Limonta, 2008: 256)

⁴⁵ Schrijf dat wat je ziet in op een boek en stuur het naar de zeven Kerken. [eigen vertaling]

⁴⁶ Vervloekt is het tijdperk waarin een kudde blinden wordt geleid door handvol gekken! [eigen vertaling]

⁴⁷ "Zeggende: Ik ben de Alfa en de Oméga, de Eerste en de Laatste; en hetgeen gij ziet, schrijf dat in een boek, en zend het aan de zeven gemeenten, die in Azië zijn, namelijk naar Efeze, en naar Smyrna, en naar Pergamus, en naar Thyatire, en naar Sardis, en naar Filadelfia, en naar Laodicéa." (Uit *De openbaring 1-11 van de apostel Johannes*; "Het bevel om te schrijven". 1:11)

⁴⁸ Ik denk dat hier ook de allegorie duidelijk is: ik voelde de verplichting om met de publicatie openbaar te maken ('naar de zeven Kerken te sturen') wat ik in het land zag, waar een kudde blinden daadwerkelijk wordt geleid door een handvol gekken. [eigen vertaling]

De twee citaten worden gevolgd door een opdracht van de schrijver aan zijn grootouders en oom, aan wie hij aangeeft “een permanente terugblik” verschuldigd te zijn “die het vergeten vermijdt”:

A mis abuelos Pascual y Josefina, en su otra vida, a quienes debo la permanente mirada hacia atrás que impide el olvido; y a su hijo, el tío Patricio, muerto sin consuelo de una tumba para el recuerdo.⁴⁹

Met deze boodschap plaatst Ndongo de roman al op voorhand in het teken van de permanente terugblik, zoals hij terugblijkt op zijn grootouders, hun zoon en zijn oom die stierf zonder troost van een graf als herinnering (wellicht dankzij het regime van Macías).

Nadat het verhaal van de roman is verteld volgt op het eind nog een geheel lege bladzijde (leegte) met op de achterkant slechts een afsluitende regel die zowel een voorspelling als terugblik in zich draagt als “de doorn die zijn uitweg zal vinden waar die binnenkwam”:

La espina saldrá por donde entró
(*bamileké*)⁵⁰

Mise en abyme

De terugblikken en vooruitwijzingen zijn ook aanwezig in de tekst van de roman. Waar de tekst een verdubbeling laat zien als “interne spiegel die het geheel van het verhaal reflecteert” gaat het volgens Dällenbach om een *mise en abyme* (1989: 36). Zo kunnen zowel de openingszin en laatste zin van de roman gezien worden als *mise en abyme* omdat hierin het verloop van de roman wordt weerspiegeld door middel van een vooruitblik of terugblik.

In de openingszin van de roman,⁵¹ zijn dat de gebeurtenissen als consequentie van de beslissing van de advocaat om terug te keren naar zijn land waarmee hij tevens zijn eigen leven op het spel zet. Even later vergelijkt de ik-verteller en advocaat zich met Julius Caesar die de rivier oversteekt:

⁴⁹ Aan mijn grootouders Pascual en Josefina, in hun andere leven, aan wie ik de permanente terugblik verschuldigd ben om het vergeten tegen te gaan; en aan hun zoon, mijn oom Patricio, dood zonder de troost van een graf als herinnering. [eigen vertaling]

⁵⁰ Bamileké is een taal of volk in Kameroen.

⁵¹ Porque cuando decidiste retornar a la tierra de tus antepasados después de tantos años de peregrinaje por los mundos de los hombres sabios, aún no conocías las penalidades que jalonan la existencia de un hombre sobre la Tierra, y ni siquiera intuías que con ello te jugabas la vida (13).

En ese preciso momento me embargó la misma indefinible sensación que debió apoderarse del ánimo de Julio César al pasar el Rubicón, y díjeme en mi interior, inconsciente y melancólicamente, *alea iacta est!*⁵² (21,22)

Evenals het noodlot van Julius Caesar, nadat hij de rivier de Rubicón is overgestoken, is dat van de advocaat bezegeld nadat hij met zijn gezin in Equatoriaal Guinea is aangekomen om zich in 'las garras del Tigre' te begeven.⁵³ Alle gebeurtenissen vloeien hieruit voort om uit te monden in de verschikkingen van het militaire regime die hij moet ondergaan en die hij pas op zijn vlucht van zich kan afwerpen, samengebald in de laatste zin van de roman:

El miliciano arrojó entonces al mar su fúsil, su gorro y la casaca de su uniforme verde olivo, y quedaron atrás todas las penalidades y todos los horrores.⁵⁴ (252)

Halverwege het verhaal bevindt zich een kentering (dat wat Dällenbach een *mise en abyme* als *pivot* noemt) die tot uitdrukking komt in een reinigingsritueel. De advocaat wordt door zijn oom Abeso, “jefe efectivo de la tribu y heredero de la tradición”, meegenomen naar het bos waar hij naakt een ritueel ondergaat dat hem moet verzekeren van een lang leven, vrij van alle kwaad en beschermd tegen zijn vijanden:

Y, maldijo a todos aquellos que proyectaran su perfidia sobre ti, porque estás ungido con el poder de la tribu desde siempre y la tribu se mira en ti, y las tribulaciones de este mundo y las asechanzas de los enemigos nada podrán contra tu firme voluntad de resistencia. A veces hay que parecer cobarde, dijo el tío Abeso, para salvarte y salvar a tu pueblo, eso me enseñó el jefe Abeso Motulu y te lo transmito ahora con mi bendición. Nunca olvides que la clave del éxito está en saber esperar, los más pacientes son siempre los vencedores al final [...].⁵⁵ (166-67)

⁵² Op dat exacte moment werd ik in beslag genomen door datzelfde ondefinieerbare gevoel dat Julius Caesar bekropen moet hebben bij het oversteken van de Rubicon en zei ik onbewust en op melancholieke wijze tegen mijzelf *alea iacta est*. [eigen vertaling] *Alea iacta est* is Latijn voor 'de teerling is geworpen', oftewel het onvermijdelijke zal gebeuren. De zegswijze wordt tegenwoordig gebruikt in de betekenis dat bepaalde gebeurtenissen onherroepelijk in gang zijn gezet, en dat iets onvermijdelijks zal gebeuren, zoals de gokker die de dobbelsteen al gegooit heeft.

⁵³ Macías had als bijnaam 'el Tigre de Mongombo' (Mgomo bevindt zich in Rio Muni waar hij vandaan kwam). In *Los poderes de la tempestad* wordt het onvermijdelijke duidelijk op driekwart van de roman wanneer de advocaat begrijpt dat hij “in de klauwen van de Tijger was gevallen” (196).

⁵⁴ De militair gooide vervolgens zijn geweer, pet en het bovenste stuk van zijn olijfkleurige uniform in zee waarop alle ellende en verschikkingen achter ons bleven. [eigen vertaling]

⁵⁵ En, hij vervloekte iedereen die je slecht gezind zal zijn, omdat je voor altijd bent gezalfd met de kracht van je stam en die stam zit in je. En de zorgen van deze wereld en valstrikken van vijanden zullen niets tegen je sterke wil van verzet kunnen doen. Soms moet je laf lijken, zei oom Abeso, om jezelf te redden en je volk te redden, dat is wat de leider Abeso Motulu me geleerd heeft en wat ik nu met mijn zegen aan jou doorgeef. Vergeet nooit dat de sleutel naar het succes gelegen is in het kunnen wachten, degenen die het meest geduldig zijn, zijn uiteindelijk altijd de overwinnaars [...]. [eigen vertaling]

De aanloop hier naar toe is de reis (naar Malabo, Bata en het dorp van de voorvaderen) die zijn hoogtepunt vindt in het weerzien van zijn ouders en in dit ritueel. Het ritueel geeft hem de kracht om alles wat zich vervolgens (in dalende lijn!) afspeelt te ondergaan; de reis terug naar Bata en Malabo waar hij eindigt in de gevangenis. In die gevangenis doet zich een situatie voor die de omstandigheden van het ritueel bij hem in herinnering roept en die van de marteling ook en soort ritueel maken:

Y el tío Abeso asperjaba sobre mi frente y el pecho y el vientre y el sexo y los muslos y los pies el agua espesa y glutinosa de las infusiones de las hojas que renovaban mi alianza con el tribu [...] ⁵⁶ (244)

De gebeurtenis wordt niet alleen letterlijk gespiegeld (naaktheid, sprankelen van water over het lijf) maar ook figuurlijk, als kracht.

Orale invloeden

Orale invloeden komen in de roman vooral tot uitdrukkingen in wat Ong een “enthousiaste beschrijving van fysiek geweld” noemt (1982: 44). Een voorbeeld hiervan is het enthousiasme waarmee een van de militairen verslag doet van wat hij samen met de andere militairen aanrichtte tijdens hun bezoek aan Annobón:

[...] nuestro camarada Aboasikara y sus valientes milicianos a cuyo frente estaba el camarada Satán mandó abrirles los vientres a golpes de bayoneta, tenían que haber visto la cara de esos mozalbetes antes tan chulos cuando miraron con la honda sorpresa sus barrigas que se vaciaban, intententando sujetarse las tripas que se desparramaban en sus manos, como berreaban los condenados, igualitos que cabras abiertas en canal, y cuando fueron cayendo al suelo envueltos en su propia mierda [...]. ⁵⁷ (162)

⁵⁶ En oom Abeso besprenkelde mijn voorhoofd en mijn borst en mijn buik en mijn geslachtsdeel en mijn dijbeen en mijn voeten met het dikke en kleverige water onttrokken aan de bladeren die mijn verbondenheid met mijn stam hernieuwden [...]. [eigen vertaling]

⁵⁷ [...] onze kameraad Aboasikara en zijn moedige militieleden aan wiens hoofd kameraad Satan stond, gaf de opdracht hun magen met bajonetslagen te openen, jullie hadden de gezichten van de eerder nog zo brutale jochies moeten zien toen ze met diepe verbazing naar hun leeglopende buiken keken terwijl ze probeerden hun ingewanden die zich over hun handen verspreidden bijeen te houden, hoe die verdoemden blèrden als in hun karkas opengereten geiten en vervolgens in hun eigen troep tegen de grond vielen [...]. [eigen vertaling]

Het is een deel van een zin die begint op p.160 met: “Tu eres un hombre de suerte, camarada, tener un hijo tan sabio y una nuera blanca [...]”,⁵⁸ gericht aan de vader van de advocaat aan wie een groep militairen een intimiderend bezoek brengt en die eindigt in een beschrijving van talrijke verkrachtingen in Annobón, met de woorden: [...] no dejamos ni una sola virgen.”⁵⁹ (62) Kortom, het is een orale vertelling als ‘verhaal in het verhaal’ die in een zin doorloopt en die in al zijn heftigheid en met uitsluitend komma’s als het ware over de lezer wordt uitgestort. Het personage dat dit verhaal vertelt blijft beperkt tot een enkele aanduiding (districtchef) en past in het sjabloon van ‘het kwaad’,⁶⁰ evenals de andere vertegenwoordigers van het regime in de roman.

3.4 De personages en omstandigheden

De belangrijkste personages van het verhaal zijn de advocaat en zijn vrouw Ángeles die beiden naar Guinea komen om er te blijven, met als doel er te gaan werken. Een nog urgenter doel van de advocaat is echter na een jarenlang verblijf in Spanje bij zijn familie in zijn geboorteland zijn eigen identiteit te hervinden, maar hij betwijfelt of die hem nog wel zal herkennen en accepteren:

Habías transgredido el tabú y les llevabas a una blanca como esposa y a una nieta mulata, que podrían representar todos los nuevos signos, sí, pero intuías que también simbolizaban tu segregación de la tribu.⁶¹ (15)

Hoewel zijn vrees ongegrond blijkt waar het zijn familie betreft, wordt hij gedurende zijn verblijf in het land doorlopend tegengewerkt door de vertegenwoordigers van het regime die zich vijandig opstellen tegenover Spanje en iedereen die blank is. Ook blijken de advocaat en zijn gezin amper opgewassen tegen de omstandigheden van de verwaarlozing en het verval dat tot uitdrukking komt in omschrijvingen als:

⁵⁸ Je bent een geluksman, kameraad, dat je zo’n geleerde zoon hebt en een blanke schoondochter [...]. [eigen vertaling]

⁵⁹ [...] we lieten er niet één maagd. [eigen vertaling]

⁶⁰ Hierin komt de tegenstelling tussen goed en kwaad tot uitdrukking die volgens Ong orale teksten kenmerkt (Ong, 1982: 70).

⁶¹ Je had het taboe overtreden en bracht hen een blanke als vrouw en een halfbloed kleinkind, die alle nieuwe tekenen [des tijds] zouden kunnen representeren, ja, maar je voelde wel aan dat zij tegelijkertijd je segregatie van de stam symboliseerden. [eigen vertaling]

Pero desde el mirador subía un hedor nauseabundo, que os obligó a alejaros de la cancela construida sobre el acantilado, pues éste se había convertido en un vertedero de basuras en el que descubriste, entre la vegetación crecida y descuidada, pieles de plátanos recientes, restos de mangos podridos y un perro muerto con la barriga hinchada, a punto de estallar, y otros desperdicios sobre los que rondaban miles de moscas. A un lado del jardín se levantaba una barraca de cemento y piedra, que había sido en su momento un merendero, y en el centro se erguía una fuente, ahora sin agua, que había estado coronada por una escultura, ahora rota, cuyos restos proclamaban, mejor que ninguna otra cosa, el abandono a que estaba la ciudad.⁶² (60)

De omstandigheden in Guinea steken negatief af tegen wat zij achterlieten in Spanje, of zoals de (Spaanse) dokter die een intussen overspannen geworden Ángeles bezoekt opmerkt:

Entiendo que ustedes lo tienen difícil, los guineanos acostumbrados a vivir en España, siempre con el corazón dividido y el alma atrás.⁶³ (115)

In het verlengde hiervan ligt de tegenstelling tussen de (meer/minder) 'round characters' van de advocaat, Ángeles en el primo Mbo die 'het goede' vertegenwoordigen en de 'flat characters' van de vertegenwoordigers van het regime, onder wie *la miliciana* Ada, die 'het slechte' vertegenwoordigen. In de (steeds weer terugkerende) dierlijke beschrijvingen van Ada's uiterlijk met haar:

[...] pechos colosales, arrugados, reblandecidos y deformes, en cuyos enormes pezones, bolas nigérrimas, nacían unos pelos como alambres, agresivos y extrañamente tiesos.⁶⁴ (206)

en haar ruwe op seks beluste optreden aan het begin en eind van de roman, komen niet alleen het seksisme en racisme van het regime samen, maar wordt ook een beeld geschetst dat tegenover Ángeles (en Spanje) staat; van wie haar zachtaardigheid alleen al tot uitdrukking komt in haar naam.⁶⁵ Ada wekt echter ook fascinatie bij de advocaat; de jij/ik verteller heeft

⁶² Maar vanuit het uitkijkpunt kwam een walgelijke stank naar boven die jullie dwong je te verwijderen van het hek dat op de rotskust was geconstrueerd, die was verworden tot een vuilnisbelt waarin je, tussen groeiende en verwaarloosde vegetatie, recente bananenschillen ontdekte, resten van verrotte mango's en een dode hond met opgezette buik, op het punt om open te barsten, en andere afvalresten waarboven duizenden vliegen zwermden. Aan een kant van de tuin verhief zich een barak van cement en steen die ooit een picknickplaats was geweest, en in het midden verrees een fontein, nu zonder water, die eerder bekroond was met een beeld dat nu stuk was en waarvan de resten, meer dan al het andere, blijk gaven van de verwaarloosde staat waarin de stad verkeerde. [eigen vertaling]

⁶³ Ik begrijp dat jullie het moeilijk hebben, jullie *guineanos* die gewend zijn in Spanje te leven, altijd met een gespleten hart en de ziel achter je gelaten. [eigen vertaling]

⁶⁴ [...] kolossale borsten, gerimpeld, verweekt en vervormd, waaruit op de enorme tepels als inktzwarte bollen enkele haren ontsproten als prikkeldraad, agressief en vreemd stijf. [eigen vertaling]

⁶⁵ Ángeles en Rut zijn namen met een Bijbelse klank in overeenstemming met de karakters; Ángeles heeft in de roman een engelachtig karakter, waarop de beschrijving aansluit van haar zachte huid; "su piel sonrosada,

het over "la imagen obsesionante"(88) en "la imagen tentadora y excitante de la miliciana Ada" (189).⁶⁶ Hij voelt zich in de beschrijvingen ook duidelijk aangetrokken tot deze vrouw die door haar zwarte huidskleur, volumineuze lichaam en robuuste, agressieve gedrag afsteekt tegen "la piel sonrosada" (roze huidskleur) en de kwetsbaarheid van Ángeles, van wie hij zich steeds meer verwijderd voelt.

Minor personages als la miliciana Ada en *el jefecillo* Elo worden slechts getypeerd door hun functie en wreedheid, als personificaties van het regime en van het kwaad.⁶⁷ In de herhaling van de steeds weer terugkerende beschrijvingen van seksuele, oorlogszuchtige en dreigende elementen voltrekt zich in deze personages het stereotype van het kwade tegenover het stereotype van goede. Het stereotype van de schuldige, zwarte vrouw Ada die uitsluitend angst inboezemt staat tegenover het onschuldige stereotype van de blanke Ángeles. Vanuit een zwart perspectief wordt Ángeles echter ook gekoppeld aan het stereotype beeld van de blanke hoer: "[...] que una blanca a la que le gustan los negros no puede ser sino una puta."⁶⁸ (103) In de roman worden verschillende personages als stereotypen tegen elkaar uitgespeeld.

4. Ndongo's roman als waarheidsprocedure

Het citaat van de openbaring van Johannes, als motto van de roman, gaat over de *Alfa en Omega* en de ik die als *de Eerste en de Laatste*⁶⁹ opgeroepen wordt een getuigenis af te leggen en die wereldkundig te maken in een boek. Het boek en het verhaal van de advocaat als getuigenis van "de kudde blinden, geleid door een handvol gekken" (het tweede motto ontleend aan Shakespeare), is wat er op volgt en waarvan de noodzaak en onomkeerbaarheid duidelijk wordt in de verwijzing van de ik-verteller naar Julius Caesar's *alea iacta est* (de teerling is geworpen). Nadat de advocaat zijn getuigenis heeft gedaan volgt er aan het einde van de roman nog een lege bladzijde met op de achterkant de spreuk die het pijnlijke van die getuigenis duidelijk maakt in *de doorn die binnendrong en waar die ook weer* (als blijvende

embebida ya por el sol tropical, se mostraba cálida, límpida y suave". (70) Donato Ndongo zegt over dit personage: "[...] es una creación ideal de la mujer que me hubiera gustado tener" (Zielina Limonta, 2008: 262).

⁶⁶ "het obsessieve beeld" / "het verleidelijke en opwindende beeld van *la miliciana Ada*" [eigen vertaling]

⁶⁷ Michael Ugarte legt een verband met de theorie van Frantz Fanon: "Ndongo, through Ada and the physical response to her, has extended Fanon's description of racial sexual politics by exposing the militia women's black mask." Ada komt volgens hem in de roman naar voren als "a black woman wearing the mask of the white male colonizer-rapist" (2013: 238).

⁶⁸ "[...] dat een blanke (vrouw) die van zwarten houdt alleen maar een hoer kan zijn" [eigen vertaling]

⁶⁹ "Zeggende: Ik ben de Alfa en de Oméga, de Eerste en de Laatste; en hetgeen gij ziet, schrijf dat in een boek, en zend het aan de zeven gemeenten [...]"

getuigenis?) *naar buiten zal komen*. Dit refereert aan het begin en einde van de roman en maakt het verhaal rond als de cirkel en het wiel in Ndongo's gedicht,⁷⁰ draaiend richting *het niets*, of richting *het alles*:

*Rueda rodando la redonda rueda.
Hacia la nada. O hacia el todo*

In eerste instantie lijkt het bij een doorn die het lichaam binnendringt (om het ook weer te verlaten) te gaan om een persoonlijke pijn, maar Ndongo verbindt die persoonlijke pijn echter aan die van zijn land en volk, zoals tot uitdrukking komt in diverse strofen van het eerder aangehaalde gedicht *Cántico*, waaronder deze (zevende) strofe:

*El poeta llora a los muertos
Que matan manos negras
En nombre de la Negritud.
Yo canto con mi pueblo
Una vida pasada bajo el cacaotero
Para que ellos merienden cho-co-la-te.*

De eigen pijn wordt in de roman gekoppeld aan de pijn van de familie in een opdracht gericht aan de grootouders en oom, aan wie een “permanente terugblik” verschuldigd is om hen aan de vergetelheid te ontrukken. Daaruit blijkt de noodzaak van de getuigenis en het wereldkundig maken hiervan, of zoals Ndongo het zelf in onder woorden bracht: “[...] me sentía en la obligación de publicar a los cuatro vientos ('enviar a las siete Iglesias') lo que vi en el país” (Zielina Limonta, 2008: 256).

Omdat de advocaat niet anders kan dan trouw blijven aan zijn eigen beslissing om terug te keren naar zijn land, ondergaat hij hiervan ook de pijnlijke gevolgen. In alles wat hij meemaakt en in de hiermee gepaard gaande pijn (die *alles* is en *niets*, zoals het wiel in het gedicht rolt naar *alles* of *niets*) voltrekt zich een waarheidsprocedure waarbij het niet gaat om de particuliere waarheid van de advocaat (of auteur), maar om een in de boodschap van de in de *paratexts* aangekondigde universele en op de gemeenschap gerichte waarheid. Ndongo maakt zo met zijn roman deel uit van een herinneringscultuur waarbij de herinnering aan de grootschalige moordpartijen onder Macías als waarheid doorwerkt in het nu, terwijl het universele karakter ervan eveneens in verband kan worden gebracht met gewelddadige

⁷⁰ Het gedicht aan het begin van dit hoofdstuk.

Latijns-Amerikaanse dictaturen en de holocaust in de Tweede Wereldoorlog (Phaf-Rheinberger).

Doordat de schrijver een ‘autobiografisch pact’ aangaat met de lezer, door het autobiografische uit te besteden aan een naamloze ik-figuur (Lejeune), krijgt de boodschap en daarmee ook de herinnering, een krachtige uitwerking die nog wordt versterkt in de ‘verdubbeling’ met de jij-persoon. De jij-verteller kan buiten de eigen herinnering treden van de ik-verteller, steeds wanneer er (voor die ik-verteller) een leegte optreedt in wat hij niet weet. Zo vult de jij-verteller leegten met waarheden die door de ik niet worden gekend omdat die zich buiten zijn eigen gezichtsveld afspelen. Daarbij gaat het veelal om politieke waarheden vanuit de focus van het regime, die echter gefocaliseerd worden door de jij-verteller, die zich buiten het verhaal en eerder op het vertelniveau van de lezer bevindt. Doordat de lezer op twee manieren (zowel via de eerste als tweede persoon) in een reeks van flash backs, dialogen, toespraken en verhoren bij het verhaal wordt betrokken, komen de gebeurtenissen extra heftig over. In het eerste deel van het verhaal wordt de lezer nog geleidelijk meegevoerd in wat de advocaat en zijn gezin overkomt, in hoe zijn afkeer van de situatie waarin hij terecht komt groeit en hoe die zich tegen hemzelf keert als hij van zichzelf dreigt te vervreemden. Ongeveer halverwege het verhaal is er echter sprake van een breuk die wordt gemarkeerd door een reinigingsritueel (als *mise en abyme*) dat wordt gespiegeld in een martelingsscene tijdens zijn verblijf in de gevangenis. Uiteindelijk lopen in de verhoren en martelingen de gedachten, monologen en dialogen zodanig in elkaar over dat de lezer er als het ware door wordt verpletterd.

Behalve het dubbele vertelperspectief, kunnen ook de in de roman aanwezige stereotypen gezien worden als middel om, zoals Ndongo zelf aangeeft “implicar al oyente (ahora lector) en la historia narrada”.⁷¹ Door hun stereotype omschrijving (veelal gekoppeld aan het koloniale verleden en kenmerken van de dictatuur) komen bepaalde personages (zoals Ángeles en Ada) in de roman des te scherper tegenover elkaar te staan, hetgeen met de gedetailleerde beschrijving van fysiek geweld bijdraagt tot de actie en dynamiek van het verhaal, passend bij een orale traditie (Ong). De doorlopende, 'meanderende' zinnen zonder pauze, met de afwisseling van het jij-ik perspectief, kunnen echter behalve aan een orale traditie, ook gekoppeld worden aan de literatuur van Spaanse auteur Goytisolo, wiens roman

⁷¹ “de toehoorder (nu lezer) te betrekken bij het vertelde verhaal”, waarbij Ndongo zich beroept op de Fang traditie (Ngom, 2008: 195).

Señas de identidad zowel in stilistisch als inhoudelijk opzicht overeenkomsten vertoont met *Los poderes de la tempestad* (Nomo Ngamba, Epps).

In het reinigingsritueel wordt een voorvaderlijke kracht doorgegeven die tijdens de marteling (waarin dit ritueel wordt gespiegeld) aangewend wordt om te overleven. In de pijn van die overleving (de doorn die naar binnen gaat) voltrekt zich de politieke breuk waarin een waarheid geschiedt die zijn uitweg vindt in de getuigenis (daar waar de doorn weer naar buiten zal gaan). Kortom, er ligt aan deze roman als getuigenis en als waarheidsprocedure een pijn ten grondslag die zowel persoonlijk is (de pijn van de advocaat), als universeel (de pijn van de familie, clan en gemeenschap). Die pijn staat (als de cirkel in het gedicht) voor *alles* of *niets*; of voor de leegte waarin waarheid geschiedt (Badiou). Andere leegten bevinden zich in de roman waar sprake is van het verschil in focus en vertelniveau tussen de ik en jij-verteller, waar sprake is van lege stereotypen in de personages en waar het eindigt in slechts een lege bladzijde als aanloop naar de bladzijde met de spreuk over de doorn. Al die in de roman aanwezige leegten zetten een waarheidsprocedure in gang die doorwerkt in het heden en die daarmee het thema van de persoonlijke lijdensweg van de advocaat en de gewelddadigheden onder het regime van Macías overstijgt.

Hoofdstuk 2 María Nsue Angüe – *Ekomo*

Inleiding

*No sé dónde estoy, si no es en la frontera entre la vida y la muerte.*¹

(Nsue Angüe, *Ekomo*: 19)

Nog voordat Nnanga, de vertelster in de roman *Ekomo* van María Nsue Angüe, haar verhaal begint (in het eerste hoofdstuk), maken we “A modo de introducción” (bij wijze van introductie) kennis met de toestand waarin zij zich op het moment bevindt. Dat is ergens op een breukvlak tussen leven en dood waarvan de context in de roman waarschijnlijk duidelijk zal worden, hetgeen in deze ‘introductie’ valt af te leiden uit het boek dat de vertelster zegt nodig te hebben om alles tot uitdrukking te brengen wat degene tot wie zij zich in de tweede persoon richt (*Ekomo*?) moet weten:

Necesitaría un libro para expresar todo lo que necesitas saber, aunque no hay palabras que puedan describir con suficiente claridad la congoja que vi en tus ojos.² (17)

Dat die toestand gepaard gaat met lijden blijkt uit de eerste zin van de roman: “Una daga se ha clavado en mi pecho”;³ en lijdensweg die tevens de kern lijkt van deze door Mbaré Ngom in *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)* omschreven “eerste roman in de Spaans-Afrikaanse literatuur geschreven door een vrouw” (2000: 26). Volgens Ngom houdt Nsue Angüe in deze roman zowel vast aan Afrikaanse tradities als dat zij een toenadering doet tot de westerse civilisatie,⁴ terwijl daar volgens Donato Ndongo-Bidyogo wat betreft de literatuur in Equatoriaal Guinea geen politieke (antikoloniale) lading aan kan worden verbonden (Ibid.: 42). Dit lijkt te worden onderschreven door Nsue Angüe zelf, die zichzelf in een interview met Mischa G. Hendel een schrijfster noemt die slechts schrijft voor haar

¹ Ik weet niet waar ik ben, als het niet is op de grens tussen het leven en de dood. [eigen vertaling]

² Ik zou een boek nodig hebben om alles tot uitdrukking te brengen wat jij moet weten, ofschoon er er geen woorden voor zijn die de droefheid die ik in jouw ogen zag helder genoeg kunnen beschrijven. [eigen vertaling]

³ Een dolk heeft zich in mijn borst vastgezet. [eigen vertaling]

⁴ “La novela, además de darnos una visión de la condición de la mujer «desde dentro», plantea el enfrentamiento entre dos visiones de África: la primera aferrada a sus tradiciones, y la segunda aspirando a acercarse más y similar, si cabe, la civilización occidental” (Ibid.: 26).

kinderen en kleinkinderen, om de verhalen door te geven die er ook al waren in de periode voor het koloniale tijdperk, zonder dat politiek daarbij een rol speelt: “Yo ni siquiera tengo responsabilidad con mis lectores, escribo para que disfruten porque yo disfruto escribirlo. Yo no escribo temas políticos, escribo temas populares para el pueblo.”⁵ (Hendel, 2008: 5)

In dit hoofdstuk over de roman waarin een vrouw terugblijkt op haar jeugd en de rituelen van de Fang gemeenschap waarin zij opgroeide, evenals op haar lijden nadat zij tegen de verboden van haar gemeenschap in haar man heeft begraven, zal worden onderzocht waar en hoe in deze roman haar toestand “tussen leven en dood” of “tussen een beetje zon en een beetje schaduw” tot uitdrukking komt. Van daaruit zal gekeken worden of dit lijden en deze ‘tussentoestand’ ook verbonden kan worden aan breukvlakken of leegten met een politieke lading,⁶ ook al wordt elke politieke lading door Ndongo en Nsue Angüe zelf ontkend. Het onderzoek naar deze breukvlakken en leegten zal ook in dit hoofdstuk worden gedaan aan de hand van Genette’s *paratext* en Dällenbach’s *mise en abyme* en aan de hand van de rol die autobiografische en orale elementen hierbij spelen (Lejeune, Ong), waarbij verschillende facetten zullen worden geanalyseerd met behulp van de narratieve analyse theorieën zoals die aan de orde komen in Rimmon-Kenan.

1. Culturele en literaire context

María Nsue Angüe werd in 1948 in Bata geboren en overleed in 2017 in Malabo. Haar Fang familie was bekeerd tot het Protestantisme en kwam uit Bidjabisjón, een plaats in het noordoosten van Rio Muni niet ver van de grens met Kameroen en Gabón. Daar groeide zij op tot zij op haar achtste werd ondergebracht bij een protestantse missionarisfamilie in Madrid, terwijl haar vader achterbleef in Guinea, daar na de onafhankelijkheid in 1968 onder Macías minister van onderwijs en landbouw werd en later ambassadeur in Ethiopië, waar hij in 1976 door agenten van Macías werd vermoord. Nsue Angüe bracht haar middelbare schooltijd door in Spanje waar zij, tot zij in 1971 weer naar Guinea terugkeerde, in Madrid journalistiek en muziek studeerde. In Guinea verdiepte zij zich in de Fang taal en cultuur, was zij van 1979 tot

⁵ “Ik draag zelfs geen verantwoordelijkheid voor mijn lezers, ik schrijf opdat men ervan geniet omdat ik ervan geniet het te schrijven. Ik schrijf niet over politieke thema’s, ik schrijf over populaire thema’s voor het volk.”
[eigen vertaling]

⁶ Volgens de theorie van Rancière en die van Badiou, zoals uiteengezet in het theoretisch kader van dit onderzoek.

1980 in Malabo directeur van het Ministerie van vrouwenzaken en werkte zij vervolgens als journalist voor de krant *Ebano*. Geruime tijd woonde zij zowel in Spanje, waar zij samenwerkte aan een project met musici, als in Guinea, waar zij in 1985 *Ekomo* schreef en later een verhalenproject regisseerde dat resulteerde in een populair tv programma.⁷

Ekomo trok vooral de aandacht omdat het de eerste roman was van een schrijfster uit Equatoriaal Guinea, uitgebracht in Spanje na de onafhankelijkheid in 1968.⁸ Het oeuvre van Nsue Angüe bestaat verder uit gedichten, korte verhalen volgens de verteltraditie van de Fang en journalistieke of literaire artikelen. In 1999 kwam haar eerste verhalenbundel *Relatos* uit en al eerder verschenen gedichten onder de titel *Delirios* (1991). De meeste van haar gedichten en verhalen werden uitgegeven door het Centro Cultural Hispano-Guineano. In oktober 2016 kwam er in Spanje nog een laatste verhalenbundel van haar uit onder de titel *Cuentos y relatos*.

Nsue Angüe als verhalenvertelster en schrijfster van 'minor literature'

Gezien Nsue Angüe's oeuvre (buiten de gedichten en verhalenbundels) beperkt is gebleven tot slechts die ene roman, spitst de literaire kritiek zich voornamelijk hierop toe. In interviews wordt zij echter behalve als schrijfster vooral aangeduid als verhalenvertelster, of “abuela cuentacuentos” (oma verhalenvertelster), zoals Benita Sampedro Vizcaya haar in de In Memoriam tekst in 2017 noemt in de Spaanse krant *ABC*. Zij refereert daarmee aan wat Nsue Angüe hierover in een interview met Baltasar Fra-Molinero zelf opmerkte: “Los cuentos son la mejor filosofía de vida que se puede ofrecer a un niño y los mejores pedagogos para ello son los abuelos. Yo creo que más que resucitar la tradición, lo que intento resucitar es la importancia del ‘abuelo’ dentro de nuestras familias.”⁹ (Fra-Molinero, 2010)

Kortom, door het vertellen van verhalen laat Nsue Angüe naar eigen zeggen zowel de Fang traditie herleven als het belang van de grootouders binnen de (Fang) familiebanden. Zij

⁷ Nsue Angüe stelde enkele narratieve en muzikale thema's samen voor het CD-ROM project *Mbayah, o la leyenda del sauce* in 1997, met musici uit Guinea met een verschillende etnische achtergrond (Fang, Bubi, Ndowé). Ook organiseerde zij een verhalenproject in samenwerking met kinderen dat resulteerde in een in Equatoriaal Guinea populair tv programma met als titel *Bia-Ba* (Fang voor *Hier zijn we*). Het had als doel de kinderen in de stad (Malabo) in aanraking te brengen met de orale geschiedenissen van hun voorouders (Sampedro Vizcaya, 2015: 178).

⁸ De roman is in 1995 eveneens in het Frans vertaald met als titel *Ekomo, au Coeur de la forêt guinéenne* (Parijs: L'Harmattan).

⁹ “Verhalen zijn de beste levensfilosofie die men aan een kind kan bieden en de beste pedagogen op dat gebied zijn de grootouders. Ik geloof dat ik, eerder nog dan de traditie, het belang van de grootouder binnen onze families wil laten herleven.” [eigen vertaling]

schrijft echter niet in Fang maar in het Spaans en dat maakt haar literatuur volgens Sylvia Castro Borrego tot “minor literature”; een literatuur geschreven door een (migranten) minderheid in een “major language” (17/3, 2016: 151). Als voorbeeld noemt zij teksten geschreven in het Spaans, als dominante taal in Spanje en de Spaanstalige wereld, maar geschreven door individuen die behoren tot een andere raciale of culturele groep dan de mainstream Spanjaarden (Ibid).¹⁰ Nsue Angüe woonde echter het grootste deel van haar leven in Spanje en wijst er in het eerder aangehaalde interview met Mischa Hendel op dat zij in Guinea niet zo zeer wordt gezien als behorend tot “de haren” (haar etnische groep Fang), maar eerder als Europese en zelfs ‘blanke’ (Hendel, 2008: 9).¹¹ Schrijvers die haar naar eigen zeggen hebben beïnvloed zijn met name (vrouwelijke) Europese schrijvers; uiteenlopend van Rosalía de Castro, Carmen Laforet, Ana María Matute tot de Heilige Theresa en de gezusters Brönte (Ngom, 2003: 295).¹²

2. Ekomo

In *Africanos en Europa* vat Miguel Ugarte de roman van Nsue Angüe samen als een terugkeer naar “la madre patria” van de schrijfster die volgens hem, zoals meer Afrikaanse intellectuele migranten, door het heen en weer reizen tussen Afrika en Europa een dubbel bewustzijn (*dobles conciencia*) heeft en daardoor twee culturen zowel van buitenaf als van binnenuit kan bezien (2013: 200). Diverse onderzoekers en literatuurcritici hebben tot nu toe verschillende culturele, gender en literaire aspecten van de roman belicht die bij de analyse van het verhaal zullen worden betrokken, evenals Nsue Angüe’s eigen commentaar in interviews.

2.1 Het verhaal

Het verhaal wordt verteld door Nnanga Aba'a die zelf deel uitmaakt van dit verhaal. Het gaat

¹⁰ “A minor literature is not literature written in a minor language, but one written by a minority in a major language. For instance, the texts object of our study are written in Spanish, which is the dominant language in Spain and the Hispanic world, but they are written by individuals who carry racial and cultural markers that are different from mainstream Spaniards.”

¹¹ “Y encuentras, estás en un país de que dicen que es tuyo, pero que los tuyos te ven como europeo, ¿no? Que hasta ahora te siguen viendo como Europea, no, y te das cuenta que has estado un montón de años viviendo entre blancos que te toman como uno más y cuando llegues a tu propio pueblo es tu pueblo que te toma como diferente.”

¹² “I hate labels. ... I admire Rosalía de Castro very much; she is my principal role model, but don’t overlook others such as Carmen Laforet, Ana María Matute, Saint Teresa de Jesús and the Brönte sisters.”

over wat er (in een niet nader omschreven tijd) in haar dorp gebeurt en wat hiervan de gevolgen zijn voor haarzelf en haar echtgenoot Ekomo, terwijl zij ook terugkijkt op haar jeugd. Tussendoor vertelt zij verhalen die gaan over anderen en over de ontstaansgeschiedenis van Afrika.

In het dorp wordt een voorspelling gedaan aan de hand van een dubbel teken; in de wolken tekent zich een grafsteen af en de bliksem slaat in de *ceiba sagrada* (heilige boom) die daardoor zijn kruin verliest en in zijn val een grote tak meeneemt. Daarmee is voorspeld dat er een oude leider en een jonge man zullen sterven. Omdat Ekomo uit de stad is teruggekomen met een opgezwollen been, weten wij al vanaf het begin van het verhaal dat hij die jonge man misschien is.¹³ Ondanks een zuiveringsritueel sterft de dorpsoudste – *el abuelo* – en even later ook de jonge Nfumba'a nadat hij is gaan jagen. Ondertussen verergert de toestand van Ekomo en besluit Nnanga op aanraden van de wijze mannen van de *Aaba'a* (het dorpshuis) met hem op zoek te gaan naar iemand die hen kan helpen. Zij bezoeken eerst een traditionele genezer die eveneens onderzoekt of hun kinderwens in vervulling kan gaan, maar die voor Ekomo geen redmiddel heeft. Vervolgens steken zij de grens (van een niet nader aangeduid land) over naar de stad waar zij te rade gaan bij een blanke dokter. Die wil Ekomo's been echter amputeren en dat blijkt geen optie. Uiteindelijk belandt het tweetal bij een Katholieke missiepost waar Ekomo sterft. Nnanga zoekt daarop een mogelijkheid om hem te begraven wat niet lukt op het terrein van de missiepost omdat Ekomo niet Katholiek is, waarna zij hem een eind verderop in het bos begraaft onder een *ceiba grande*. Daarmee overtreedt zij het traditionele taboe van haar stam waarbij vrouwen het dode lichaam van een man niet mogen aanraken, wat haar bij de terugkeer naar haar dorp een zware straf oplevert.

De flash backs vormen een tweede verhaallijn. Hierin kijkt Nnanga terug op haar jeugd, op hoe Ekomo met zijn vader die een *brujo* (magiër) is hun dorp bezocht, hoe haar danscarrière als *Paloma de Fuego* begon en hoe zij Ekomo eerst afwees, maar uiteindelijk toch voor hem koos nadat hij haar had ontvoerd, terwijl zij op het punt stond om te worden uitgehuwelijkt. Beide verhaallijnen worden onderbroken door verhalen gelieerd aan de gebeurtenissen in het dorp of aan Afrika in het algemeen: aan het begin van de roman gaat het over een vrouw die haar man bedroog en de straf die zij daarvoor kreeg, vervolgens kan het verhaal over Nfumba'a ook opgevat worden als min of meer op zichzelf staand verhaal (hij

¹³ Er is nog een teken dat opgevat kan worden als voorspelling: in de nacht waarin de ziel van de overleden grootvader zijn vlucht neemt boort zich een gigantische voet in het dak van een huis, waarop men het huis in brand steekt en de voet verdwijnt (57).

keert terug als oude man met een geweer en een hert, voordat hij sterft). Verder zijn er nog de verhalen over de tot het christendom bekeerde *Oyono el canoso* die moet kiezen tussen een van zijn vier vrouwen, verhalen van *el curandero* (traditionele genezer) en de personen die hem bezoeken, een visioen van Nnanga over een vreemde ontmoeting met een jongen bij een rivier en het verhaal van Ekomo over de ontstaansgeschiedenis van de volkeren van Afrika.

2.2 De verteller

Nnanga is de belangrijkste verteller in de eerste persoon van gebeurtenissen waar zijzelf deel van uitmaakt.¹⁴ In de monologen (aan het begin en eind van de roman) richt zij zich echter eveneens in de tweede persoon tot Ekomo.¹⁵ Ook zijn er gebeurtenissen die zij vertelt over anderen en waar zijzelf buiten staat (bijvoorbeeld over Ekomo's terugkeer uit de stad en over zijn aftakeling). Daarbij wordt het verhaal af en toe en tijdelijk van haar overgenomen door andere vertellers van op zichzelf staande verhalen (zoals de ontstaansmythen van de Fang verteld door Ekomo en door anderen), waar die vertellers zelf geen deel van uitmaken.¹⁶ En ook anderen houden in de roman monologen (zoals *el abuelo* die in een monoloog instructies geeft over wat er moet gebeuren na zijn dood en *Oyono el canoso* die in een monoloog vertelt wat hem overkomt met zijn vrouwen).¹⁷ Degenen tot wie zij zich richten zijn in het verhaal soms zichtbaar (zoals de in het verhaal zichtbare vrouwen tot wie *Oyono el canoso* zich richt), maar ook niet zichtbaar (zoals de niet zichtbare dorpsbewoners tot wie de dorpsoudste zich richt).¹⁸

Focalisatie van de verteller

Als verteller/focalisator kijkt Nnanga terug en vooruit. Het grootste deel van de roman speelt zich af tussen twee momenten van lijden, waarbij de hoofdpersoon/verteller Nnanga haar

¹⁴ Afgaand op de verschillende vertelniveaus die Rimmon-Kenan noemt (1983: 92-97), kan daarbij een onderscheid worden gemaakt tussen Nnanga als *intradiegetic/homodiegetic verteller* in de monoloog aan het begin en eind van de roman en Nnanga als *extradiegetic/homodiegetic verteller* van de gebeurtenissen waar zij wel deel van uitmaakt, maar waar zij (van buitenaf) op terugkijkt.

¹⁵ Met Ekomo als *intradiegetic narratee*. Dit is door Rimmon-Kenan aangeduid als het niveau waarop degene zich bevindt aan wie het verhaal wordt verteld en die zichtbaar is in het verhaal (104-106).

¹⁶ Waarbij zowel Nnanga (als zij over anderen vertelt waar zijzelf buiten staat) als deze andere vertellers gelden als *extradiegetic/heterodiegetic verteller*.

¹⁷ Waarbij zij, evenals Nnanga in haar monoloog aan het begin en eind van de roman, gelden als *intradiegetic/homodiegetic verteller*.

¹⁸ Als *intradiegetic narratee* (zichtbaar in het verhaal) en *extradiegetic narratee* (niet zichtbaar in het verhaal).

eigen toestand 'tussen leven en dood' op het moment zelf van binnenuit beziet (nadat haar echtgenoot is gestorven en zij hem heeft begraven).¹⁹ Het verhaal over wat er in haar dorp gebeurt en wat zijzelf als volwassen vrouw meemaakt, vertelt zij eveneens in de ik-vorm, echter met meer afstand tot het gebeurde, evenals de fragmenten waarin zij terugblikt op haar jeugd.²⁰ Daarin is sprake van een vogelvluchtperspectief met retrospectieve momenten,²¹ maar er zijn vanuit de focus van zowel Nnanga als de dorpsgemeenschap ook voorspellende momenten over het lijden dat komen gaat,²² bijvoorbeeld wanneer de dorpsoudste antwoordt op wat de grafsteen die zich in de lucht aftekent te betekenen heeft:

La voz del jefe contesta a las voces de las mentes. La voz del jefe tiene un énfasis tan profundo que suena a ultratumba.

– Esta es la gran señal de los antepasados. Esta es la señal del África antigua, la lápida de los poderosos. Cada vez que veáis esta señal dibujada en el cielo, habréis de entender que un poderoso va a morir en África. Su muerte será violenta, será injusta. Su muerte es ineludible y, en protesta de ello, los cielos nos avisan. [...].²³ (22)

Met betrekking tot het *psychologische facet* van de focalisatie is Nnanga (als interne focalisator) subjectief gekleurd wat betreft haar emoties en gedachten. Er klinkt in haar echter ook een andere stem door die blijkt geeft van algemene opvattingen over de Afrikanen die hun tradities verloochen, zoals naar voren komt in haar commentaar op de dood van *el viejo*:

Quizá solamente el viejo, que había provocado el sonido de los tambores, sabía que con su muerte marcaba el fin de un África y daba comienzo a otra.[...] Quizás sólo aquel viejo del tam-tam sabía que al africano de hoy le interesan otras cosas, tiene otros problemas, otros dioses, otras creencias; y va abundando lentamente su tradición, influenciado por no sé qué ola que se nos viene encima.²⁴ (53)

¹⁹ als *interne focalisator from within*, afgaand op de verschillende typen focalisatie die Rimmon-Kenan noemt (75-78).

²⁰ Zij beziet de gebeurtenissen als *externe focalisator*, maar vertelt het verhaal waar zij zelf deel van uitmaakt *from within* (en in die zin dus als *externe focalisatie from within*)

²¹ Aangeduid als *analepsis/flashback*, door Rimmon-Kenan (en Genette) tegenover *prolepsis/flashforward* geplaatst (46).

²² als *prolepsis/flashforward*

²³ De stem van de chef geeft antwoord op de stemmen in de hoofden. De stem van de chef heeft zo'n diepe nadruk dat hij klinkt als vanuit het hiernamaals. 'Dit is het grote signaal van de voorouders. Dit is het teken van het oude Afrika, de grafsteen van de machtigen. Steeds als jullie deze steen in de lucht getekend zien, zullen jullie onder ogen moeten zien dat er een machtig man in Afrika zal sterven. Zijn dood zal gewelddadig zijn, zal onrechtvaardig zijn. Zijn dood is onontkoombaar en in protest daartegen waarschuwen ons de hemelen [...]'. [eigen vertaling]

²⁴ Misschien wist alleen de oude man, die de aanzet was geweest tot het geluid van de trommels, dat zijn dood het einde markeerde van dat ene Afrika en het begin van het andere. [...] Misschien wist alleen die oude van de tam-tam dat de Afrikaan van tegenwoordig geïnteresseerd is in andere zaken en andere problemen heeft, andere goden, andere geloven; en zijn traditie langzaam aan het verlaten is, beïnvloed door weet ik wat voor een golf die ons overspoelt. [eigen vertaling]

In het verlengde hiervan wordt de focus verlegd naar het relaas van Padre Ndongo Akele:

Ahora llega el blanco y os dice que ya no es hacia abajo sino hacia arriba a donde tendréis que partir, y os lo creéis. No dudo ni dejo de dudar. Lo que sí me pregunto es, en caso de que sea cierto que allá arriba hay otra morada, ¿quién os asegura que es para los africanos? [...] ¿cómo sabéis que podréis entrar en el terreno sagrado de los blancos si aquí en la tierra no os dejan entrar en sus casas? [...] ¿Qué busca un africano entre las nubes, llenas de frío, si no hay selva donde cazar ni río donde pescar? ¡estúpidos! ¡Más que estúpidos! Porque si os dejan entrar en el cielo sólo será para ser sus criados o sus esclavos.²⁵ (126)

De andere, in Nnanga doorklinkende stem, verraaft een dubbele focus die ruimte biedt aan een ideologisch commentaar,²⁶ dat Afrika tegenover Europa stelt.

2.3 De structuur van de roman

Op de introductie *A modo de introducción* volgen tien (met Romeinse cijfers aangeduide) hoofdstukken, waarvan een aantal hoofdstukken weer is opgedeeld in genummerde delen. De hoofdstukken of delen worden veelal ingeluid met poëtische regels over de mentale toestand van de vertelster:

*Busco en la oscuridad
y no hay más que vacío.
Busco en mi mente
y no hay más que nieblas...*²⁷ (113)

of met regels die gaan over de sferische omstandigheden:

*Volvió a salir el sol...
Pero estaba triste tras las nubes.*²⁸ (107)

²⁵ Nu komt de blanke en die zegt jullie dat jullie niet meer naar beneden zullen moeten vertrekken, maar naar boven en jullie geloven dat. Ik twijfel niet, noch houd ik op te twijfelen. Wat ik mij wel afvraag is, voor het geval het zeker is dat daarboven een ander toevluchtsoord is, wie jullie verzekert dat dit er is voor de Afrikanen? [...] hoe weten jullie dat je toegang zult krijgen tot het heilige terrein van de blanken als ze jullie hier op aarde niet eens in hun huizen toelaten? [...] Wat zoekt een Afrikaan tussen de kille wolken, als er geen oerwoud is om in te jagen, noch een rivier om in te vissen? Sufferds! Meer dan sufferds! Omdat, als ze jullie al in de hemel toelaten, dat alleen maar zal zijn als hun bedienden of slaven. [eigen vertaling]

²⁶ Een stem die Rimmon-Kenan aanduidt als *implied author* (1983: 87-90).

²⁷ *Ik zoek de duisternis/en er is niets meer dan leegte./Ik zoek mijn geest/en er is niets meer dan nevel...* [eigen vertaling]

²⁸ *De zon kwam opnieuw tevoorschijn.../Maar was triest achter de wolken...* [eigen vertaling]

Behalve dat het verhaal van Nnanga wordt onderbroken door een drietal andere, min of meer op zichzelf staande verhalen, zijn er ook onderbrekingen in de vorm van een *tam-tam* aankondiging (51), enkele liederen (60,225) en een gebed (113-14).

De schrijfster draagt de roman op aan “Nnanga, mijn oude vriendin. Jammer dat zij niet kan lezen”:

*A Nnanga, mi amiga vieja.
Lástima que no sepa a leer:*

In *Paratexts. Thresholds of interpretation* noemt Genette ‘dedication’ als “the proclamation (sincere or not) of the relationship (of one kind or another) between the author and some person, group, or entity” (1997: 135). Daarbij merkt hij op dat een werk zowel gewijd kan zijn aan een publieke als privé persoon, waarbij het kan gaan om de lezer of een personage in het verhaal. In Nsue Angüe’s roman lijkt de boodschap van de opdracht (als *paratext*) op het eerste gezicht zowel gericht aan “mi vieja amiga Nnanga” als privépersoon, als aan de vertelster Nnanga Aba’a in de roman. Nsue Angüe gaf in het interview met Fra-Molinero aan dat Nnanga in Fang ‘moeder’ betekent en *aba’a* (of *abaá*) de plek is waar de mannen van het dorp bijeenkomen: “Si ponemos Nnanga Aba’a, la estamos llamando por decirlo de alguna manera, la madre del *abaá*, que es lo mismo que decir, la madre de los hombres.”²⁹ (Fra-Molinero, 2010) Daarmee veralgemeniseert zij de naam die zij als “madre de los hombres” verbindt aan de gemeenschap.³⁰ Ngom heeft het in “Narrative of a Woman’s Life and Writing” (*Daughters of the diaspora*) met betrekking tot *Ekomo* (en de Afrikaanse roman in het algemeen) over een sociaal ‘ik’ dat volgens hem inclusief is en “collective and not fragmented as in the autobiographical projects of the West” (2003: 304-5).

Lejeune noemt in *Le Pacte Autobiographique* het ‘autobiografische pact’ als ‘verbond’ wat de schrijver aangaat met de lezer (1975: 28-30). Dit lijkt in de roman van Nsue Angüe gelegen de naam Nnanga. Met die naam verklaart de auteur zich weliswaar niet identiek aan de verteller (wat de roman tot autobiografie zou maken), zij brengt echter in de

²⁹ “Met Nnanga Aba’a noemen wij haar, om het op een bepaalde manier te zeggen, de moeder van de *abaá* en dat is hetzelfde als haar de moeder van alle mannen te noemen.” [eigen vertaling]

³⁰ Daarbij heet ook de grootmoeder van de vertelster Nnanga; zowel de vertelster, grootmoeder als alle andere tot de gemeenschap behorende vrouwen lijken in de naam en boodschap van de roman besloten te liggen. (Opmerkelijk is ook de dubbele punt achter de boodschap die de roman, waardoor het lijkt alsof Nnanga zich tot zichzelf richt; als personage in de roman).

betekenis van die naam haar eigen verbondenheid met de Fang gemeenschap tot uitdrukking en daarmee brengt zij (volgens de definitie van Lejeune) eveneens een autobiografisch pact tot stand. Daarbij gaat zij in de opdracht van de roman als *implied author* (Rimmon-Kenan) en *hiding self* in de ‘ik’, die spreekt voor de gemeenschap (Ngom), een verbond aan met “haar oude vriendin Nnanga” die niet geldt als lezer (*Lástima que no sepa leer*), maar als fictieve toehoorder van een vervolgens door het personage met dezelfde naam verteld verhaal.

Metaforische vooruitwijzingen

In “Ideations of Collective Memory in Hispanophone Africa: The Case of María Nsue Angüe’s ‘Ekomo’” beschouwt Adam Lifshey Ekomo’s been dat langzaam afsterft als een metafoor voor het uiteenvallen aan Afrika: “Ekomo’s leg would seem to be a stand-in for all that Nnanga has witnessed decomposing in Africa from the start” (Lifshey 24: 181). In de roman bestaat er een verband tussen het afstervende been en enkele voorspellende gebeurtenissen als (metaforische) vooruitwijzingen naar de dood, zoals een grafsteen die in de lucht verschijnt, de kruin die samen met een jonge, robuuste tak uit de heilige boom de *ceiba*³¹ breekt en een voet die zich in een dak boort.³² Dat dit niet alleen voorspellingen zijn van de dood van “un gran jefe y un hombre joven” (30) (een grote chef en een jongeman), maar ook een verwijzing naar de afstervende Afrikaanse cultuur, komt volgens Lifshey zowel tot uitdrukking in de ‘reis’ van Nfumba’a, de jonge man die tegen de traditionele verboden in gaat jagen, als de ‘reis’ die Nnanga en Ekomo maken op zoek naar genezing van Ekomo’s been (Ibid.: 180). Lifshey wijst op de parallel tussen deze beide reizen die eindigen met de dood en dus gedoemd zijn te mislukken: “As Ekomo and Nnanga leave the tribe in search of a doctor for his leg, the village setting of the first half of the book is now replaced by an archetypal journey in the second half. Yet this journey, like the elder and Nfumbaha, seems

³¹ “La ceiba sagrada de mi pueblo guarda el totum de la tribu” [...] (29). De ceiba is een boomsoort die oorspronkelijk niet in Equatoriaal Guinea voorkomt, maar wel in Cuba. Nsue Angüe verdedigde zich bij de eerste uitgave van *Ekomo* tegen een voorgestelde aanpassing hiervan, door te stellen dat het hier gaat om een “árbol del bien” (boom van het goede), wat volgens haar elke als zodanig beschouwde boom kan zijn die zij als ceiba verplaatste naar de Fang context (Lifshey 24: 178).

³² Mineke Schipper wijst er op dat er veel verhalen bestaan in de Afrikaanse orale vertellingen die gaan over lichaamsdelen: “Er bestaan ook verhalen over een hand die in zijn eentje door het leven gaat. Er zijn heel veel verhalen over lichaamsdelen die een eigen leven leiden en al dan niet uiteindelijk weer aan of op een lichaam terecht kunnen komen. Er is bijvoorbeeld een schitterend verhaal over een schedel die door het bos stuitert en overall ledematen leent om als een echte gentleman in de stad naar de markt te gaan en daar een onschuldig meisje te verleiden” (1987: 21).

doomed from the start” (Ibid). Lifshey verwijst in dit verband ook naar het commentaar op Nfumba’a’s fatale terugkeer naar zijn dorp (waarin eveneens de stem van een *implied author* lijkt door te klinken):

Nfumba'a, el africano de hoy, Hombre de la Mañana, tras estar dos lluvias en Europa, dejó su tradición encerrada entre los libros dejó allí su personalidad y sus creencias africanas, y el ser sin continente regresó a su pueblo con un disfraz del europeo sin el europeo dentro. Con una máscara de Europa pero sin su rostro en ella. Medio blanco, medio negro. Sus hermanos salieron en su busca porque le amaban, se arriesgaron dos días en la selva porque eran sus hermanos. Las lágrimas de la madre son las del África y sus lamentos se esparcen alargados por el aire hasta los confines de la tierra por todos aquellos hijos perdidos y no hallados. ¿Quién puede escuchar el llanto de la madre África sin sentir compasión por esa mujer que no hace más que echar hijos al mundo para ver como poco a poco van perdiendo su personalidad? Y sin embargo, cada vez que cae uno de sus hijos, África llora personificándose en cada una de las madres del Nfumba'a. Hijos prefabricados por los supermercados de la evolución histórica, que sin embargo no evolucionan y hablan de política, comercio y religión, que les son ajenos, sin detenerse a examinar el verdadero sentido de las cosas, y mueren con las chaquetas puesta y seguro de haber cumplido su misión.³³ (107,108)

In het verhaal van Nfumba'a, evenals als dat van Ekomo (en zijn afstervende been), spelen stadse en ‘westerse invloeden’ een rol; Nfumba’a die ‘gedegenereerd’ is teruggekeerd uit Europa en Ekomo die met een ziek been is teruggekeerd uit de stad. De stad komt herhaaldelijk terug in de roman als symbool voor vreemde en foute invloeden. Lifshey vat dit als volgt samen: “Given Nfumbaha’s fate, however, the West and its institutions seem unlikely to provide alternative salvation. Ekomo, like Nfumbaha, has been exposed to Western urban presences before, but that hardly has been wholesome or regenerative: the novel starts out with committing adultery in a city” (Ibid: 181).

De twijfelachtige toekomst van Afrika vindt volgens Lifshey echter niet alleen zijn weerklink in Ekomo’s uiteenvallende been, maar ook in (naar wat in de loop van de roman blijkt) Nnanga’s onvruchtbaarheid (180). Miguel Ugarte noemt die (on)mogelijkheid tot het

³³ Nfumba'a, de Afrikaan van nu, Man van de Morgen, liet nadat hij twee seizoenen in Europa was geweest zijn traditie achter opgesloten tussen de boeken, evenals zijn Afrikaanse persoonlijkheid en geloof en keerde zonder continent naar zijn dorp terug, onder een Europese vermomming, maar zonder de Europeaan in zich te dragen. Met een Europees masker, maar zonder zijn gelaat hierin. Half blank, half zwart. Zijn broers gingen naar hem op zoek omdat ze van hem hielden, ze stelden zich twee dagen bloot aan het oerwoud omdat het zijn broers waren. De tranen van zijn moeder zijn die van Afrika en haar jammerklachten verspreiden zich wijds door de lucht tot in alle uithoeken van de aarde vanwege al die verloren en niet gevonden zonen. Wie kan luisteren naar het gejammer van moeder Afrika zonder compassie te voelen voor die vrouw die alleen maar kinderen op de wereld zet om te zien hoe zij beetje bij beetje hun persoonlijkheid zullen verliezen? En toch valt iedere keer een van haar kinderen en Afrika huilt, terwijl zij zich verplaatst in ieder van die moeders van Nfumba’a. Kinderen, geprefabriceerd door de supermarkten van de historische evolutie, maar die zelf niet evolueren en praten over de politiek, handel en religie die hun vreemd is, zonder stil te staan bij de echte betekenis van de dingen, en die sterven in pak, er zeker van zijn dat ze hun missie hebben volbracht. [eigen vertaling]

krijgen van kinderen, gekoppeld aan het voortbestaan van de gemeenschap en de noodzaak van de reis ter genezing van Ekomo's been, cruciaal (2013: 105).³⁴ Ugarte ziet de teloorgang van Afrika weerspiegeld in de passage waarmee de roman eindigt, met hierin onder andere de regels:

Que lloren todas las mujeres juntas. [...] ¡Qué lloren las madres de las hembras, porque las hembras nacen para ser madres y esposas! ¡Qué llore la mujer fértil, abrazando a la esteril!³⁵ (247)

Met als laatste zinnen:

Abro los ojos, eso creo, y me encuentro confundida entre la gente. Mas...¡qué sola! ¡Qué tremendamente sola estoy!³⁶ (248)

Ugarte wijst op deze staat van wanhoop en eenzaamheid waarin Nnanga na Ekomo's dood achterblijft en waarbij er geen hulp meer is voor "la madre de África" van wie de kinderen verloren gaan in de diaspora, waaruit zij onherkenbaar terugkomen (als zij al terugkomen), en waarop de moeder in alle eenzaamheid achterblijft (209).

Hoewel zowel Lifshey als Ugarte de relatie leggen tussen de rol van Ekomo's individuele ziekte en Nnanga's onvruchtbaarheid met het uiteenvallen en de bedreiging van het voortbestaan van 'Madre África', ziet Lifshey hierin echter niet zozeer (als Ugarte) onvruchtbaarheid en moederschap weerspiegeld, als een meer politieke boodschap die volgens hem gelegen is in de kritiek op externe (koloniale) factoren:

While it is true that the text does not explicitly assail with nationalistic fervor the colonial or postcolonial power structures of Equatorial Guinea, its extended lament for the death of longstanding tribal and continental orders can be read as criticism of those external forces whose presences coincided with this collapse. That the novel is more dirge than a diatribe does not make it devoid of 'sentimientos anticolonialistas' (Lifshey 14: 183).³⁷

³⁴ "Pero mi interpretación es que la enfermedad es una fuerza que se suma al rol de Nnanga como madre sin hijos. Aquí de nuevo, la posibilidad de los niños como un posible futuro, la continuación de la vida de la comunidad, y junto a ello, la necesidad del viaje, todo ello es crucial."

³⁵ Opdat alle vrouwen samen huilen.[...] Opdat de moeders huilen van de meisjes omdat de meisjes geboren worden als toekomstige moeders en echtgenotes! Opdat de vruchtbare vrouw huilt, de onvruchtbare vrouw omhelzend! [eigen vertaling]

³⁶ Ik open mijn ogen, geloof ik, en vind mijzelf verward terug tussen de mensen. Meer... dan alleen! Wat ben ik ontzettend alleen! [eigen vertaling]

³⁷ Lifshey gaat daarmee in tegen de opvatting dat antiekoloniale sentimenten bij María Nsúé Angüe geen rol zouden spelen zoals Vicente Granados beweert in de proloog van de eerste uitgave van Ekomo: "No hay en la novela el más mínimo resentimiento, ni trata ninguna cuestión política de carácter panfletario, porque la obra

Waar Lifshey en Ugarte Ekomo's ziekte behandelen als een weerslag van de teloorgang van Afrika, kan deze volgens Lola Aponte-Ramos ook gezien worden als metafoor voor de ontwrichting van een sociale orde (2004: 103).³⁸ Aponte-Ramos stelt dat in de roman sprake is van een in twijfel getrokken vrouwelijkheid naast een gedegradeerde mannelijkheid die eveneens in verband kan worden gebracht met een gefragmenteerde westerse wereld (102). Dit zou tot uitdrukking komen in Ekomo's weggroeiende en uit elkaar vallende been; de ziekte die leidt tot sociale uitstoting in zijn dorp, maar ook een mogelijkheid biedt om de relaties tussen man en vrouw te herzien. Volgens Aponte-Ramos groeien de vrouwelijke en mannelijke hoofdpersoon in de roman naar elkaar toe: de man wordt afhankelijk, zwak en steeds verder uitgesloten van het publieke leven, terwijl zijn vrouw zich juist op die gebieden begeeft die traditioneel gezien voor een vrouw verboden zijn (Ibid.). Door die ziekte en de hiermee gepaard gaande ontwrichting van de sociale orde wordt volgens Aponte-Ramos ruimte gemaakt voor een nieuwe orde waarin traditionele patronen tussen man en vrouw doorbroken worden. Zij wijst er op dat de ziekte van Ekomo zich voordoet wanneer de soevereine staat en samenhang hierbinnen ter discussie staat en alle structuren wankelen: zowel de Fang traditie als westerse, koloniale en postkoloniale, stad en dorp/familie, man en vrouw (106). In haar studie *Repensar Ekomo de María Nsue Angüe* geeft Anna Mester in het verlengde hiervan aan dat Nsue Angüe in haar roman breekt met het koloniale dualisme dat niet alleen blank plaatst tegenover zwart, maar ook het moderne tegenover het traditionele en het vrouwelijke tegenover het mannelijke (2009: 48). Zij benadrukt dat de vertelster de positie van de vrouw ter discussie stelt met betrekking tot de patriarchale krachten van haar gemeenschap en een westers patriarchaal kolonialisme, waartegen zij weerstand biedt door middel van diverse stemmen en acties (62). Volgens Mester vindt Nnanga in de openheid en vrije expressie van de dans een mogelijkheid om aan beperkende dualismen en sociale normen te ontkomen (63).

Behalve dat Ekomo's 'uiteenvallende been' gekoppeld kan worden aan het uiteenvallen van de sociale patronen (Aponte-Ramos) en de teloorgang van 'Madre África' (Lifshey, Ugarte), ligt volgens Marvin Lewis in dit been, dat staat voor Ekomo's bezoek aan

cumple una de las características de la literatura guineana escrita: la ausencia de sentimientos anticolonistas" (Granados, 1985: 13).

³⁸ Aponte-Ramos baseert zich daarbij op de idee van de 'ziekte als metafoor' bij Susan Sontag en beweert dat vreemde invloeden van de stad zich in *Ekomo* lichamelijk manifesteren.

de stad, de hele roman besloten. In de passage aan het begin van de roman, over zijn bezoek aan de stad, balt zich volgens Lewis het conflict samen waarin de roman eindigt:

This passage is important to the structure of the novel because it reveals the importance of memory in Ekomo's development and establishes the major conflict elaborated in the plot. The action vacillates between past and present, between remembering and forgetting: 'between a little bit of sun and a tiny bit of shade', a primary leitmotif (2007: 130).

Daarbij vindt het idee van de stad zijn weerslag in wat Lewis een "black/white dichotomy" noemt (134), wanneer Nnanga en Ekomo in de stad een blanke arts bezoeken en daarna een Afrikaanse *curandero* op het platteland. Lewis wijst er op dat die scenes de culturele verschillen blootleggen tussen Afrikanen en Europeanen, terwijl beide methoden falen:

Whereas the African healer tried to find a traditional solution to the problem by using herbs and incantations, the European doctor resorts to the more efficient method of physical dismemberment. Just as the doctor does not understand Ekomo's language, neither does he understand that without his leg, Ekomo would not be considered to be a whole man in his culture. Subsequently the protagonist does not find a solution in either traditional or modern medicine (Ibid.: 134-35).

Mise en abyme

Hoewel Lewis met zijn "black/white dichotomy" (evenals de andere genoemde critici met tegenstellingen als Afrika tegenover Europa, stad tegenover platte land, man tegenover vrouw) refereert aan het binaire aspect van de roman, verwijst hij ook naar de poëtische beschrijving van Nnanga's toestand. Die toestand tussen 'een beetje zon en een beetje schaduw', of 'tussen leven en dood', komt tot uitdrukking in de lyrische introducties van de hoofdstukken:

*Busco en mi mente/No hay ni presente, ni pasado, ni futuro/¿Dónde están los cuerpos? Las tinieblas cayeron sobre mí.../¡Qué desasosiego! Sopla la brisa y, en un momento determinado, el tiempo parece haberse detenido en la nada. Pienso: ¿Dónde están los cuerpos? Volvió a salir el sol... Pero estaba triste tras las nubes. Sopla la brisa y, en un momento determinado, el tiempo parece haberse detenido en la nada.*³⁹

³⁹ Ik zoek in mijn geest/Er is geen heden, noch verleden, noch toekomst/Waar zijn de lichamen? De duisternis overviel mij.../Wat een onrust! De wind blaast en op een bepaald moment, lijkt de tijd te zijn gestopt in het niets. Ik denk: Waar zijn de lichamen? De zon kwam opnieuw tevoorschijn... Maar triest achter de wolken. De wind waait en op een bepaald moment, lijkt de tijd te zijn gestopt in het niets. [eigen vertaling]

Deze poëtische bespiegelingen vormen een bindende factor in een gefragmenteerd verhaal; ze rijgen de gebeurtenissen aaneen en vormen zo als *mise en abyme* een weerspiegeling van de tekst als geheel. De rol die de dans speelt sluit hierop aan, evenals de rol van bepaalde terugkerende rituelen en uiteindelijk het begrafenisritueel.

Aan het begin van de roman is er sprake van een rituele dans waarin bepaalde seksuele grenzen worden overschreden:

Debo danzar con mis suegros. Debo danzar con los viejos, debo unir mi sexo al abuelo para purificarme. Debo bailar y entregar mi cuerpo a la luz de la hoguera.⁴⁰ (34)

En Nnanga treedt als ‘Paloma de Fuego’ nagenoeg buiten zichzelf:

Vibré, vibré y vibré al son de los sonidos. Mi espíritu se escapó del cuerpo y voló con la paloma de fuego, primero a ras del suelo y después más y más alto; hasta buscar los cielos.⁴¹ (103)

De dans en het spirituele herhalen zich in meer gebeurtenissen (191-92) om aan het eind van de roman uit te monden in een reinigingsritueel in de rivier (247), waarbij Nnanga zich op de grens bevindt van leven en dood (248). Volgens Aponte-Ramos worden er in de dans en orgie – evenals in de lyriek – patronen doorbroken van heteroseksualiteit en monogamie, waardoor ruimte gecreëerd wordt voor een nieuwe identiteit:

Coincide [la danza] con la insistencia de la autora en mantener un lenguaje lírico e intimista, cuyas claves nos escatima. El sujeto femenino necesita redefinir el lenguaje mismo, y la danza representa una resistencia al lenguaje heterosexual y regulador a favor de la posibilidad de creación de nuevas identidades para lo femenino y lo masculino.⁴² (2004: 111)

⁴⁰ Ik moet dansen met mijn schoonouders. Ik moet dansen met de ouden, ik moet mijn geslacht verbinden aan mijn grootvader om mijzelf te reinigen. Ik moet dansen en mijn lichaam overgeven aan het licht van de brandstapel. [eigen vertaling]

⁴¹ Ik vibreerde, vibreerde en vibreerde op de klank van de geluiden. Mijn geest verliet het lichaam en ik vloog met de vuurduif, eerst rakelings over de vloer en daarna hoger en hoger, tot hoog in de lucht. [eigen vertaling]

⁴² Het [de dans] gaat samen met de drang van de schrijfster om vast te houden aan een lyrische en intieme taal, waarvan zij de sleutel voor ons achterhoudt. Het vrouwelijke subject moet de taal zelf opnieuw definiëren en de dans representeert daarbij het verzet tegen een heteroseksuele en regelende taal, ten gunste van de mogelijkheid tot een creatie van nieuwe vrouwelijke en mannelijke identiteiten. [eigen vertaling] De vraag is aan welke ‘heteroseksuele taal’ Aponte Ramos hier refereert; het lijkt meer een interpretatie van haarzelf dan een concrete verwijzing.

Dat Nnanga's toestand 'tussen leven en dood' ten gevolge van haar daad (en die daad zelf), ook verwijst naar de klassieke tragedie *Antigone*, merkt Melva Persico op in haar artikel "Voices and Hybridity; The Case of María Nsue Angüe's *Ekomo*" (Persico 31: 133-148). Zij vergelijkt Nnanga met de hoofdrolspeelster in *Antígona* (1991), een op de situatie in Equatoriaal Guinea toegesneden bewerking van de tragedie van Sophocles door Trinidad Morgades Besari.⁴³ In dit toneelstuk is de hoofdrolspeelster Antígona evenals Nnanga een danseres en trotseert zij (evenals Nnanga en Antigone in de oorspronkelijke tragedie) in een begrafenisritueel de regels van de machthebber: "Just Nnanga has defied tradition by burying het husband, Antígona has defied the orders of the president and has buried her brothers" (Ibid: 140). Volgens Persico manifesteert Nnanga zich echter, in tegenstelling tot de Antígona in Morgades Besari's toneelstuk, als "silent observer" tegenover een patriarchale gemeenschap, evenals de andere vrouwen van haar gemeenschap (Ibid.: 141).

Zowel Antígona's daad in Morgadi Besari's toneelstuk als Nnanga's daad in *Ekomo* vindt zijn weerslag in de daad van Antigone, in de oorspronkelijke Griekse tragedie. Joan Copjec zet in *Imagine there's no women. Ethics and Sublimation*, Antigone's verraad aan de gemeenschap, door te handelen namens haar broer als individu, tegenover Creon's opoffering van de familiewaarden, door te handelen volgens de wetten van de stadstaat (2002: 15).⁴⁴ Copjec betreft bij Antigone's daad bepaalde (doods en seksuele) driften, ingegeven door een niet te stoppen en alles overstijgende, autonome kracht. Het is daarmee volgens Copjec (refererend aan een psychoanalytisch concept) ook een zuiverende en sublimerende daad die Antigone alleen maar uit kan voeren door buiten zichzelf te treden zonder sociale beperkingen, waarmee zij een gat dicht tussen het individu en gemeenschap (24).

⁴³ Het gaat hier om het toneelstuk *Antígona*, geschreven door Morgades Besari (1931-2019) die als schrijfster, docent en vertaalster werkzaam was aan de UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia) in Spanje en aan de UNGE (Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial) in Malabo. In dit toneelstuk begraaft Antígona haar broers tegen de verordening van de president in, nadat deze door representanten van het volk was belaagd. Evenals Antigone in de gelijknamige Griekse tragedie krijgt zij hiervoor de doodstraf opgelegd, maar zij weet te vluchten bij een uitbarsting van de vulkaan die niet haar, maar de president fataal wordt. Het toneelstuk eindigt met een hernieuwd begin, nadat het vuur alles tot niets heeft teruggebracht en de Goddelijke wetten van de natuur zegevieren: "Todo arde, todo es ceniza... De la nada todo salió, a la nada retorna todo: poder autoridad, ambición, leyes humanas. Solo queda la ley de Dios, la ley natural". De drie aktes van dit toneelstuk zijn opgenomen in *Nueva Antología de La Literatura de Guinea Ecuatoria*. (Mbaré Ngom en Gloria Nistal, 2012: 626-32)

⁴⁴ Antigone begraaft haar broer Polynices tegen de wet van Creon (die dan heerst over Thebe) in die dit verbiedt en wordt hiervoor gestraft. Creon laat haar opsluiten in de buurt van het graf waar zij haar broer begroef en zij pleegt vervolgens zelfmoord, waarna haar geliefde Haemon, tevens Creons zoon, zijn vader aanvalt. Uiteindelijk pleegt ook hij zelfmoord, evenals zijn moeder Euridice die zijn dood niet verdraagt, waarop Creon eenzaam achterblijft.

Copjec wijst er op dat Antigone zichzelf, uit liefde voor haar broer, als het ware boven haar eigen naakte bestaan uittilt (25).⁴⁵ Die liefde maakt haar ongevoelig voor de goedkeuring van anderen en zij geeft daarvoor ook geen rechtvaardigheid, want zij stelt uiteindelijk haar eigen regels, ook al leidt dit tot haar dood.⁴⁶ Ook Nnanga stelt uit liefde voor haar echtgenoot haar eigen regels door voor Ekomo een kist te timmeren, zijn lijk aan te raken en hem te begraven. En omdat zij hiermee het taboe van de Fang gemeenschap overtreedt, heeft ook zij slechts de dood in het vooruitzicht:

Cada uno de los golpes que suenan al clavar las maderas me dice: *Faltaste al tabú... faltaste al tabú... Tocaste el cadáver de tu marido muerto. ¡Morirás!*⁴⁷ (232)

Evenals Antigone begaat zij vanuit het oogpunt van de gemeenschap een misdaad, waarbij Nnanga heen en weer geslingerd wordt tussen Fang tradities en Christelijke waarden, zoals onder woorden gebracht door *el Pastor* die het dorp toespreekt:

– ¿Por qué pretendéis su muerte? – continuó el Pastor. Porque es muerte para ella si os empeñáis y confundís las cosas. Pues además de sacerdote de Dios soy fang y respeto nuestras costumbres y la tradición. Sé por ello que una viuda debe pasar por ciertos castigos y, sobre todo, no debe tocar el cadáver de su difunto. Más yo os hago esta pregunta: ¿hubiera sido mejor dejarle insepulto? ¿Qué es lo más importante para vosotros: violar el tabú por amor o conservarlo sabiendo que se está faltando a una de las leyes más divinas de la humanidad? No es igualmente tabú dejar un cadáver insepulto?⁴⁸ (243)

⁴⁵ Waarbij zij refereert aan het naakte bestaan in *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* van Giorgio Agamben.

⁴⁶ Zich baserend op Lacan stelt Copjec dat de liefde van Antigone voor haar broer haar drijft tot een breuk met de gemeenschap, in wat zij omschrijft als een “criminele drift”: “Lacan views the act of the loving sister as a definitive break with her community: ‘because the community refuses to [bury Polyinices, she] is required ... to maintain that essential being which is the family Até.’ In other words, the deed Antigone undertakes traces the path of the criminal drive, away from the possibilities the community prescribes and toward the impossible real. That she is ‘required’ to do so testifies to the Zwang or compulsion of drive, which is indifferent to external criteria, such as the good opinion of others” (2002: 40,41).

⁴⁷ Elke hamerslag op het hout zegt mij: *Je hebt het taboe verzuimd... je hebt het taboe verzuimd... Je hebt het dode lichaam van je man aangeraakt. Je zult sterven!* [eigen vertaling]

⁴⁸ – Waarom willen jullie haar dood? – vervolgde *el Pastor*. Want het betekent haar dood als jullie dit met alle geweld willen en dingen met elkaar verwarren. Behalve priester van God ben ik echter ook Fang en respecteer ik onze gewoonten en tradities. Ik weet dat een weduwe bepaalde straffen moet ondergaan en dat zij bovenal het lijk van haar overledene niet mag aanraken. Maar ik stel jullie deze vraag: was het beter geweest hem boven de grond te laten? Wat is het belangrijkste voor jullie: het taboe uit liefde overtreden of het te behouden in de wetenschap dat hiermee een van de meest goddelijke wetten der mensheid wordt genegeerd? Is het niet ook een taboe om een lichaam onbegraven te laten? [eigen vertaling]

Nnanga wordt door deze pastoor ook Sara genoemd: “[...] hija de la Iglesia, cordera de la manada del señor Jesucristu [...]” (243).

Behalve op die met elkaar in strijd zijnde (Fang en Christelijke) taboes wijst *el Pastor* echter ook op Nnanga's moed volgens de getuigen uit het dorp waar zij Ekomo begroef:

[...] Más tarde me contó cómo le había enterrado su esposa, y también el médico y el Pastor de allí me hablaron con admiración de la fuerza de voluntad y resignación de la joven extranjera. Todos allí están admirados del comportamiento de la muchacha [...].⁴⁹ (242-43)

Nnanga's volharding van moed en rebellie, ingegeven door haar onvoorwaardelijke liefde voor Ekomo, kan in verband worden gebracht met Antigone's moed en rebellie, voortvloeiend uit de liefde voor haar broer.⁵⁰ Beiden zijn in hun handelen autonoom, waarmee zij een gat dichtten tussen het individu en gemeenschap (Copjec, 24). In *Ekomo* leidt die autonome handeling van Nnanga echter tot het zich bevinden in een tussenruimte waarin ook Ekomo terecht lijkt te komen als hij zich vlak voor zijn dood afvraagt wat er van hem moet worden omdat hij niet gedoopt is, noch geleefd heeft naar de regels van zijn voorouders:

*¡Yo me estoy muriendo! ¿Qué será de mí? Al cielo no puedo ir, puesto que no estoy bautizado; y el infierno es demasiado castigo para mis pocos pecados. Al purgatorio no puedo ir pues no soy cristiano; y para el limbo, soy muy viejo ya para entrar en él. A los ancestros traicioné al renegar de ellos... .*⁵¹ (221)

Aan het eind van de roman lijken zowel Nnanga als Ekomo zich niet alleen tussen leven en dood, maar ook in het 'niets' te bevinden:

– ¿Soñando que estás vivo o... soñando que te has muerto? Las dos cosas. Todo es un sueño. Tú tan sólo sueñas. / – No te comprendo... / – ¿Y quién comprende? Todos están locos. ¡Todos! Menos tú y yo... No es nada. Nada es.⁵² (238)

Uiteindelijk klinkt in Nnanga de stem door van haar rebellie (waar ook Antigone's rebellie doorklinkt):

⁴⁹ [...] Later vertelde hij me hoe hij was begraven door zijn echtgenote. Ook de plaatselijke dokter en pastoor spraken met bewondering over de krachtige wil en berusting van de jonge vrouw van buiten. Allen van daar bewonderen het gedrag van deze jonge vrouw [...]. [eigen vertaling]

⁵⁰ En wellicht ook als verwijzing naar het toneelstuk van Trinidad Morgades Besari.

⁵¹ *Ik ga dood! Wat zal er van mij worden?* Naar de hemel kan ik niet gaan, want ik ben niet gedoopt; en de hel is te veel straf voor mij, voor de weinige zonden die ik heb begaan. Naar het voorportaal van de hel kan ik niet gaan want ik ben geen Christen en ik ben al te oud om het voorgeborchte te betreden. De voorvaderen heb ik verraden door niets meer van hen te willen weten... . [eigen vertaling]

⁵² – Dromend dat je nog leeft of... dromend dat je al dood bent? Beide. Alles is een droom. Jij alleen droomt. / – Ik begrijp je niet... / – En wie begrijpt? Ze zijn allen gek. Allen! Behalve jij en ik... Het is niets. Niets is. [eigen vertaling]

Grita mi rebelión: ¡No! ¡No estoy muerta ni viva!⁵³ (248)

Orale invloeden

De opdracht van de roman (*A Nnanga, mi amiga vieja. Lástima que no sepa leer*), is er volgens Benita Sampedro Vizcaya een bewijs van dat de schrijfster zich niet uitsluitend richt tot een westers lezerspubliek, maar ook tot degenen die in een andere culturele context niet hebben leren lezen (2015: 183). Sampedro Vizcaya verwijst naar Nsue Angüe's culturele erfenis met betrekking tot de orale traditie en praktijken en met betrekking tot de Fang taal (Ibid.). Over de taal zegt de schrijfster zelf (in het interview met Hendel) het volgende:

El lenguaje fang es fonéticamente musical. Entonces, como bantú expresándome e identifarme, me doy cuenta de que cuando cuentan historias y cuentos, las acciones son cantadas. Hay partes que son muy musicales, prosa poética, y la narración es normal. Jugando a ser bantú, siguiendo el ritmo que los bantúes, como supongo que tenemos que seguir, como vemos de la literatura oral, que tiene estas fuerzas.⁵⁴ (Hendel, 2008: 3)

Naast de muzikale en poëtische kenmerken die Nsue Angüe in dit citaat aanhaalt, worden er echter in het verhaal ook bepaalde zinnen en formules herhaald,⁵⁵ zoals bij deze zinnen in Hoofdstuk I:

El jefe baja la mirada al suelo y busca, entre el polvo, la sangre de aquellos que fueron sus antepasados. El viejo baja la mirada y busca bajo el polvo la sangre reseca de África.⁵⁶ (23)

Ook wordt het publiek (en indirect de lezer) eveneens bij het verhaal betrokken door passages met een aaneenschakeling van vragen:

⁵³ Schreeuwt mijn rebellie: *Nee! Ik ben niet dood noch levend!* [eigen vertaling]

⁵⁴ De Fang taal is fonetisch muzikaal. Als ik mijzelf identificeer met en mij uit in Bantoe realiseer ik mij dus, wanneer men geschiedenissen en verhalen vertelt, dat de acties gezongen worden. In de vertelling zitten muzikale delen en poëtisch proza is dus normaal. Spelend als Bantoe, de ritmes van de Bantoe volgend zoals ik veronderstel dat we die moeten volgen, zoals we zien bij de orale literatuur, want daarin zijn die krachten aanwezig. [eigen vertaling]

⁵⁵ Met herhalingen als kenmerk van het orale; om de gesproken tekst te kunnen onthouden met als hulpmiddelen ritme, herhaling van bepaalde formules in de vorm van vaste uitdrukkingen (clichés) en spreekwoorden (Ong, 1982: 34).

⁵⁶ De chef buigt zijn hoofd naar de grond en zoekt, tussen het stof, het bloed van degenen die zijn voorouders waren. De chef buigt zijn hoofd en zoekt onder het stof het kurkdroge bloed van Afrika. [eigen vertaling] Het is de vraag wiens stem wij hier horen; de stem van Nnanga of die van Afrika (en de schrijfster als *implied author*).

La gente se mira en silencio, y las preguntas mueren en el pecho. ¿Cómo ha de morir el abuelo, si todos en este pueblo saben que del hombre de hierbas se dijo que habría de morir en batalla? ¿Cómo ha de morir el abuelo si se acabaron las luchas de tribus y envejeció la paz? ¿No fue dicho que aquel hombre de guerras había de morir de lanza? ¿Con quién luchará el hombre para buscar su propia muerte?⁵⁷ (44)

Volgens Mineke Schipper bepaalt in een orale traditie het publiek mede hoe uitgebreid handelingen, dialogen, formules, refreinen enz. herhaald worden (1987: 25). Schipper wijst er verder nog op dat de orale traditie in Afrikaanse landen vooral in stand gehouden werd door vrouwen, hetgeen ook Ngom beweert:

[...] the woman was the real axis around which the community's organization and survival rotated. The women also articulated a central (and critical) role in the arena(s) of education and traditional oral literature. [...] Oral in origin, traditional literature was a powerful, didactic instrument that women fully employed for education. The use of tales, songs, satire, praise songs and other genres allowed women not only to educate but also to impart culture to children.⁵⁸ (Ngom, 2003: 301)

Volgens Schipper worden vrouwen in de Afrikaanse maatschappij echter onvoldoende gehoord (zoals ook de orale literatuur minder 'gehoord' wordt dan de geschreven literatuur), getuige het West Afrikaanse spreekwoord: "Vrouwen hebben geen mond".⁵⁹ Afgaande op de opdracht van de roman lijkt Nsue Angüe met deze roman behalve gelezen, vooral ook door de vrouwen uit haar gemeenschap te willen worden gehoord. De opdracht van de roman kan gezien worden als een vooraankondiging van het orale karakter ervan met daarin een speciale en wellicht andere rol weggelegd voor vrouwen.

2.4 De personages en omstandigheden

Centraal in het verhaal staat de relatie van Nnanga Aba'a met Ekomo en met de andere

⁵⁷ De mensen kijken elkaar in stilte aan en de vragen verstommen in hun borst. Hoezo moet de grootvader sterven als iedereen in dit dorp weet dat de medicijnman verkondigde dat hij zou gaan sterven in de strijd? Hoezo moet de grootvader sterven als de strijd van de stammen al ten einde kwam en de vrede al oud werd? Was niet gezegd dat die strijder zou sterven door een lans? Met wie zal de man vechten om zijn eigen dood te zoeken? [eigen vertaling]

⁵⁸ María Nsue Angüe bevestigt dit in het interview met Mischa Hendel: "Como extranjero te voy a decir que los que mejor cuentan la historia del país, sabes ¿quienes son? Las mujeres de este país. A través de sus códigos: Las mujeres cantan la historia de Guinea, desde los tiempos de la colonia, se sigue con las danzas tradicionales, los cántigos tradicionales, te van contando exactamente lo que va pasando en Guinea en cada momento" (Hendel, 2008: 7).

⁵⁹ Schipper deed onderzoek naar spreekwoorden en naar vrouwen in de literatuur van Afrika, Azië en Latijns Amerika. De hoofdstukken van haar boek *Ongehoorde woorden. Vrouwen en literatuur van Afrika, Azië en Latijns-Amerika* (uitg. Het Wereldvenster, Weesp/Novib, Den Haag, 1984) beginnen met een aantal spreekwoorden, waaronder "Vrouwen hebben geen mond" (spreekwoord afkomstig van de Beti, Kameroen).

personages die aan haar rol ondergeschikt zijn en als *flat characters* vaak niet met hun naam worden aangeduid, maar in hun rollen van *madre, el abuelo, hombre de las hierbas, el curandero* en *el curandero blanco*, etc.⁶⁰ Daarop vormt alleen Ekomo een uitzondering omdat hij aan het eind van het verhaal een grotere rol gaat spelen in de dialoog terwijl ook zijn karakter een zekere ontwikkeling doormaakt, echter slechts door de ogen van Nnanga:

Ekomo había cambiado. Ya no era el joven pendenciero y altanero. Sus ojos ya no danzaban burlones tras sus pestañas. ... Aquel escuálido muchacho que tenía delante, nada tenía que ver con mi marido.⁶¹ (218)

Nnanga en Ekomo zijn de belangrijkste ‘acteurs’ of ‘actants’⁶² in het verhaal met als gemeenschappelijk object de genezing van Ekomo’s been en de vervulling van hun kinderwens. Zij worden daarbij geholpen of tegengewerkt door personen (*el curandero*, grenswachten, blanke dokter in de stad als *curandero blanco*) en omstandigheden (hun reis in de bus, te voet) en de voorspelling dat een jonge man moet sterven. In die voorspelling en omstandigheden treden ook objecten en natuurfenomenen op als ‘actant’ zoals de grafsteen in de lucht, de tak die afbreekt en de voet in het dak van een huis; objecten die toekomstige, onheilspellende gebeurtenissen inluiden onder herhaaldelijk gepersonaliseerde natuurverschijnselen, zoals: *Lloraban las nubes, y sus lágrimas y sudores, una a una, caían blandas sobre la tierra*.⁶³ (54)

Terwijl Nnanga staat voor ‘moeder van alle mannen’, betekent *Ekomo* in Fang ‘vrede en harmonie’. In het interview met Fra-Molinero vertelt Nsue Angüe dat de jeugdige Nnanga *Paloma de fuego* heet, analoog aan haar vuurrode haar en lenigheid: "Paloma de fuego fue su otro nombre al convertirse en bailarina y ser bautizada en el río por la maestra danzarina. La llamó Paloma por su agilidad de movimientos y fuego, por ser pelirroja."⁶⁴ (Fra-Molinero, 2010) De titel heeft bovendien betrekking op de symbiose tussen man en vrouw die zij naar eigen zeggen (eveneens in het interview met Fra-Molinero) wilde creëren doormiddel van de

⁶⁰ In *The Magellan Fallacy* vat Adam Lifshy de rol van Nnanga en de andere personages als volgt samen "She filters the world around her as Ekomo and other characters move in and out her personal life" (2017: 211).

⁶¹ Ekomo was veranderd. Hij was niet meer die jonge hooghartige ruziezoeker. Zijn ogen dansten niet meer spottend vanachter zijn wimpers. [...] Die broodmagere jongen die ik voor mij had, niets had hij meer te maken met mijn man. [eigen vertaling]

⁶² De rollen die door Rimmon-Kennan genoemd worden, komend van Greimas (1983: 34,35).

⁶³ De wolken huilden en hun tranen en hun zweetdruppels vielen een voor een, zacht over de aarde. [eigen vertaling]

⁶⁴ "Paloma de fuego was haar andere naam toen ze danseres werd en in de rivier werd gedoopt door de meesterdanseners. Zij noemde haar Duif vanwege haar lenige bewegingen en vuur vanwege haar rode haar." [eigen vertaling]

twee hoofdpersonages Nanga en Ekomo. Aponte-Ramos' idee van het naar elkaar toegroeien van de vrouwelijke en mannelijke hoofdpersoon als reactie op de ontwrichting van een sociale orde lijkt in het verlengde te liggen van deze 'symbiose', evenals Mesters analyse van de vrouwelijke (rebellerende) stem tegenover mannelijke, patriarchale krachten. Volgens Mester breekt Nsue Angüe door middel van de personages met vaststaande identiteiten, waarbij zij behalve naar Nnanga en Ekomo ook verwijst naar het personage Nfumba. Terwijl Nanga en Ekomo de grens overgaan waardoor zij volgens Mester hun identiteit de "herformuleren", is Nfumba er het bewijs van dat van elkaar losstaande identiteiten in een persoon slechts kan leiden tot de ondergang (2009: 97). Nfumba keert terug uit Spanje en gaat tegen de traditionele verboden in op jacht, wat zijn ondergang wordt. Mester wijst er op dat Nfumba geen Afrikaan meer is en ook nooit een Europeaan zal worden, waardoor er voor hem geen andere optie overblijft dan te bestaan in "la locura de la nada" (de gekte van het niets) (Ibid: 72).

3. Nsue Angüe's roman als waarheidsprocedure

Terwijl Nsue Angüe zelf in diverse interviews (met Fra-Molinero en Hendel) aangaf dat zij met haar roman de intentie had een symbiose en harmonie tussen man-vrouw⁶⁵ te creëren in een verhaal dat voor een deel bestaat uit in Bantoe ritme gezongen passages, lijken de onderzoekers en literatuurcritici zich vooral toegelegd te hebben op de uit de roman te destilleren tegenstellingen en breukvlakken. Zo wordt Ekomo's uiteenvallende been door Aponte-Ramos en Mester gekoppeld aan een ontwrichting van de sociale orde en traditionele (Fang) patronen met het accent op het uiteenvallen van 'patriarchale krachten' en de veranderende verhouding tussen man en vrouw,⁶⁶ door Ugarte en Lifshy aan het uiteenvallen van 'Madre África' onder invloed van Europese invloeden en, in het verlengde hiervan, door Lewis aan een breuk tussen stad en platteland. De waarheidsprocedure die door middel van deze door critici aangegeven 'breukvlakken' in gang wordt gezet zou gezien kunnen worden als een aanzet tot de teloorgang van de 'waarheid' van Afrika (Ugarte, Lifshy), weerspiegeld

⁶⁵ De harmonie die ook in de namen van de belangrijkste personages *Ekomo* (vrede en harmonie) en *Nnanga Aba'a* (moeder van alle mannen) tot uitdrukking komt.

⁶⁶ Hoewel Mester ook beweert dat die patriarchale patronen doorbroken worden in de dans (2009: 62,63).

in Nnanga's onvruchtbaarheid (Ugarte), of als een breuk die nodig is om een 'waarheid' in gang te zetten over de verschillende seksen en identiteiten (Aponte-Ramos, Mester).

Toch refereert een enkele criticus (Lewis) ook aan het lijden en de leegte die tot uitdrukking komt in datgene wat zich afspeelt "tussen een beetje zon en een klein beetje schaduw" waarin, evenals in Ekomo's uiteenvallende been, (volgens Lewis) de hele roman besloten zou liggen. De gebeurtenissen worden in de roman aaneengeregend door muzikale en lyrische elementen die (als *mise en abyme*) de sfeer weerspiegelen en waarin het orale besloten ligt waarmee de schrijfster zegt het Bantoe ritme te volgen en te doen "alsof zij Bantoe is" (*jugando a ser bantu*).⁶⁷ Naast de verbindende rol die zij als *cuentacuentos* speelt en die eigen is aan vrouwen in de van oorsprong orale, Afrikaanse cultuur (Schipper, Ngom, Sampedro Vizcaya), plaatst Nsue Angüe zichzelf als Bantoe (en heen en weer reizend tussen twee landen en culturen) ook in een soort *tussenruimte*. Daarbij vindt het orale karakter van de roman (en de link naar gemeenschap) zijn weerslag in de opdracht (*paratext*) gericht aan Nnanga Aba'a die niet kan lezen en wiens naam "moeder van alle mannen" het vrouwelijk deel van die gemeenschap omvat waartoe ook de schrijfster zelf behoort.⁶⁸ Zij gaat daarmee (als *implied author*) in de roman een 'autobiografisch' pact aan met de lezer (volgens de theorie van Lejeune) en laat in Nnanga verschillende stemmen doorklinken, waaronder die van haarzelf.

Behalve dat Nnanga zich in lyrische passages begeeft tussen leven en dood, "tussen een beetje zon en een klein beetje schaduw", verliest zij zich in de dans. Op het ritme van de *tambores* worden in de dans bepaalde (seksuele) grenzen overschreden, waarmee zij ook breekt met de collectieve identiteit van de gemeenschap⁶⁹ :

⁶⁷ "Spelend alsof zij Bantu is"; zie citaat interview Hendel in paragraaf 2.3 *Orale invloeden* van dit hoofdstuk.

⁶⁸ Met hierbij de kanttekening dat Nsue Angüe een groot deel van haar leven in Spanje doorbracht en pas later de taal van de Fang leerde.

⁶⁹ Hier ligt een parallel met Antígona in het toneelstuk van Trinidad Morgades Besari dat als volgt begint: "Antígona aparece en el escenario y baila el baile de la soledad. La música del baile se refiere a Antígona; esta quiere vivir, quiere realizarse, quiere ser, se siente joven, inteligente y pletórica de vitalidad." (Antígona verschijnt op het podium en danst de dans van de eenzaamheid. De dansmuziek verwijst naar Antígona; zij wil leven, zich verwezenlijken, zijn, voelt zich jong, intelligent en blakend van leven) En even verder: "Mientras cantan las voces, Antígona sigue moviéndose al ritmo de los tambores [...]." (Terwijl de stemmen zingen, gaat Antígona door met zich te bewegen op het ritme van de trommels). [eigen vertalingen]

[...] me apunté; sin tener ni idea de que me iba a llevar un gran disgusto porque nadie de mi casa estaba de acuerdo con que yo bailase.⁷⁰ (87)

En waarin zij iemand anders wordt:

Supé que desde aquel entonces, me había convertido en otra persona muy distinta. Era una artista y mi vida era la danza.⁷¹ (94)

In de dans en lyriek worden bepaalde patronen doorbroken en wordt ruimte gecreëerd voor een ‘nieuwe identiteit’ die echter nergens in de roman wordt ingevuld als ‘nieuwe feminiene of masculiene identiteit’ (Aponte-Ramos).⁷² Nnanga danst alleen, als *Paloma de fuego* ‘vliegend’, zonder goedkeuring nodig te hebben van haar gemeenschap.⁷³ Zoals zij voor Ekomo moet dansen (103), moet zij hem uiteindelijk ook tegen de regels van de gemeenschap in begraven omdat zij niet anders kan. In die zin kan haar daad vergeleken worden met Antigone’s daad als daad van rebellie, zonder vooropgezet doel. Nnanga gaat tegen alle verboden in en verliest zich in “la locura de la nada” (Mester), evenals Nfumba’a tegen alle verboden in het oerwoud intrekt. “La locura de la nada” wijst echter niet zo zeer op Nnanga’s al dan niet feminiene identiteit (Aponte-Ramos) en Nfumba’s identiteit als Afrikaan of Europeaan (Mester), maar eerder op een afwezigheid van elke identiteit.⁷⁴

In het “niets” van de dans en de lyriek speelt zich in *Ekomo* het fictieve en betekenisvolle handelen (*poetry*) af dat zich volgens Rancière onderscheidt van het dagelijkse, reproductieve en betekenisloze leven (*history*) en waarin zich volgens zijn theorie het politieke voltrekt (2015: 164). Er is moed (en rebellie) voor nodig om zich los te maken van de gemeenschap door zich over te geven aan de dans (Nnanga) of de gevaren op te zoeken van het oerwoud (Nfumba’a), waarmee tevens de taboes van de gemeenschap worden

⁷⁰ [...] ik nam deel; zonder er ook maar een idee te hebben dat mij dat grote weerzin opleverde omdat niemand het er thuis mee eens was dat ik danste. [eigen vertaling]

⁷¹ Vanaf die tijd wist ik dat ik heel iemand anders geworden was. Ik was een artiest en mijn leven was de dans. [eigen vertaling]

⁷² De “symbiose tussen man en vrouw” die Nsue Angüe zelf noemt en die tot uitdrukking komt in de namen Nnanga en Ekomo maakt nog geen ‘nieuwe feminiene of masculiene identiteit’ (Aponte-Ramos). Nsue Angüe vult dit noch in het interview waarin ze deze uitspraak deed, noch in de roman, verder in.

⁷³ Vanuit een drift die haar onverschillig maakt voor wat er buiten haar gebeurt en wat anderen vinden; zoals Joan Copjec beweert over Antigone (2002: 40-1).

⁷⁴ Luz Rodríguez Carranza heeft het in dit verband over “un sujeto intransitivo: fiel a su propio acto” (een onovergankelijk subject: trouw aan zijn eigen handeling). Het gaat hierbij om een subject zonder vaststaande identiteit dat een (fictief, enkelvoudig en onovergankelijk) deel in zich draagt dat oningevuld is en dat, met zijn daad, de mogelijkheid opent naar iets dat virtueel en waar is (waarbij zij zich baseert op Badiou): “[...] para un sujeto intransitivo no se trataría de crear ni de dejar de crear, sino de abrir paso a algo virtual, una verdad” (2019: 83).

doorbroken. Zowel Nnanga als Nfumba'a gaan die confrontatie met de gemeenschap aan. Zij begeven zich in een toestand (het "niets") waarin object en subject in 'het evenement' samenvallen, oftewel in een toestand van leegte waaruit waarheden omhoog kunnen flitsen die blijven hangen tussen 'de leegte en het zuivere evenement' (*Logiques des mondes*, 2006: 84), of zoals in de roman; "entre un poquito de sol y un poquito de sombra".

Al met al kan worden onderschreven dat politieke sentimenten niet direct een rol spelen in deze roman, maar dat in de toestand van het lijden en de "toestand tussen leven en dood" waarin zowel de vertelster, Ekomo als Nfumba'a zich bevinden, een leegte schuilt die de eigen gemeenschap openbreekt. De opening is gelegen in het verzet tegen zowel de koloniale invloeden (Nfumba'a) als het verzet tegen de gemeenschap (Nnanga), waarbij de naam Nnanga in de opdracht van de roman en andere analoge of stereotype namen verbonden kunnen worden aan de gemeenschap. Nnanga toont moed en daadkracht door zich over te geven aan de dans en aan het eind van de roman aan haar verdriet, wanneer zij het taboe van haar stam doorbreekt door Ekomo eigenhandig te begraven. Zij stelt daarmee een politieke daad (Rancière) en bereikt hiermee het punt waarop zij niet meer bang is "niet langer het weinige te zijn dat men is" (Badiou), ook al leidt dit in de roman tot de dood, of een toestand tussen leven en dood.⁷⁵ De waarheidsprocedure (Badiou) die hiermee in gang wordt gezet overstijgt Nsue Angüe's bewering dat zij met haar schrijven geen andere ambitie zou hebben gehad dan het vermaken van zichzelf en haar lezers en het nalaten van verhalen aan haar kinderen en kleinkinderen (interview Hendel). Met de boodschap aan haar oude vriendin Nnanga in de opdracht wordt in de roman een waarheidsprocedure in gang gezet die is gericht aan de gemeenschap waar de schrijfster deel van uitmaakt. Haar stem klinkt bovendien door in die van Nnanga en in de muzikaliteit van de lyrische delen van de tekst waarmee zij zichzelf, *jugando a ser bantu*, eveneens in een grensgebied of tussenruimte plaatst "tussen een beetje zon en een klein beetje schaduw".

⁷⁵ Zie ook de aangehaalde passage waarin *el pastor* refereert aan Nnanga's moed (*Ekomo*, 242-43).

Hoofdstuk 3 Juan Tomás Ávila Laurel – *Arde el monte de noche*

Inleiding

Los días avanzaban y la carestía empezaba a apoderarse de la isla y en ella ocurrió una cosa que asustó a mucha gente. En realidad empezaron a suceder las cosas malas, como si se dijera que todas ellas estaban alineadas esperando su turno.¹

(*Arde el monte de noche*, 53)

Het eiland waaraan wordt gerefereerd en waar het verhaal *Arde el monte de noche*, de roman van Juan Tomás Ávila Laurel, zich afspeelt heet Annobón. De schrijver, die in 1966 in Malabo geboren werd, bracht een groot deel van zijn jeugd door op dit vulkanische en minuscule eiland dat als een steen ergens ver uit de Afrikaanse kust in de leegte van de Oceaan lijkt te zijn beland.² Als kind verbleef hij daar (wegens de scheiding van zijn ouders) bij zijn grootmoeder van moeders kant, maar keerde naar Malabo terug om zijn school af te maken en volgde daarna in Bata een opleiding tot verpleger. Daarnaast begon Ávila Laurel met schrijven en was hij een van de weinige nog in het land woonachtige schrijvers, tot hij in 2011 ten tijde van de Arabische Lente een hongerstaking begon die hem dwong het land te verlaten.³

¹ De dagen vorderden en de honger begon beslag te nemen van het eiland waar iets gebeurde wat veel mensen schrik aanjoeg. Eigenlijk was dat het begin van alle kwaden die nog te gebeuren stonden, alsof ze allemaal als het ware dringend aan het wachten waren op hun beurt. [eigen vertaling]

² Dit beeld is ontleend aan de film *El escritor de un país sin librerías* die in 2019 in Spanje is uitgebracht door Marc Serena (regisseur en producent) en Toni Espinosa (producent). Deze film begint met animatiebeelden van een steen die in de oceaan plonst en de introductie van Ávila Laurel: “Soy de una isla diminuta del Océano Atlántico, Annobón, una piedra en medio del mar. Cuando yo era pequeño formaba parte de España. En la escuela nos obligaban a hablar en español y a creer en Dios. A los de mi isla los dieron apellidos de ciudades españolas como Sabendell, Valencia, Santander, Zamora... Y a mí me tocó a ser Juan Tomás Ávila Laurel.” (Ik kom van een minuscuul eiland van de Atlantische Oceaan, Annobón, een steen midden in de zee. Toen ik klein was maakte het deel uit van Spanje. Op school verplichtten ze ons om Spaans te praten en in God te geloven. Aan degenen van mij eiland gaven ze achternamen van Spaanse steden zoals Sabendell, Valencia, Santander, Zamora... Aan mij viel de beurt van Juan Tomás Ávila Laurel).

³ De hongerstaking gold als protest tegen het bezoek van José Bono Martínez (de Spaanse president van het congres van afgevaardigden) aan het regime. Ávila Laurel week uit naar Barcelona waar hij nu woont en werkt, om nog af en toe terug te keren naar Guinea.

Annobón ligt op meer dan driehonderd km van het vaste land en op ongeveer honderdvijftig kilometer ten zuiden van het eiland São Tomé en de niet veel meer dan tweeduizend bewoners spreken (behalve Spaans) een taal met Portugese invloed die *Fá d'Ambô* wordt genoemd. De Portugezen zetten er als eersten voet aan de grond tussen 1483 en 1501,⁴ maar toonden verder weinig interesse omdat het slechts een klein eiland in de periferie betrof met weinig vruchtbaar land en rotsachtige kusten waar boten moeilijk konden aanleggen. In de loop van de zestiende eeuw bracht men er vanuit São Tomé slaven naar toe die afkomstig waren van Angola en westelijk centraal Afrika en die begin achttiende eeuw in opstand kamen, waarop zij een lange tijd – van ongeveer 1700 tot 1885 – over het eiland heersten zonder Europese bemoeienis van buiten. Dat dit uiteindelijk onder de Spanjaarden die het eiland in 1778 van de Portugezen overnamen niet zo bleef,⁵ blijkt uit de aan de bevolking opgelegde Spaanse cultuur die behalve in de taal en religie tot uitdrukking komt in achternamen en die zijn ontleend aan Spaanse steden, zoals ook de achternaam van de schrijver.

De hierboven geciteerde regels in de roman wijzen in de richting van de op handen zijnde hongersnood en andere ‘kwaden’ waar het eiland mee te maken zal krijgen en waar de verteller in de roman op dat moment nog geen weet heeft, maar al wel weet dat ze gaan komen. Deze kwaden sluiten aan bij de afbeelding van Annobón, door Baltasar Fra-Moliner, als tegendeel van wat wij ons tegenwoordig voorstellen bij een toeristisch, tropisch eiland (2014: 93). Hij omschrijft het als een eiland waar ‘s nachts de mannen hun behoeftes doen op de weinig toegankelijke stranden, waar heksen zich eveneens ‘s nachts in zee begeven en waar nevelige bergen en afgronden, bevolkt door vreemde en witte vogels, slechts obstakels vormen tussen de dorpen als voorportaal voor de hel (Ibid.: 96-7).⁶

In *Arde el monte de noche* (de berg brandt bij nacht) kijkt de verteller terug op zijn jeugd, de rituelen en gebeurtenissen op het eiland in de periode van Macías. In die periode bereikte de verlatenheid van het eiland een dieptepunt omdat de bevolking geheel aan zijn lot

⁴ De anekdote wil dat de ontdekking van Annobón plaatsvond op 1 januari 1473 (hoewel dat jaartal niet zeker is), op Nieuwjaarsdag, in het Portugees *Ano Bom*, later verbasterd tot Annobón.

⁵ In 1778 werd in het verdrag van El Pardo vastgelegd dat Spanje Annobón, Fernando Poo (nu Bioko) en een deel van het vasteland (nu Río Muni) overnam van de Portugezen in ruil voor een deel van Brazilië.

⁶ “La isla en medio del Atlántico en donde ocurren los acontecimientos de *Awala cu sangui* y *Arde el monte de noche* es lo opuesto al estereotipo asociado con el paisaje tropical del turismo moderno o los libros de viajes antiguos. Las playas son lugares pedregosos que no invitan a pasar unas vacaciones a personas de países ricos. En estas novelas la playa es a donde van los hombres a defecar por la noche o las brujas a bañarse, también de noche. Las montañas de la isla son obstáculos para la comunicación entre aldea y aldea. Rodean a sus pueblos con sus sombras. Son lugares de niebla donde habitan pájaros raros y blancos, antesala de precipicios y muerte.”

werd overgelaten, nadat een deel van de mannelijke bevolking was afgevoerd om als arbeidskrachten ingezet te worden op de cacao plantages in Bioko. Volgens Ávila Laurel was Equatoriaal Guinea ten tijde van Macías overgeleverd aan willekeur, terwijl men Annobón opzettelijk trachtte te vergeten (2005: 12).⁷ In welke zin die vergetelheid (evenals de verlatenheid) en de hieraan ten grondslag liggende kwaden in de roman tot uitdrukking komt zal in dit hoofdstuk worden onderzocht. Aan de hand van een narratologische analyse zal worden nagegaan hoe de aangekondigde kwaden en eventuele andere elementen bijdragen tot de leegte op het eiland en hoe de roman gezien kan worden als waarheidsprocedure,⁸ nadat deze eerst in een culturele en literaire context is geplaatst. Eveneens zal, evenals bij de voorgaande romans, gekeken worden naar de structuur ervan, om van daaruit na te gaan welke rol *paratext* (Genette), *mise en abyme* (Dällenbach), autobiografische (Lejeune) en orale (Ong) elementen hierbij spelen.

1 Culturele en literaire context

In het colofon van het digitale tijdschrift *Fronterad*, waarin Ávila Laurel een blog heeft,⁹ wordt hij omschreven als jonge, succesvolle schrijver die deelneemt aan belangrijke internationale fora en wiens werk zich karakteriseert door een kritische betrokkenheid met de sociale en politieke realiteit van zijn land en de hier geldende economische ongelijkheden. Daarbuiten publiceerde hij talrijke gedichten, essays, korte verhalen, romans, een drietal toneelstukken¹⁰ en een filmscript.¹¹ Zijn gedichten zijn uitgebracht in 1999, in de bundel *Historia íntima de la humanidad* en staan op zijn persoonlijke weblog,¹² en zijn essays zijn uitgebracht met als titels *El derecho de pernada o cómo se vive el feudalismo en el siglo XXI* (2000), *Cómo convertir este país en paraíso: Otras reflexiones sobre Guinea Ecuatorial* (2005) en *Guinea Ecuatorial. Visceras* (2006). Zijn belangrijkste novellen zijn *La carga*

⁷ “Desde los tiempos precoloniales esta isla se había acostumbrado al abandono y a la soledad. Esa soledad no se rompió con la efímera y discontinua administración colonial española. Y con la irrupción de la independencia guineana este hecho se consagró. Si toda Guinea ya estaba abandonada a su suerte, de Annobón se intentó olvidar.”

⁸ Zie het theoretisch kader van dit onderzoek.

⁹ [<https://www.fronterad.com/autor/juan-avila/>]

¹⁰ Zijn toneelstukken *Pretérito imperfecto* (1991), *Los hombres domésticos* (1992) en *El fracaso de las sombras* (2004); respectievelijk gepubliceerd in de tijdschriften *El patio 5*, *Africa 2000* en uitgegeven door Ediciones Pagola. Malabo.

¹¹ Hij schreef het script voor de animatiefilm *Un día vi diez mil de elefantes* van regisseur Alex Guimerá, uitgebracht in 2015. [<http://www.10000elefantes.com/espanol.html>]

¹² [<http://www.guineanos.org/>]

(1999), *Áwala cu sangui* (2000), *El desmayo de Judas* (2001), *Nadie tiene buena fama en este país* (2002), en een vijftal korte verhalen zijn gebundeld in *Cuentos crudos* (2007). Tot zijn belangrijkste romans behoren *Avión de ricos, ladrón de cerdos* (2008), *Arde el monte de noche* (2009) en zijn meest recent uitgebrachte romans *El dictador de Corisco* (2014), *Panga Rilene* (2016), *The Gurugu Pledge* (in 2017 uitgebracht in een Engelse vertaling), *Cuando a Guinea se iba por el mar* (2019) en *Red Burdel* (2020).

1.1 Essays en *Cuentos Crudos*

Ávila Laurels columns en essays worden door Miguel Ugarte zowel kritisch als provocerend genoemd en (in tegenstelling tot zijn fictieve werk), geschreven in een journalistieke stijl die je dagelijks aantreft in kranten (2013: 159). Daarbij parodieert hij de situatie in een stijl die Ugarte als volgt omschrijft: “Las palabras del autor son mordaces y en alguna ocasión irónicas al igual que en su burlesca descripción de asuntos como la falta de energía del país [...]”¹³ (Ibid.). Dit geldt zeker ook voor enkele van zijn korte verhalen, zoals het verhaal *Mares de ollas* in *Cuentos Crudos*, waarin de gevolgen van een op zichzelf al absurde bureaucratische verordening die de inwoners van Malabo en Bata verplicht alle kerstaankopen, inclusief ingevlochten haar, ongedaan te maken, buitengewone proporties aannemen. Een ‘Brigade van Ontregeling’ verwijderd in dit verhaal alle haren met in onbruik geraakte scheermesjes ‘made in China’, maar wordt ook bijgestaan door Amerikaanse rekruten met een motorzaag bij wijze van ‘vlechtenmaaier’. Die loopt vervolgens vast door het bloed van vlooiën dat er in belandt en waar ook de gezagsdragers een zeker aandeel in hebben:

¡Vrooom!, el sonar del cortatrenzas, ¡crackcrackcrack!, el corte de las cabezas de los piojos de las chicas sucias, ¡gueeck!, la náusea de los honorables diputados. Pero la razón del malestar de los diputados era que como alguna de las chicas que desfilaban como víctimas era de buen ver y mejor pensar, y aunque algunas todavía no hacían el bachiller tenían ciertas relaciones con los diputados presentes, y el hecho de ver a sus íntimas amigas perdiendo los atributos por los que se vieron atraídos, caían presos de sentimientos contradictorios: vergüenza, impotencia, etcétera.¹⁴ (2007: 14)

¹³ “De woorden van de auteur zijn scherp en een enkele keer ironisch, evenals in zijn burleske beschrijving van onderwerpen als het gebrek aan [elektrische] energie in het land [...]” [eigen vertaling]

¹⁴ *Vrooom!* klonk de vlechtenmaaier. *Krakrakrak!* deed de onthoofding van de vlooiën van de vieze meisjes en *Guetsssssj!* het overgeven van de parlamentsleden. Maar hun misselijkheid werd vooral veroorzaakt door de knappe slachtoffers die zich aansloten in de rij en die, hoewel sommigen van hen hun middelbare school nog niet eens hadden afgerond, bepaalde relaties onderhielden met de aanwezige gezagsdragers. Het zien hoe de intieme

Op straat leidt het tot een onderlinge strijd om het vrijgekomen haar en elders, in de supermarkten, vinden felle discussies plaats over terug te geven en inmiddels bedorven etenswaren. Uiteindelijk wordt alle strijd beslecht in een gigantische processie, geleid door de aartsbisschop van Bata. Ávila Laurel plaatst in dit verhaal zowel de rol van de kerk, die van de politiek als die van de in Guinea verblijvende Chinezen, Amerikanen en Nigerianen in een karikaturaal en kritisch daglicht. Hij legt in dit verhaal de bureaucratie en hypocrisie van gezagsdragers onder een verglootglas en laat eveneens zien hoe die door buitenlandse mogendheden wordt gesteund en wordt toegedekt door de kerk.

1.2 Culturele context

In *Cuentos Crudos* speelt het verhaal *Un casco de corrupción* (met een militair die wordt opgevoerd en die lijdt aan een continue erectie als “geval van corruptie”) zich af in Annobón, door Ávila Laurel in datzelfde verhaal beschreven als “una bella ínsula situada en el hemisferio sur, el sur de todos los sures posibles”.¹⁵ (2007: 45) Maar zijn eerste novelle waarin Annobón een centrale rol speelt is *Áwala cu sangui*¹⁶ dat evenals *Arde el monte de noche* de isolatie, armoede en ziekte onder de bewoners van het eiland ten tijde van Macías als thematiek heeft. Zijn andere novellen en romans zijn een enkele keer (voor een deel) gesitueerd in Annobón, zoals het laatste hoofdstuk van *Cuando a Guinea se iba por el mar* (over een Spaanse historicus die in de jaren vijftig op onderzoek uitgaat in Equatoriaal Guinea), maar ook elders, zowel in als buiten Equatoriaal Guinea. *Nadie tiene buena fama en este país* en *Avión de ricos, ladrón de cerdos* spelen zich eveneens af ten tijde van Macías, maar in Bata en Malabo en met hoofdpersonen die behoren tot verschillende etnische groepen (Fang en Bubi). *La carga* voltrekt zich op het vaste land in de koloniale periode, *El desmayo de Judas* in het Spanje van eind jaren negentig en *El dictador de Corisco*, *Panga Rilene*, *The Gurugu Pledge* en *Red Burdel* in de huidige tijd, waarin zowel Afrikaanse als niet Afrikaanse

vriendinnen hun aantrekkelijkste attributen verloren deed hen ten prooi vallen aan tegenstrijdige gevoelens van schaamte en onmacht. [eigen vertaling]

¹⁵ [...] een mooi eiland dat bevindt op het zuidelijk halfmond, het zuiden van alle mogelijke zuiden. [eigen vertaling]

¹⁶ Volgens Marvin Lewis is dit de eerste tekst in Guinea waarin Annobón een centrale rol speelt: “For the first time, Annobón, in all of its sparseness and ruggedness, takes center stage in an Equatorial Guinean literary text. It is an almost forgotten, desperate island province, ignored by the national center until there is need to exploit its human and natural resources” (Lewis, 2007: 185).

culturen elkaar ontmoeten.¹⁷ Al met al kan worden opgemerkt dat er in zijn romans sprake is van hoofdpersonen met diverse culturele achtergronden uit diverse geografische gebieden.¹⁸ Wellicht heeft het ermee te maken dat de schrijver zowel in Annobón, Malabo en Bata als in Spanje verbleef¹⁹ en vanwege lezingen diverse landen bezocht, zowel in als buiten Europa. Dat hij in zijn werken de aandacht vestigt op de diverse etnische groepen in zijn land kan als tegenwicht worden gezien tegen het idee – zowel in de Spaanse koloniale tijd als in de postkoloniale tijd onder Macías en later ook onder Obiang –²⁰ van Equatoriaal Guinea als homogeen land.

1.3 Literaire context

De schrijver plaatst zichzelf (behalve binnen een Afrikaanse) binnen een Europese, Spaanse en Latijns Amerikaanse literaire context. In een interview naar aanleiding van de vertaling van *Arde el monte de noche* noemt hij *Lazarillo de Tormes* en *El Buscón* van Francisco de Quevedo en als boeken die veel indruk op hem maakten, evenals *Cien años de soledad* van Gabriel García Márquez en werken van de Spaanse schrijvers Javier Marías en Torcuato Luca de Tena, de Nigeriaanse schrijver Wole Soyinka en verhalen van de Italiaanse schrijver Italo Calvino (Doyle, *Irish Times*, mei 2015). *El Buscón* en *Lazarillo de Tormes*²¹ zijn schelmenromans waarin de ‘schelm’ zijn avonturen vertelt bij wijze van maatschappijkritiek. In *Africanos en Europa* legt Miguel Ugarte een relatie tussen dit picareske genre en de literatuur van Ávila Laurel die volgens hem in zijn romans als ‘exilio interno’²² door (zij het

¹⁷ In *El dictador de Corisco* gaat een Nederlandse vrouw een relatie aan met een eilandbewoner en in *The Gurugu Pledge* vertellen Afrikaanse migranten elkaar verhalen op de berg Gurugu in de enclave van Melilla langs de Noord Afrikaanse kust, alvorens de grens over te steken om asiel aan te vragen in Europa. De andere hier genoemde romans spelen zich eveneens af buiten Afrika.

¹⁸ Of, zoals Naomi MacLeod opmerkt in haar PhD tesis: “In Ávila Laurel’s works, there is little continuity when it comes to identifying protagonists and the location of the action. At first glance, it becomes apparent that his protagonists are of both Spanish and Equatorial Guinean backgrounds. Furthermore, within those categories, various geographical areas and diverse ethnic backgrounds are represented” (2012: 126).

¹⁹ Behalve dat hij in 2011 uitweek naar Spanje, volgde hij er in 1998 gedurende een bepaalde periode een studie over bacteriologie (Ugarte, 2013: 163).

²⁰ Onder Macías had en onder Obiang heeft nog steeds de Fang cultuur de overhand.

²¹ *El Buscón* (voluit *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*) is een picareske roman die Francisco de Quevedo schreef in +/- 1604 en die uitkwam in 1626. *Lazarillo de Tormes* is een anonieme Spaanse schelmenroman die uitkwam 1554.

²² Dit is een term die Ugarte in hoofdstuk 7 van *Africanos en Europa* koppelt aan degenen die bleven schrijven tegen de dictatuur terwijl zij in het land bleven: “En el Capítulo 7 ‘Los exilios se quedan en casa’, trato el tema del exilio interno. La experiencia del exilio y la emigración con frecuencia se compara con la de los que se quedan, tal como ha sucedido en España con Francisco Franco” (2013: xvii). Ugarte noemt Ávila Laurel als de meest vooraanstaande vertegenwoordiger van deze groep.

niet altijd komische) gebeurtenissen in de ik-vorm de kritiek van regime van Obiang en zijn lakeien weet te omzeilen (158).

Elisa Rizo noemt Ávila Laurel “una figura consolidada en el ambiente cultural de Guinea Ecuatorial” (stevige figuur in de culturele scene van Guinea) (Books.2.,2012: 11), waarop zij een drietal kenmerken opsomt van zijn oeuvre:

un estilo irónico de corte historicista, la representación literaria del español guineano mediante la ficcionalización de la oralidad y, sobre todo, una mirada crítica de la situación guineaecuatorialiana, silenciada y casi desconocida en el resto del mundo.²³ (Ibid.)

Hoewel Rizo hiermee vooral verwijst naar de (litteraire en orale) context van Equatoriaal Guinea,²⁴ zou de omschrijving “un estilo irónico de corte historicista” ook in verband kunnen worden gebracht met het picareske,²⁵ waarmee zowel Ugarte als Rizo de literatuur van Ávila Laurel, of tenminste enkele van zijn romans, eveneens in een Europese en Spaanse litteraire traditie plaatsen.

2 Arde el monte de noche

Este texto enfatiza la marginal circunstancia de la entidad annobonesa y a la vez reconoce la palpante diferencia lingüística y cultural de los habitantes de esta isla con respecto al resto de los habitantes de Guinea Ecuatorial. Esta representación literaria de los annoboneses los reafirma como receptores de dos ocupaciones coloniales: la portuguesa y la española, y por lo tanto, como poseedores de un pasado histórico propio y de una identidad guineoequatorialiana particular que desmiente la norma promovida por el gobierno.²⁶

²³ [...]Jeen ironische en op historische leest geschoeide stijl, een litteraire weergave van het Spaans van Equatoriaal Guinea door een gefictionaliseerde, orale vertelling en vooral een kritische blik op de maatschappij van Equatoriaal Guinea die in de rest van de wereld is verzwegen en amper bekend is. [eigen vertaling]

²⁴ De schrijver wordt bij de inhoudsopgave van *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)* ingedeeld onder “La literatura Guineana después de la primera dictadura (1980-1999) (Ndongo en Ngom eds., 2000) en in de latere uitgave van deze Antologie; *Nueva Antología de la Literatura de Guinea Ecuatorial* (Ngom en Nistal ed., 2012) ook onder “La literatura del siglo XXI de Guinea Ecuatorial”.

²⁵ Het picareske van de schelmenroman komt het duidelijkst naar voren in *Avión de ricos, ladrón de cerdos*; een roman waarin twee ‘schelmen’ op het vliegveld in Bata achter twee vluchtende varkens aangaan die van een rijk en machtig persoon blijken te zijn, die hen vervolgens per vliegtuig meeneemt naar Malabo, waar zij een reeks avonturen beleven.

²⁶ Deze tekst benadrukt de marginale omstandigheid van het grondgebied Annobón en erkent tegelijkertijd het tastbare linguïstische en culturele verschil van de inwoners van dit eiland met dat van de rest van de inwoners van Equatoriaal Guinea. Deze litteraire vertolking van de inwoners van Annobón bevestigt opnieuw dat zij twee koloniale bezettingen te verduren hadden: de Portugese en de Spaanse en dat zij daarom een geheel eigen historisch verleden en specifieke identiteit bezitten binnen Equatoriaal Guinea, niet overeenstemmend met de door de regering opgelegde norm. [eigen vertaling]

Dit schrijft Elisa Rizo in *Hispanic Research Journal* over *Awala cu sangui* (6/2, 2005: 177), maar het zou evengoed betrekking kunnen hebben op *Arde el monte de noche*. Baltasar Fra-Moliner noemt het in *Debats* twee parallelle verhalen over verlatenheid, verteld vanuit het perspectief van degenen die werden verlaten na de onafhankelijkheid van Equatoriaal Guinea tijdens het regime van Macías (123/2, 2014: 93).²⁷

De Portugese historicus Arlindo Manuel Caldeira Cham beschrijft in *Afro-Hispanic Review* de periode in de achttiende en negentiende eeuw, waarin buitenstaanders die het eiland bezochten verbaasd waren over de diep gewortelde liefde voor vrijheid die zich manifesteerde onder zijn bewoners (28/2, 2009: 305). Hij beschrijft dat zij een gemeenschap vormden van vissers zonder een enkele leider of ordedienst, met land dat werd bewerkt door vrouwen en dat van iedereen was, als het langer dan twee jaar braak lag (299). Conflicten werden beslecht in het *vidjil* oftewel het mannenhuis met een vertegenwoordiging van diverse leeftijdsgroepen. Een belangrijke rol was weggelegd voor de schoolmeester en de geestelijke *sacristán* die oordeelde over vrouwen die vreemd gingen, over heksen en zaken van blasfemie. Daarop kon een straf van steniging staan of een verbod op contact met de rest van de gemeenschap. Niemand had er echter werkelijk de leiding en men wist gedurende lange tijd ook de leiding van Spaanse missionarissen en gouverneurs af te houden (303-5).

2.1 Het verhaal

Er zijn meerdere verhalen en anekdotes die in de eerste persoon worden verteld door een verteller die met een reeks flashbacks terugkijkt op zijn jeugd, langs verhaallijnen waarbij de verhalen zich gedurende de roman verdichten en in een omtrekkende beweging steeds meer op elkaar betrokken raken, tot de cirkel als het ware rond is. De roman begint en eindigt met de vervaardiging en het transport naar de kust van een *cayuco*; een kano die wordt vervaardigd uit een boomstam en hoe die, deels uitgehold, wordt getransporteerd naar de zee. Dit gaat gepaard met een lied dat de verteller het mooiste lied van de wereld noemt en wat hem nostalgisch maakt: “[...], y para mí es la canción más bonita del mundo entero, la que

²⁷ “*Awala cu sangui* (Malabo, 2000) y *Arde el monte de noche* (Malabo, 2009) son historias paralelas de abandono desde la perspectiva de los abandonados. Cuentan los avatares de un grupo de annoboneses que sobreviven, viven y mueren en su isla durante los años posteriores a la independencia de Guinea Ecuatorial en pleno régimen de Francisco Macías.”

más nostalgia de mi tierra me trae”²⁸ (11). Hierop volgt de verhaallijn van huiselijke omstandigheden en de grootvader die op de tweede verdieping van het huis met zijn rug naar de zee gekeerd zit en met zijn blik richting de bergen. Dat roept bij de verteller vragen op, zowel met betrekking tot het uiterlijk van zijn grootvader, zijn vreemde haardracht als zijn gedrag; zijn zwijgen, zijn onthouding van eten en isolement ten opzichte van de rest van het dorp. Wanneer de grootvader dan toch een keer het huis verlaat met een vreemde bezoeker, doorzoeken de kinderen zijn kamer zonder dat ooit onthuld wordt wat zij daar vinden (uit angst voor straf). Toch wordt er gedurende de roman meer duidelijk over de grootvader en krijgt hij een menselijker gezicht. Hij huilt wanneer de bergen in vlammen opgaan (titel) en als hij van zijn stoel komt blijkt dat daarin een gat zit en later blijkt dat hij een stoma draagt. Het verklaart waarom hij niet eet en zich niet bemoeit met de mannen in de *vidjil* (dorpshuis). De verteller schrijft zijn toestand toe aan een ziekte waardoor hij werkeloos werd op de boot waar hij ooit werkte (184).

Een andere belangrijke verhaallijn vormt de steniging van een vrouw die wordt beschouwd als *maligna* (slechte vrouw, soort heks),²⁹ een gebeurtenis waarvan de verteller getuige is. Hij beschrijft hoe een vrouw in het dorp wordt afgeranseld, tevergeefs haar toevlucht zoekt in de kerk en bij *el cura* (de pastoor) om vervolgens opnieuw te worden geslagen, om uiteindelijk met een stok te worden aangerand. Dit verhaal wordt later nog een keer verteld, maar nu vanuit een ander perspectief en in de context van een ander verhaal, namelijk dat van een *sacristán* (plaatselijk religieuze figuur) die uit een dadelpalm valt nadat hij zou zijn achtervolgd door de vrouw die haar slechte invloed had doen laten gelden, wat het motief werd voor haar afranseling. Dan blijkt ook dat twee zussen die eerder op hun plantages een desastreuze brand op de berg veroorzaakten, de twee dochters van deze *maligna* waren. Die gebeurtenis van de brand beschouwt de verteller eveneens als een vooraankondiging van de nog veel grotere ramp van de cholera epidemie die een groot deel van de eilandbevolking het leven kost. De verteller vertelt hoe er een man plotseling ziek wordt en kort daarna sterft (waarmee ook zijn boot ‘sterft’ omdat elke man op het eiland in het hout van zijn eigen boot

²⁸ “[...], en voor mij is dit het mooiste lied van de hele wereld, dat wat me de meeste nostalgie naar mijn land brengt.” [eigen vertaling]

²⁹ Zij worden in de roman beschreven als oudere vrouwen bij wie ’s nachts het zweet uitbreekt, maar niet zomaar zweet: “Y porque el calor no era cualquier calor. Por eso supieron que era alguien malo, alguien que traía el mal. Alguien, pues, que tenía algo que ver con el Maligno” (107).

wordt begraven). Het is het begin van een, vanwege de afwezigheid van medicijnen, niet te stoppen reeks sterfgevallen (99).

Tot slot is er nog de verhaallijn van een vrouw die de boot bezoekt van ‘de bevriende natie’ die producten bezorgt in ruil voor bepaalde diensten van de bevolking. Haar ‘betaling in natura’ bezorgt haar een kind met de naam Luis Mari dat in het dorp San Juan ziek wordt en waarvoor zij een beroep doet op haar pleegvader om hen naar het grote dorp te vervoeren. Hierin komen op het eind van de roman vrijwel alle verhaallijnen samen; behalve dat het hier om een van de zussen gaat die het vuur op de berg veroorzaakten en dus ook een van de dochters van de afgeranselde vrouw, is de pleegvader ‘de vreemdeling’ met wie de grootvader eerder richting het kerkhof ging toen hij zijn kamer verliet en is hij eveneens de *maestro* van de cayuco waarmee de roman begint en eindigt. Deze maestro roeit en roeit met zijn *ahijada* (pleegdochter) en haar kind, maar komt amper vooruit omdat het kind dat zij stijf tegen zich aanhoudt al lang dood blijkt te zijn. Uiteindelijk arriveren zij toch bij het grote dorp, maar eenmaal op het strand verdwijnt de vrouw in een mysterieuze kuil en daarna nog een keer tussen de boten op het strand. Parallel hieraan loopt een verhaal van acht mannen die op zee naar een (vals) licht roeien dat zij nooit bereiken en zo (op een man na) al roeiend in de dood verdwijnen.

Tussen deze verhaallijnen door zijn er ook talrijke anekdotes over bepaalde leefomstandigheden en gewoontes zoals de verdeling van vis en ander voedsel, bedplassen, de zoektocht naar vuur en over dingen die gebeuren zoals inktvissen die massaal aanspoelen, de verhuizingen van het ene dorp naar het andere bij de wisseling van de seizoenen, jongens die knikkeren, tijdens het ochtendgloren mango’s verzamelen of jagen op een vogel (waarbij een van de jongens in een boom klimt en daarna ‘verdwijnt’), boten (van al dan niet bevriende naties) die het eiland aandoen en de goederen die ze afleveren, bepaalde (religieuze) rituelen zoals ‘het offeren aan de zee’³⁰ en tot slot de verdwijning van de mannen op zee.

2.2 De verteller

De verteller vertelt in de eerste persoon over gewoonten, tradities en gebeurtenissen in Annobón, waarmee hij zich opstelt als een verteller die zowel deel uitmaakt van het verhaal

³⁰ Na een grote ramp varen de eilandbewoners drie keer rond het eiland met een in doeken gewikkeld heiligenbeeld van *Maté Jachín*. Ook brengen zij offers aan de koning van de zee.

dat gaat over zijn eiland en zijn jeugd als iemand die gadeslaat en zich min of meer losmaakt van het verhaal.³¹

Focalisatie van de verteller

De verteller kijkt vanuit een dubbele focalisatie terug op zijn jeugd; zowel vanuit de focus van een kind als die van een volwassene. Doordat verhalen vanuit een andere focus opnieuw worden verteld, krijgen ze later een andere dimensie. Dat is onder andere het geval bij de beschrijvingen van de grootvader die vanuit de focus van het kind anders wordt beoordeeld dan vanuit de volwassen focus. De kinderen kunnen de tranen van de grootvader bij het uitbreken van de brand in de bergen slechts zien als oprecht en vragen zich (in vergelijking tot hun eigen ‘kind zijn’) af waarom de grootvader huilt:

Para nosotros fue franco llanto porque él era un mayor, y creíamos que si también lloraba era porque daba la cosa por perdida. ¿Por qué lloraría aquel hombre? ¿Aquel fuego le recordaba algo que había vivido cuando no le conocíamos? ¿Qué era aquello que le recordaba? ¿O quizá lloraba porque no era un mayor, sino que era todavía un niño?³² (61)

De verteller schakelt vervolgens vanuit een andere dimensie, met “het zou kunnen, het zou zo geweest kunnen zijn”, over naar de focus van volwassene:

Podría ser, podría haber sido, pues en mi isla solamente los niños pequeños que lloran por las cosas que no entienden no pescan ni salen en cayuco al sur. Ni pueden entrar en el vidjil para conversar con los viejos. ¿Empecé diciendo que nunca supe si mi abuelo estaba loco? ¿Dije alguna vez que no sabía lo que era?³³ (61)

En koppelt hieraan ook een oordeel vanuit zijn volwassen perspectief:

³¹ Rimmon-Kenan noemt dit (refererend een Genette) een *extradiegetic/heterodiegetic verteller*.

³² Voor ons was het een oprecht huilen omdat hij een bejaarde was, en we dachten dat hij ook hilde omdat hij de zaak als verloren beschouwde. Waarom zou die man huilen? Herinnerde dat vuur hem aan iets dat hij meegemaakt had toen wij hem nog niet kenden? Wat was dat wat hem deed herinneren? Of misschien hilde hij niet omdat hij een bejaarde was, maar omdat hij nog een kind was? [eigen vertaling]

³³ Het zou kunnen, het zou zo geweest kunnen zijn omdat op mijn eiland alleen de kleine kinderen niet gaan vissen, noch per kano naar het zuiden roeien en alleen zij huilen om de dingen die ze niet begrijpen. Ook mogen ze de *vidjil* niet betreden om daar met de ouderen te praten. Vertelde ik al dat ik nooit heb geweten of mijn grootvader gek was? Zei ik al eens dat ik niet wist wat het was? [eigen vertaling]

Lo pregunto ahora que ya no soy niño, y debo confesar que no nos hizo un favor dejándose escapar las lágrimas delante de nosotros [...]. Creo que era un mayor que no sabía ejercer su papel.³⁴ (72)

Volgens Marvin Lewis heeft de dubbele focus in *Arde el monte de noche* een kritische functie: “The innocence associated with childhood allows the narrator to bring society into critical focus without receiving the same scrutiny as an adult” (2017: 213-14).³⁵ De dubbele focalisatie geeft ruimte aan meer versies van het verhaal en daarmee meerdere varianten van ‘de waarheid’. Dat hij met vragen als *¿Dije alguna vez que no sabía lo que era?* (zei ik al een keer dat ik niet wist wat het was) eveneens zijn eigen geheugen in twijfel trekt, maakt de verteller tot op zekere hoogte een *unreliable narrator* (Rimmon-Kenan). MacLeod koppelt het onderuithalen van betrouwbaarheid en homogeniteit van het verhaal door de verteller aan het doorbreken van een consistente en eenduidige beschrijving van een van overheidswege opgelegde waarheid en identiteit (2012: 143).

2.3 De structuur van de roman

De tekst, die voorafgegaan wordt door een proloog, loopt door met enkel een witregel tussen verschillende passages, maar zonder een indeling in hoofdstukken. Ineke Phaf-Rheinberger ziet de constante herhaling van dezelfde onderwerpen als een afspiegeling van de monotone dagelijkse routine op het eiland:

To paint a picture of the island’s monotonous quotidian routine, Ávila Laurel structures his novel as one long narrative without division into chapters and by constantly repeating the same issues, such as hunger, lack of sanitary conditions, and the absence of the men, gradually giving more insight into the dynamics of the island’s society (48/3, 2017: 64).

Paratext en autobiografisch pact

Er is geen boodschap of opdracht, maar wel een *paratext* in de vorm van een proloog – getiteld *Isla, frontera, literatura* – van José Manuel Pedrosa, wiens naam en persoon eveneens voorkomt in het verhaal:

³⁴ Ik vraag het nu ik geen kind meer ben en ik moet erkennen dat hij ons er geen plezier mee deed zijn tranen te laten vloeien in ons bijzijn. [...] Ik denk dat hij als bejaarde zijn rol niet kende. [eigen vertaling]

³⁵ Rimmon-Kenan noemt dit het ideologische facet van de focalisatie: de wijze waarop verteller focalisator een ideologie representeren door hoe hij de wereld ziet (1983: 82,83).

Todo lo que he contado fue lo que viví, oí o vi cuando era niño. Nunca lo puse por escrito porque, como dije, yo no soy escritor. Esta historia se conocerá por unos blancos. Vinieron a mi isla y quisieron conocer nuestros cuentos, las historias que contábamos de noche antes de ir a dormir. [...] Entonces el jefe de estos blancos, que decía que venía para recuperar nuestra tradición oral, y que se llamaba Manuel, me dijo que contara lo que quisiera, pues a lo mejor había aspectos importantes en los recuerdos de mi niñez.³⁶ (227)

Behalve dat de jeugdperiode van de (naamloze) verteller samenvalt met die van de auteur,³⁷ is er in dit fragment aan het eind van de roman sprake van een autobiografische link via de naam Manuel. Manuel, die door de verteller wordt omschreven als “el jefe de estos blancos, que decía que venía para recuperar nuestra tradición oral”, verwijst naar José Manuel Pedrosa die, behalve dat hij het voorwoord schreef van de roman, ook werkelijk onderzoek deed naar de orale tradities van Equatoriaal Guineë. Via zijn naam klinkt de schrijver als *implied author* door in de verteller die, hoewel hij zegt geen schrijver te zijn, beweert in “de interesse van de blanken” zijn kans te hebben gezien om wat hij zich nog aan belangrijks uit zijn jeugd kon herinneren aan Manuel te vertellen:

El interés de los blancos fue mi oportunidad. Espero que Manuel sepa encontrar la manera de dejar por escrito mi historia, para que unos que la hayan vivido, o alguien de mi isla que tenía la misma edad que yo cuando viví lo que cuento en ella, recuerde también lo que ha sido su vida. Sé que en una historia contada en unas cuantas horas no se puede decir todo. Agradezco a Manuel por permitir que mi historia, que es también la de mucha gente de mi isla, ocupe el lugar de un cuento que era lo que quería para su trabajo.³⁸ (227, 228)

De verteller geeft de eilandbewoners met hulp van ‘de blanken’ een stem opdat hun geschiedenis bewaard blijft en kan zo in verband worden gebracht met de auteur wiens roman met behulp van ‘de blanken’ en het voorwoord van José Manuela Pedrosa wordt uitgegeven. Hierin voltrekt zich het ‘autobiografisch pact’ waarbij de auteur het autobiografische heeft

³⁶ Alles wat ik verteld heb is wat ik heb beleefd, gehoord of gezien toen ik kind was. Ik heb het nooit opgeschreven omdat ik, zoals ik al zei, geen schrijver ben. Dit verhaal zal men kennen dankzij enkele blanken. Zij kwamen naar mijn eiland en wilden onze verhalen leren kennen, de verhalen die wij voor het slapen gaan vertelden. [...] En toen zei de chef van die blanken, die zei dat hij gekomen was om onze orale traditie te achterhalen en die Manuel heette, dat ik maar moest vertellen wat ik wilde vertellen, want misschien waren er belangrijke elementen in mijn jeugdherinneringen. [eigen vertaling]

³⁷ Er bestaan parallellen tussen de verteller en de auteur: evenals de verteller verbleef de auteur als kind ten tijde van de cholera epidemie in Annobón, waar hij (evenals de verteller) naar school ging (166,167).

³⁸ De belangstelling van de blanken was mijn kans. Ik hoop dat Manuel een manier vindt om mijn verhaal op schrift te stellen, opdat zij die het misschien ook beleefden, of iemand van mijn eiland van dezelfde leeftijd als ik toen ik datgene beleefde wat ik hierin vertel, zich ook herinnert wat zijn leven was. Ik weet dat je in een verhaal dat slechts in een paar uur is verteld niet alles kan vertellen. Ik dank Manuel dat hij mij toestaat dat mijn verhaal, dat ook het verhaal is van veel mensen van mijn eiland, zijn plek zal vinden en hoop dat dit het verhaal was wat hij wilde voor zijn werk. [eigen vertaling]

uitbesteed aan een andere verteller (dat wat Lejeune het *pacte romanesque* noemt). Marvin Lewis ziet hierin een poging van de auteur om de niet gehoorde, vergeten en door koloniale en neokoloniale machten uitgebuite eilandbewoners terug te schrijven in de geschiedenis: “It is an attempt to write the long suffering, forgotten islanders back into history after exploitation by colonial and neocolonial powers. The author gives voice to the voiceless” (2017: 213).

Mise en abyme

Nadat de kwaden (*las cosas malas*) zich al hadden aangekondigd in het begin,³⁹ kijkt de verteller op ongeveer een derde van de roman terug op hoe “de geest van de dood en het kwaad” beslag nam van het eiland:

En aquellos tiempos se vivió, durante varias semanas, y meses, la instalación del espíritu de la muerte y del mal sobre la isla del mar de Atlante. En realidad fue un mal que sucedió a otro. El mal primero era, como ya sintieron los que lo vivieron, una premonición de lo que iba a venir.⁴⁰ (81)

Dat ook de aankondiging van dit “eerste kwaad” (de afranseling van de *maligna*)⁴¹ al besloten lag in het aangestoken vuur, maakt dit vuur wellicht tot *mise en abyme* en spil of ‘pivot’ (Dällenbach, 1989: 41), waar omheen alle andere gebeurtenissen en ‘kwaden’ in de roman draaien. Nagegaan zal worden in hoeverre bepaalde gebeurtenissen zoals het mysterie van de grootvader, de afranseling en verdwijning zich tot elkaar verhouden en in hoeverre deze verband houden met de het kwaad dat door het vuur lijkt te zijn ‘ontstoken’.

Het mysterie van de grootvader

“Avanzaba la noche, seguía haciéndolo el fuego y mi abuelo seguía ahí, quizá lamentándose de su escasa pericia con el mar, y descubrimos que lloraba [...]”.⁴² (60)

³⁹ Zie het citaat waarmee dit hoofdstuk begint.

⁴⁰ In die tijd beleefde men, gedurende meerdere weken en maanden, de vestiging van de geest van de dood op het eiland van de Atlantische zee. In werkelijkheid was dit het ene kwaad dat volgde op het andere. Het eerste kwaad was, zoals degenen het al voelden die het beleefden, een voorspelling van wat nog ging komen. [eigen vertaling]

⁴¹ In de tekst lijkt dit *mal primero* terug te slaan op de afranseling van de vrouw, maar het is in de roman onduidelijk of met dit *mal primero* toch niet ook het vuur wordt bedoeld waaraan op dezelfde bladzijde wordt gerefereerd.

⁴² Met het vorderen van de nacht vorderde het vuur en mijn grootvader bleef daar, misschien zijn geringe bekwaamheid wat betreft de zee betreurend en we ontdekten dat hij hilde [...]. [eigen vertaling]

Een door de hele roman terugkerend motief is dat van de grootvader. Hij heeft zich letterlijk afgekeerd van de zee in een huis dat als enige in het dorp niet naar de zee gekeerd staat, maar gericht naar de bergen van waar het vuur komt. Dat hij niet deelneemt aan de activiteiten met betrekking tot de zee en zich ook niet bij de andere mannen voegt in de *vidjil*, plaatst hem in een afzijdige rol die volgens Marvin Lewis een symbool is voor het isolement waarin alle eilandbewoners verkeren: “His isolation is symbolic of the alienation suffered by the entire population on the island in the Atlante, who spend much of their time anticipating disaster” (2017: 219). Lewis wijst er eveneens op dat de grootvader gedurende het grootste deel van de roman ook een mysterie blijft (Ibid.: 218). Dit wordt versterkt doordat de verteller zich herhaaldelijk van alles afvraagt over zijn uiterlijk en gedrag en doordat niet verteld wordt wat de kinderen vinden op zijn kamer. Hier zit ook voor de lezer een ‘gat’ in de zin van Iser’s theorie over *gaps*,⁴³ omdat de verteller suggereert het antwoord op de vraag wat er in die kamer te zien is nog te gaan onthullen (41), terwijl die vraag gedurende de hele roman open blijft.⁴⁴

Volgens Fra-Molinero staat het mysterie van de grootvader ook voor de vervreemding van een deel van de (mannelijke) bevolking van het eiland dat elders te werk is gesteld (123/2, 2014: 99). De grootvader staat buiten spel, niet alleen omdat hij zich heeft afgekeerd van de zee, maar in de loop van de roman wordt duidelijk dat hij ook lange tijd ver buiten het eiland in den vreemde’ verbleef, waarna hij met lege handen terugkwam. Fra-Molinero ziet hierin een weerslag van het koloniale en neokoloniale regime:

El abuelo, que baila como los ibos de Nigeria con los que ha compartido su vida lejos, ahora viejo y enfermo, ha regresado sin nada que ofrecer, excepto con un colonostomía y una bolsa en donde se depositan sus excrementos a la vista del narrador, todo un símbolo físico de relaciones coloniales y neo coloniales.⁴⁵ (Ibid.)

De grootvader die, hoewel hij zich heeft afgekeerd van de zee, zijn blik wel elke dag gericht heeft op de berg, kan echter ook als *mise en abyme* gezien worden van de berg van waar het vuur komt.

⁴³ Gedoeld wordt op Iser’s theorie dat wat in de tekst open blijft de lezer mede bepaalt, waardoor deze impliciet wordt aan de tekst (Iser in Rimmon-Kenan, 1983: 118).

⁴⁴ Volgens Rimmon-Kenan is er dan sprake van een permanente *gap* gericht op de toekomst (prolepsis) (1983: 130).

⁴⁵ De grootvader, die danst als de *ibo*’s uit Nigeria met wie hij zijn leven in den verre deelde, nu oud en ziek, keerde terug zonder dat hij iets te bieden heeft, behalve zijn stoma en een zak waar zijn uitwerpselen in terecht kwamen in het zicht van de verteller, dit alles als fysiek symbool van de koloniale en neo-koloniale relaties. [eigen vertaling]

De afranseling

¿Qué era aquello? Por ser niños, no alcanzábamos a ver bien todo aquello, pero veíamos que la persona que estaba siendo tan furiosamente golpeada se caía al suelo, luego lograba levantarse y seguía corriendo sin dejar de recibir los palos de esa gente. Bueno no todos los que corríamos tras ella, como yo, golpeábamos, sino que queríamos ser testigos de aquel hecho que nunca había ocurrido en nuestra isla. ¿Qué era aquello? La persona golpeada, que luego podemos ver que era una mujer, sacó fuerzas de donde nadie sabía y corrió delante de la gente y cruzó todo el pueblo y se dirigió a la Misión.⁴⁶ (77)

Deze gebeurtenis van de afranseling van een vrouw verdicht (en intensiveert) zich in de herhaling:

Corrió aquella mujer con las fuerzas que recuperó en su tiempo dentro de la iglesia y luego cayó al poco de salir, y fuimos testigos de que no solamente siguió la lluvia de palos de sus perseguidores sino que uno de ellos metía su palo en la desnudez de aquella mujer. Metía sus palos en aquella mujer, y lo removía, como si no fuera suficiente con meterlo.⁴⁷ (78)

Daarna wordt de gebeurtenis nogmaals verteld vanuit een volwassen perspectief (125-30), nu met meer details over de familie van de vrouw en het motief van de afranseling. We vernemen nu dat zij niet alleen de moeder is van de twee zussen die het vuur in de bergen veroorzaakten, maar ook wordt gezien als een *maligna* die in de buurt was van een *sacristán*, die kort daarna dood neerviel uit een dadelpalm. Daarbij kan zij op twee manieren in verband worden gebracht met het vuur; behalve als moeder van de zussen die het vuur veroorzaakten, ook als *maligna* die volgens Marvin Lewis in verband staat met het sluimerende vuur van de Pico del Fuego (de centrale vulkaan van het eiland): “The heat emanating from the bodies of the Malignants is related to the dormant volcano ‘El Pico’, which dominates the island’s physical space as well as the thoughts of its inhabitants” (2017: 217). Volgens Lewis is het vuur alom, sluimerend aanwezig in de natuur en in de *malignas* als een categorie oudere vrouwen over wie de verteller vertelt dat zij zich ’s nachts zwetend richting de zee begeven, nadat zij

⁴⁶ Wat was dat? Omdat we kinderen waren, slaagden we er niet in alles goed te zien, maar we zagen dat de persoon die zo hardgrondig werd geslagen tegen de grond viel en er later in slaagde op te staan om verder te rennen, zonder dat de stokslagen van die mensen ophielden. Goed, wij renden niet allemaal slaand achter haar aan, ook ik niet, maar we wilden getuige zijn van die gebeurtenis die nog nooit op ons eiland had plaatsgevonden. Wat was dat? De afgetuigde persoon, van wie wij later zagen dat het een vrouw betrof, haalde ergens krachten vandaan, zonder dat iemand wist waar vandaan en zij rende voor de meute uit door het hele dorp heen naar de missiepost. [eigen vertaling]

⁴⁷ Die vrouw rende, met op sommige momenten hervonden krachten, in de kerk en even later viel ze toen ze de kerk weer verliet en waren wij er getuigen van dat niet alleen de regen van stokslagen van haar achtervolgers aanhield, maar dat een van die achtervolgers zijn stok in de ‘naaktheid’ van die vrouw stak. Hij stak zijn stokken in haar, roerde ermee, alsof het nog niet genoeg was dat hij die stokken in haar stak. [eigen vertaling]

bezocht zijn door *el Maligno*. In haar dubbele relatie met het vuur – het vuur dat is aangestoken door haar dochter en het vuur dat in haar brandt –, kan de afgeranselde vouw als *mise en abyme* worden gezien van het vuur van de berg en het al het kwade dat hiermee begon.

De verteller legt een (indirect) verband tussen de afgeranselde *maligna* en het vuur, waar het gaat over het gedrag van *el cura*. Deze lost volgens de verteller de zaak maar half op omdat hij haar onbeschermd laat gaan, zonder haar te zuiveren. Het ontstane ‘vuur’ zou hierdoor niet worden gedoofd en omdat niemand zijn huis brandend achterlaat, zou geen van de partijen ooit met de ander door de hemelpoort kunnen gaan:

Yo no creo que alguien puede entrar en el cielo si dejó su casa ardiendo, o todo el pueblo en el que vivía quemándose por el fuego que provocaron los que vivían en él. Yo creo que no le dejarían entrar en el cielo.⁴⁸ (135)

Ook daarin schuilt een zeker kwaad waarmee eveneens dit ‘brandende huis’ als *mise en abyme* in verband kan worden gebracht met het vuur van de brandende berg. Een ander fragment waarin de afranseling als *mise en abyme* wordt gespiegeld gaat over het stenigen van honden:

En realidad, en nuestra isla, y cuando por alguna razón un perro, o perra, merecía ser sacrificado, se le ataba en un árbol y todos los niños que estuvieran cerca lo apedreaban hasta morir. Eran los perros de los que se creía que ya no valían para lo que hacían, que era nada, dicho sin faltar a la verdad.”⁴⁹ (75,76)

Volgens Fra-Molinero wordt in dit fragment, evenals in de afranseling van de *maligna*, de sociale structuur van het eiland en patriarchale staat gereflecteerd. Hij wijst er op dat men in de jacht op de van hekserij beschuldigde vrouw, waaraan deze anekdote over de gestenigde honden voorafgaat, een praktijk kan zien die de sociale relaties op het eiland bestendigt, waarin de patriarchale staat zijn uitweg vindt die door middel van geweld controle uitoefent op politieke en religieuze vijanden.⁵⁰

⁴⁸ Ik geloof niet dat iemand de hemel kan betreden als hij zijn huis brandend achterliet, of heel het dorp waarin hij woonde brandend door het vuur veroorzaakt door hen die in dat dorp woonden. Ik geloof dat ze hem dan niet binnen zouden laten in de hemel. [eigen vertaling]

⁴⁹ In werkelijkheid, op ons eiland, als om de een of andere reden een hond, of teef, het verdiende om te worden geofferd, werd hij vastgebonden aan een boom en stenigden alle kinderen die in de buurt waren hem dood. Het waren honden waarvan men dacht dat ze niet meer goed waren voor wat ze deden, wat niets was, om eerlijk te zijn.

⁵⁰ Fra-Molinero verwijst naar de betekenis die de cultuurfilosofen Grégoire Chamayou en Elias Canetti geven aan de jacht op mensen: “La persecución tiene la forma de una caza, que como señala Grégoire Chamayou, es la

Verdwijning

Op de afranseling als het ‘eerste kwaad’ volgt de cholera epidemie waaraan een groot deel van de eilandbevolking sterft als het volgende ‘kwaad’. Tot de aaneenschakeling van ‘kwaden’ kan ook de verdwijning gerekend worden van een aantal mannen dat op zee de dood tegemoet roeit in de richting van een ‘vals licht’:⁵¹

Lo que se dijo, y se dijo esto por lo que contó el único que se había salvado, aunque a medias, fue que la luz que vieron en el horizonte pudo haber sido una luz engañosa, que no hubiera sido una verdadera luz. Es decir, una luz que tenía algo que ver con la muerte. [...] Ellos se dieron cuenta, pero ya no había nada que hacer; desde aquella hora, hasta el mediodía del día siguiente, seguían remando, en busca de su isla perdida. Por eso dije que aunque dijera cien veces lo que remaron, no sería suficiente. Remaron, remaron, remaron, remaron, remaron, remaron, remaron, remaron, remaron, remaron, hasta que no pudieron más.⁵² (220)

Fra-Molinero verwijst met betrekking tot dit licht naar *Áwala cu sangui*, waarin het eveneens voorkomt in combinatie met een verdwijning op zee en waar het *sandjawel* wordt genoemd. Hij koppelt dit licht in die roman aan de cultus van San Juan,⁵³ die volgens hem deel uitmaakt van een wereld vol geheimen en halve waarheden, in gevecht tegen de van buiten komende en zich op het eiland afspelende onderdrukking:

“El culto al protector San Juan, las mortales pesadillas infantiles del *Jandjal* o la funesta luz del *sandjawel* hacen de la sociedad retratada en *Áwala cu sangui* un mundo de secretos y medias verdades, en lucha contra la opresión que viene de fuera y las formas de opresión generadas en su propio seno [...]”⁵⁴ (123/2, 2014: 96).

forma teatral y favorita de los opresores para deshacerse de los seres oprimidos.[...] Citando a Elias Canetti, Chamayou define la jauría como un grupo de animales que se juntan para buscar una presa y quieren sus sangre y su muerte (Chamayou 123-124).” (123/2, 2014: 110).

⁵¹ Dat er opnieuw ‘kwaad’ te gebeuren staat wordt nu voorspeld door een vrouw die Sabina (Maminda Zé Sabina) heet en die in contact staat met de doden: “[...] pues aquello significaba que los difuntos la obligaban a decir que algo malo iba a ocurrir en la isla.” (15)

⁵² Dat wat men zei, zei men omdat de enige die zich, zij het half, gered had dit vertelde en dat was dat het licht dat ze aan de horizon zagen een verraderlijk licht moet zijn geweest, dat het geen werkelijk licht zal zijn geweest. Dat wil zeggen, een licht dat te maken had met de dood. [...] Zij waren zich hiervan bewust, maar er was al niets meer aan te doen; vanaf dat uur, tot de volgende dag in het middaguur gingen ze door met roeien, op zoek naar hun verdwenen eiland. Daarom zei ik, ook al zou ik honderd keer zeggen dat zij roeiden, het zou nooit genoeg zijn. Zij roeiden, roeiden, roeiden, roeiden, roeiden, roeiden, roeiden, roeiden, roeiden, tot ze niet meer konden. [eigen vertaling]

⁵³ In *Arde el monte de noche* wordt aan San Juan gerefereerd als beschermheilige van een van de op het eiland aanwezige kleine dorpen (153).

⁵⁴ De cultus van de beschermer San Juan, de kinderlijke en doodsbangen nachtmerries van de *Jandjal* of het fatale licht van de *sandjawel* maken de samenleving die in *Áwala cu sangui* wordt geportretteerd tot een wereld van geheimen en halve waarheden, in de strijd tegen onderdrukking die van buitenaf komt en de vormen van onderdrukking vanuit eigen gelederen [...]. [eigen vertaling]

Het ‘valse licht’ dat deel uitmaakt van die ‘geheimen en halve waarheden’ wordt de mannen op zee fataal als iets wat zich ondefinieerbaar in de verte bevindt.

Licht en duisternis speelt in de roman een ambivalente rol; terwijl men bang is voor de gevaren van de duisternis, vreest men tegelijkertijd de zichtbaarheid door de blootstelling aan het licht van de maan:

¿Oscuridad? Siempre creíamos que de ella podía venir cualquier peligro. De hecho, algunos niños pequeños lloraban inmediatamente al producirse la oscuridad. [...] Y aunque teníamos miedo de la oscuridad, no podíamos exponernos a la luz exagerada de la luna llena. Eso ya lo dije.⁵⁵ Era porque con ello te exponías demasiado. Lo que hubiera de lejos te podía ver. Con la oscuridad no podías ver el peligro. Con la luz de la luna sobre la isla te exponías demasiado a él. Todo mi isla daba miedo. [...] Creo que la oscuridad, en la vida de una persona, es la parte más oscura de la miseria en que vive.⁵⁶ (157-8)

Het donker dat volgens de verteller tevens het meest duistere deel van de misère is waarin iemand leeft, tekent volgens Marvin Lewis de wijze waarop de eilandbewoners hun toekomst zien: “Throughout this novel, darkness is related to the miserable existence of the inhabitants as well as their overall worldview and shared by all segments of the population. Darkness is also a metaphor for the future faced by them” (2017: 215). Volgens Clelia Olimpia Rodríguez verwijst de duisternis echter ook naar ‘een staat van blindheid’ waartoe de eilandbewoners door het culturele en politieke systeem zijn veroordeeld (2011: 179). Ook zij wijst op het ambivalente van de duisternis die de angst oproept van de politiek en cultureel in de steek gelaten eilandbewoners voor wat zich buiten het eiland bevindt, terwijl zij tegelijkertijd bang zijn voor de verdwijning van het duister die hun magere skeletten aan het licht zou brengen: “A la oscuridad se le teme porque es la barrera entre ellos y el mundo externo. De la misma manera, se teme la desaparición de la oscuridad ya que mostraría el espejo de su realidad; la

⁵⁵ De verteller refereert hier aan een eerdere passage in het verhaal waarin het eveneens gaat over de maan met een zelfde betekenis: “Yo sentía como si la luna, en su plena luz, mostraba demasiado nuestros esqueletos, nuestros defectos” (119).

⁵⁶ Duisternis? We geloofden altijd dat daar elk willekeurig gevaar vandaan zou komen. En enkele kinderen huilden inderdaad onmiddellijk wanneer de duisternis intrad. [...] En ofschoon wij bang waren voor het donker, konden wij ons niet blootstellen aan het overdreven licht van de volle maan. Dat zei ik al. Het was omdat wij ons daarmee te veel lieten zien. Alles kon je van ver zien. In de duisternis kon je het gevaar niet zien. Met het licht van de maan over het eiland stel je jezelf daaraan te veel bloot. Heel mijn eiland boezemde angst in. [...] Ik geloof dat de duisternis in iemands leven het meest duistere deel is van de misère waarin iemand leeft. [eigen vertaling]

Hierin zit teven een verschuiving en verruiming van perspectief; als kind was hij samen met andere kinderen bang voor de het gevaar van duisternis dat zij maar liever niet onder ogen zagen bij het schijnsel van de maan, terwijl volgens het perspectief van de volwassen verteller de duisternis vooral de ellende en misère weerspiegelt waarin de eilandbewoners zich bevinden.

luz exhibiría sus esqueletos”⁵⁷ (Ibid). Daarbij lijkt alsof ook het eten in het donker op een geheime, duistere wijze in de maag verdwijnt, waardoor de verteller opnieuw geneigd is om eten te vragen zodra er weer licht is:

Y cuando comía en la oscuridad, no tenía la misma satisfacción que lo hacía con la luz. Entonces cuando aquella lámpara volvía, tenía la tentación de pedir más comida, pues la había entrado en mi boca cuando había oscuridad lo hizo de manera secreta, o oscura, y por eso no la sentía en mi estómago.⁵⁸ (157)

Tot slot is er de dood van het kind Luis Mari dat verwekt is aan boord van het schip van de bevriende natie. Zijn moeder vraagt de *meastro* van de *cayuco*, met wie de roman begint en eindigt, om hen naar het grote dorp te roeien en in dat roeien voltrekt zich een parallel met de mannen die te vergeefs naar het licht roeien; hij roeit en roeit en komt maar niet vooruit:

Lo que le impedía a avanzar al hombre, lo que le ataba las manos, como lo sentía él, era que en su cayuco había una persona muerta, aunque, como en aquella ocasión, fuera un niño pequeño. Que los muertos pesaban muchísimo más que los vivos era una cosa que ya se sabía. Y algunos piensan que lo que pesa es la tristeza, el dolor, la inmensa oscuridad de los ojos cerrados del que yace en el cayuco, en aquel caso concreto.⁵⁹ (210)

Rodriguez ziet dat roeien zonder vooruit te komen als een afspiegeling van de algehele toestand op het eiland; in de roman houdt de dood de vooruitgang tegen, maar volgens haar gaat de fysieke poging om vooruit te komen zonder daarin te slagen en zonder te weten waarom ook op voor de bevolking van het eiland (210). Het roeien zonder vooruit te komen en het roeien naar het bedrieglijke licht verwijst echter ook als *mise en abyme* naar elkaar in de zin van nergens komen en in het niets verdwijnen, of verdwijnen in het donker.

Samenvattend kan gesteld worden dat de *mises en abyme* laten zien dat het mysterie van de grootvader, evenals de kwaden in een bepaalde relatie staan tot het vuur van de berg;

⁵⁷ “Voor het donker zijn zij bang omdat het donker de barrière vormt tussen hen en de buitenwereld. Maar zij zijn ook bang dat het donker verdwijnt omdat dan hun werkelijkheid zou worden gespiegeld; dat het licht hun skeletten bloot zou leggen.” [eigen vertaling]

⁵⁸ En wanneer je at in het donker, had je niet dezelfde voldoening als wanneer je dat deed bij het licht. Dus wanneer die lamp terugkwam, had je de neiging meer eten te vragen, want dat wat al in mijn mond was gegaan in het donker, had dat op een geheime manier gedaan, of duister, en daarom voelde ik het niet in mijn maag. [eigen vertaling]

⁵⁹ Wat de man belette om vooruit te komen en wat voelde alsof zijn handen waren vastgebonden, was dat er zich in zijn boot een dode persoon bevond, ook al betrof het in dat geval een klein kind. Dat de doden heel veel meer wegen dan de levenden was al bekend. En sommigen denken dat het de droefenis is, de pijn die weegt en in dit concrete geval de gesloten ogen van degene die in de boot rust. [eigen vertaling]

de grootvader doordat zijn blik elke dag op die berg gericht is en de kwaden die optreden nadat het vuur op de berg door twee zussen is ontstoken. Het eerste kwaad is de afranseling van de vrouw die als *maligna* het ‘kwade vuur’ in zich zou dragen en wiens dochters de zussen zijn die het vuur op de berg veroorzaakten. De heftigheid van haar afranseling wordt weerspiegeld in de steniging van honden, terwijl haar ‘brand’ niet door *el cura* wordt geblust omdat hij haar geen bescherming biedt. Daarop volgt de cholera epidemie die niet in rechtstreeks verband staat met het vuur, maar er door de verteller wel als ‘het ene kwaad dat het andere oproept’ aan wordt verbonden. Er volgt een reeks aan kwaden waaronder ook de verdwijningen die in verband staan met de duisternis en een bedrieglijk licht op zee. Een roeitochten leidt nergens toe (naar een licht wat niet bestaat) of men komt niet vooruit, zoals de roeier van de boot waarin hij de vrouw en haar dode kind vervoert. Zij blijkt bovendien een van de zussen te zijn die de brand op de berg ontstak, waarmee het verhaal met alle kwaden aan het eind van de roman weer bij het vuur als centrale punt (pivot) uitkomt. Ook in de structuur van de roman draait alles rond het vuur van de berg en titel van de roman; het vuur kan worden beschouwd als *mise en abyme* waartoe alle rampen die te maken hebben met ziekte, geweld en verdwijning te herleiden zijn.

Orale invloeden

De roman begint met de regels van een lied: *¡Aaala, toma suguewa! ¡Alewa! Aaaaalee, toma seguewa! Alewa!*, dat door de verteller uitgelegd wordt als het lied waarin de *maestro* van de *cayuco* zijn verbondenheid tot uitdrukking brengt met degenen met wie hij de boot naar de zee trekt en wat hij “la canción más bonita del mundo entero” (het mooiste lied van de wereld) noemt. Behalve in dit lied, is het orale echter ook gelegen in de wijze waarop de verteller zich herhaaldelijk met vragen tot de lezer wendt om vervolgens een en ander uit te leggen:

¿Sabéis por qué podía ser cualquiera las versiones? Porque la lengua en la que se dice esto no tiene ‘usted’, pero el ‘maestro’ que dirige a ‘todos’ se dirige a ellos con respeto, como si les tratara de usted; y es porque les ruega respetuosamente que tiren de algo.⁶⁰ (11)

Het past in wat volgens Mineke Schipper de rol was de mondelinge verteller in Afrika “als

⁶⁰ Weten jullie waarom het elk van die versie kon zijn? Omdat de taal waarin deze woorden worden uitgesproken geen *u* kent, maar de *maestro* zich met respect richt tot ‘allen’, alsof het om ‘u’ ging; en hij vraagt ze respectvol om iets te trekken. [eigen vertaling]

een soort geweten in zijn eigen samenleving; hij gaf aan wat niet deugde en voedde de mensen op” (Schipper, 1987: 31). Schrijvers hebben die rol volgens haar overgenomen en Ávila Laurel laat de verteller, via Manuel “die naar het eiland kwam om de orale traditie te achterhalen”, immers ook naar hemzelf verwijzen (zie 2.3).

Het ritme en de herhaling in de gezongen regels kenmerkt echter ook de verdere tekst en vloeit voort uit de orale verteltrant gericht op de toehoorder en in dit geval de lezer (Ong, 1982: 34), evenals de vragende vorm en de voorkeur voor uitgesproken, bizarre personages en een enthousiaste beschrijving van fysiek geweld (Ibid.: 44). Buitensporig fysiek geweld is aanwezig in de beschrijving van de afranseling die gepaard gaat met stokslagen en aanranding, en het bizarre zit onder andere in de beschrijving van de grootvader:

Lo primero que empezaba a llamar la atención de aquel hombre era que tenía rapada la mitad de la cabeza, pero rapada para decir que había habido la intervención de una mano, pues no se veía que aquel rapado había sido el resultado de un accidente que le seleccionó la zona del implante capilar de aquella mitad de la cabeza.⁶¹ (26)

‘Uitgesproken bizar’ (Ong, 70) is ook het personage van de *malignas* (als dat van de afgeranselde vrouw), afgeschilderd als heksen die ook andere vrouwen kunnen aansteken en die in verbinding zouden staan met het occulte en het kwaad (*el Maligno*), dat ook hier geplaatst wordt tegenover het goede van *el sacristán* en de ‘onschuldige kinderen’, die zij zouden vergiftigen en bekogelen en ‘besmetten’ met voorwerpen:

En la lengua en la que cuento esta parte de la historia de mi isla puedo decir que la podemos llamar bruja o, mejor, hechichera, aunque por mí solo la llamaría maligna. Pues aquellas mujeres no solamente podían introducir objetos en los niños, sino envenenarlos con comida o matarlos con otro maleficio. Además, y con un método que solamente conocían, podían pasar su condición de malignas a persona elegida por ellas o tocada por la mala suerte, de manera que a partir de aquella elección, aquella persona, que siempre ha sido otra mujer, fuera a partir de aquel paso visitada por el ser que les infundía tan insufrible calor. Y así pasaba ella a ser una maligna.⁶² (108)

⁶¹ Het eerste wat begon op te vallen aan die man was dat hij de helft van zijn hoofd kaalgeschoren had, maar zo dat je kon zien dat dit gebeurd was door tussenkomst van een menselijke hand, omdat je niet zag dat dit geschorene het resultaat was van een ongeluk dat de helft van zijn hoofd en van zijn haarimplant gekozen had. [eigen vertaling]

⁶² In de taal waarin ik dit deel van de geschiedenis van mijn eiland vertel kan ik zeggen dat wij haar heks, of beter, tovenaars kunnen noemen, ofschoon ik haar zelf een kwaadaardige vrouw zou noemen. Want die vrouwen konden niet alleen objecten inbrengen bij kinderen, maar hen ook vergiftigen met eten of hen doden door een vloek. Bovendien, en door middel van een methode die alleen zij kenden, konden ze hun staat van kwaadaardigheid overdragen op een door hen uitgekozen persoon of iemand die het ongelukkigerwijs trof, op zodanige wijze dat zodra de keuze op die persoon gevallen was, en dat was altijd een andere vrouw, die persoon

2.4 De personages en omstandigheden

El abuelo is het enige personage wiens uiterlijk en gedrag uitgebreid worden beschreven, maar niet zijn karakter, hoewel er zich wel een zekere verschuiving voordoet in de wijze waarop de verteller hem ziet. Aanvankelijk ziet hij hem vanuit zijn kinderlijke focus als een vreemde:

El abuelo estaba ahí, sí, pero alguna vez pensé que aquel hombre, y por serlo, podía no tener nada con nuestra familia, incluso que no fuera de nuestra isla.⁶³ (28)

Maar na ontdekt te hebben wat hem mankeert toont hij (nog steeds vanuit de focus van het kind) meer begrip en gevoel voor zijn grootvader:

El hecho es que a partir de aquella fecha empecé a comprender un poco a mi abuelo. Cuando pregunté por lo que era aquella bolsa, casi lloro. O lloré por lo que sentí. Sentí pena por él [...].⁶⁴ (183)

De overige personages zijn voornamelijk ‘flat characters’ die worden aangeduid in hun rol als ‘maestro carpintero’, madre, abuelo, ahijada, ‘aquel chico’, maligna, el sacristán, of el doctor. Zij hebben geen naam, met uitzondering van enkelen zoals Luis Mari, het aan boord verwekte kind van *la ahijada* dat later sterft, de man van de vrouw die wordt afgeranseld die Toiñ heet en Sabina (Maminda Zé Sabina), de buurvrouw die met de doden kan spreken.⁶⁵ Een uitzondering vormen ook de doden ten gevolge van de cholera epidemie die onder de vermelding van hun namen meer dan een bladzijde vullen, aangevuld met kruizen (98-9). Die bladzijde wordt zo als het ware een geschreven kerkhof van alle afzonderlijke doden. Volgens Rodríguez heeft de opsomming van de voor en achternamen hier het dubbele effect dat de lezer zich realiseert dat het om individuen gaat, terwijl de opeenhoping van zo veel namen eveneens de omvang en impact van de gebeurtenis duidelijk maakt (2011: 205).⁶⁶ De namen –

vanaf dat moment bezocht werd door degene die hen de zo ondragelijke hitte bezorgde. En zo werd ook zij een kwaadaardige vrouw. [eigen vertaling]

⁶³ De grootvader was daar, ja, maar op een keer dacht ik dat die man, door wat hij is, niets te maken kon hebben met onze familie, dat hij zelfs niet van ons eiland was. [eigen vertaling]

⁶⁴ Het is zo dat mijn grootvader vanaf die datum een beetje begon te begrijpen. Toen ik vroeg waar die zak voor was hilde ik bijna. Of ik hilde om wat ik voelde. Ik voelde medelijden met hem [...]. [eigen vertaling]

⁶⁵ Zie ook 2.3 *Mise en Abyme*; verdwijningen.

⁶⁶ Rodríguez maakt met betrekking tot in de tekst opgenomen kruizen, namen en achternamen, gebeiteld bij wijze van narratief praalgraf, ook een vergelijking met de roman van Donato Ndongo: “Esta narrativa es también, como en el caso de *Los poderes de la tempestad*, la representación de un panteón que conmemora la

de oorspronkelijke en niet de door hen toebedeelde namen door de Spaanse kolonisator – versterken bovendien hun afkomst als ‘tot het eiland behorend’. Zo wordt *el doctor* (eveneens onder de gestorvenen), omdat hij geen kano heeft en vrijgesteld is van bezoeken aan de *vidjil*, eerder beschouwd als een buitenstaander die daarom geen naam hoeft:

¿Contamos al doctor aparte? ¿No tenía nombre? ¿Por qué no lo he citado por su nombre? Lo único que sabemos es que en aquellos tiempos era normal que un médico no tuviera cayuco, porque, trabajando de día en el hospital, no tenía tiempo de ir a la pesca. Además, por ser médico, aprendió aquel oficio en otro sitio cuya gente no tenía experiencia en el mar. [...] Tampoco necesitaba irse al vidjil. A la tarde los que sabían que era un hombre ocupado mandaban un atado de pescado a su casa, y lo agradecía con una sonrisa. Todos le saludaban y eso porque era el único que conocía los remedios para los males de su gente. Por eso se le podía permitir como un extranjero, a costa de la caridad, o de su nombre.⁶⁷ (100,101)

De natuur weerspiegelt de tragiek van de eerste twee gestorvenen ten gevolge van de cholera epidemie in een beschrijving als deze:

A partir de aquellas dos muertes el cielo de la isla se cerró para que dejase de brillar el sol sobre ella.⁶⁸ (89)

De natuur wordt echter ook gepersonaliseerd in, bijvoorbeeld, de wind die tot iets besluit (57), de nacht die zijn ogen opent of huizen en daken die het vuur tevreden stellen (58), als personificaties die eveneens horen bij een orale cultuur.

3. Ávila Laurels roman als waarheidsprocedure

Ávila Laurel schrijft het eiland en zijn bewoners terug in de geschiedenis als tegenwicht tegen een door de overheid opgelegde eenduidige identiteit (Lewis, MacLeod), maar vooral ook door de bijzonderheden van dit eiland voor de lezer zichtbaar en invoelbaar te maken. Dat

vida de los fallecidos. En el texto quedan inscritas cruces, nombres y apellidos haciendo visible un cenotafio narrativo” (2011: 222).

⁶⁷ Tellen we de dokter apart? Had hij geen naam? Waarom heb ik hem niet geciteerd met zijn naam? Het enige wat we weten is dat het in die tijd normaal was dat een dokter geen *cayuco* had omdat hij overdag aan het werk was in het ziekenhuis en geen tijd had om te gaan vissen. Bovendien, als dokter had hij zijn beroep geleerd in een andere plaats waar de mensen geen ervaring hadden met de zee. [...] Hij hoefde ook niet naar de *vidjil* te gaan. Degenen die wisten dat hij druk was stuurden in de middag een bundel vis naar zijn huis en hij bedankte met een glimlach. Iedereen groette hem en dat was omdat hij de enige was die de remedie kende tegen de kwalen van zijn mensen. Daarom kon men hem toestaan als een vreemde te zijn, ten koste van liefdadigheid, of van zijn naam. [eigen vertaling]

⁶⁸ Sinds die twee doden sloot zich de lucht van het eiland, waarop de zon ophield over haar te schijnen. [eigen vertaling]

doet hij door middel van een verteller die de lezer op een vragende manier en met behulp van herhalingen betreft bij het dagelijkse leven op zijn eiland, waarbij hij vanuit een verschillende focus kind/volwassene terugblijkt op gebeurtenissen uit zijn jeugd. Door de realistische en gedetailleerde wijze waarop hij vertelt hoe een *cayuco* op zijn *isla del mar atlante* uit een boomstam wordt uitgehold en richting zee wordt getransporteerd, onder begeleiding van wat hij “het mooiste lied van wereld” noemt,⁶⁹ wordt het bijzondere van deze gebeurtenis en het eiland invoelbaar. Ook worden bepaalde gebeurtenissen verdicht doordat ze vanuit de dubbele focus kind/volwassene in een soort omtrekkende beweging worden herhaald. Dat verschil in focus biedt de verteller echter eveneens de mogelijkheid tot het geven van kritiek (Lewis), bijvoorbeeld waar het gaat om het gedrag van *el cura* en dat van de grootvader. Daarin klinkt de schrijver, die tevens geldt als kritische analist in zijn essays en weblog, eveneens door als *implied author*. Ook is er de link naar de schrijver doordat zijn jeugd parallel loopt aan die van de verteller en door de in de roman opgevoerde Manuel die gerelateerd kan worden aan Manuel Pedrosa die het voorwoord schreef van de roman. Ávila Laurel heeft wellicht een deel van zijn eigen verhaal uitbesteed aan de verteller (dat wat Lejeune een *pacte romanesque* noemt).

Met de vragende en onderwijzende vorm neemt de verteller eveneens een opvoedende taak op zich die voortvloeit uit een Afrikaanse orale traditie, waarin die verteller het geweten vormt van de samenleving (Schipper). Het poëtische (lied) bij het transport van de *cayuco* geldt daarbij als bindende factor tussen de eilandbewoners en het draagt bij tot de dynamiek en actie die eigen is aan de orale vertelling, evenals het ritme, de herhaling en de clichés van goed tegenover kwaad in stereotypen, zoals die van de vlakke personages van de *sacristán* tegenover de *maligna*. Daar tegenover staan de personages die wel een naam hebben en daarmee een bijzondere betekenis krijgen, zoals de doden ten gevolge van de cholera epidemie. In de opsomming van hun oorspronkelijke namen, gevolgd door kruizen, worden ook zij teruggeschreven in de geschiedenis en wordt voor hen een ‘pantheon’ opgericht (Rodríguez, 2011: 222), terwijl de hele epidemie als breuk en lege plek in de geschiedenis van het eiland kracht wordt bijgezet.

Het onderzoek naar de *mise en abyme* heeft uitgewezen dat de cholera epidemie verbonden is met andere kwaden die draaien rond het vuur van de berg en die als zodanig samen een breuk

⁶⁹ Het lied waar de roman mee begint en herhaald wordt op het eind van de roman (206).

slaan in de geschiedenis van het eiland. De kwaden (en breuk) worden verergerd door de omstandigheden van het gebrek aan medicijnen en voedsel,⁷⁰ de blootstelling aan het licht of juist de duisternis en het monotone bestaan op het eiland dat eveneens tot uitdrukking komt in de structuur van de roman (Phaf-Rheinberger). Critici vullen die kwaden en het mysterie van de grootvader in met de vervreemding van (een deel van) de mannelijke bevolking en het isolement van de eilandbewoners (Lewis en Fra-Molinero), een bestendiging van de uitwerking van de patriarchale staat op de eilandbewoners en hun angst voor de van buiten komende onderdrukking (Fra-Molinero en Rodríguez), angst voor de toekomst (Lewis) en blindheid voor het culturele en politieke systeem (Rodríguez). Alleen Lewis geeft aan dat de grootvader gedurende het grootste deel van de roman ook een mysterie blijft wat betreft zijn uiterlijk en gedrag en doordat niet wordt onthuld wat er op zijn kamer te zien was.

Door het mysterie en de kwaden als *history* in te vullen, wat de critici naar mijn idee te veel doen, wordt de roman als *poetry* onvoldoende recht gedaan. Rancière maakt dit onderscheid waarbij *poetry* door imitatie ingrijpt in het dagelijks leven, terwijl zich in *history* slechts een “reproductief en betekenisloos leven” voltrekt. Volgens die opvatting schuilt de (politieke) kracht van de roman juist niet in wat door de diverse critici in historisch of sociologisch verband wordt ingevuld, maar door wat open blijft en waarin zich (volgens de theorie van Badiou) een waarheidsprocedure voltrekt. Open plekken blijven in deze roman, behalve het mysterie van de grootvader en de lege kamer, ook het mysterie van de cultus van San Juan en de offers die aan de zee gebracht worden,⁷¹ evenals de mysterieuze verdwijning op zee en het roeien zonder ergens te komen (of uit te komen bij leegte). En het zijn al deze mysteriën die in samenhang met een reeks kwaden circuleren rond het vuur dat van de berg

⁷⁰ In een digitale presentatie van *Red Burdel* en *Cuando a Guinea se iba por mar*, de twee laatste romans van Ávila Laurel, georganiseerd door de Cooperación Española Cultura Bata/Malabo, september 2020, zegt historica en sociologe Cécile Stehrenberger (Universiteit van Wuppertal) over de ellendige omstandigheden het volgende: “Podemos aprender de Juan Tomás que desastres no sólo son una cosa natural o biológica, sino en primer lugar una cosa social y política. Suelen ser los pobres los que no tienen los medios necesarios, por ejemplo una casa firme o jabón para enfrentarse a una cosa como un virus.” Zij legt hiermee een verband tussen rampen die mensen kunnen overkomen en de schaarste aan middelen dat juist de armen treft (in de tijd van Macías de hele bevolking van Annobón), wat volgens haar een sociale en politieke kwestie is (die zij doortrekt naar onze tijd waarin het virus Covid-19 rondwaart). De presentatie, ingeleid door Benita Sampedro Viscaya is te zien op YouTube [https://www.youtube.com/watch?v=HB6EMXkd1x0&fbclid=IwAR2LU_9sZOvrAy5H4qEFD9tp6l6gLZ32qPYIUwfDKA_lm60f5R8QEda-6GI]

⁷¹ De eilandbewoners offeren allerhand producten aan de koning van de zee; door deze zonder om te kijken vanaf een boot in zee te gooien, waarna ze verdwijnen zonder ooit aan te spoelen: “Y ninguno de aquellos objetos volvía a tierra al mismo día ni al siguiente, ni nadie que hubiera estado pescando por los confines del horizonte daba con ellos, con la escasez de todo que padecía la gente. ¿No era un milagro?” (175) (En geen van die objecten keerde dezelfde dag nog naar land terug, noch de volgende dag, noch dat iemand dat aan het einde van de horizon was gaan vissen ze aantrof, onder het gebrek aan alles waaraan men leed. Is het geen wonder?)

komt (als pivot in de roman), die een politieke breuk slaan in de situatie. Ávila Laurel doet met zijn roman dus meer dan alleen het eiland terugschrijven in de geschiedenis. Met wat open blijft zet de roman een waarheidsprocedure in gang die tevens de bestaande (politieke) geschiedenis van het eiland en Equatoriaal Guinea openbreekt.

Deel IV Conclusies van het onderzoek

In interviews en essays hebben vooral Esono Ebalé, Ndonga en Ávila Laurel zich politiek uitgelaten en Nsue Angüe amper. De hoofdvraag van mijn onderzoek, hoe de verhalen en beelden van de schrijvers en beeldende kunstenaars uit Equatoriaal Guinea de huidige (politieke) situatie in dat land legen en open breken, richt zich echter niet op hun al dan niet politieke uitlatingen (hoewel die een ondersteunende rol spelen), maar op *het politieke* in hun kunst en literaire werken. Er is daarom als theoretisch kader gekozen voor theorieën die de kunst en het politieke centraal stellen; bij Rancière is dat de kunst die als *het politieke* breekt met wat hij aanduidt als *de politie* – of staat – die geen enkele ruimte laat en Badiou beschouwt kunst als *waarheidsprocedure* die zich voltrekt nadat er zich een *evenementiële breuk* heeft voorgedaan in wat hij *de situatie* noemt, die eveneens beschouwd kan worden als de staat. Met behulp van beide theorieën is in dit onderzoek gezocht naar waar in de beeldende kunst en literatuur van Equatoriaal ruimtes of leegten zitten, waarmee de werken een breuk slaan in de staat die in Equatoriaal Guinea ook werkelijk geldt als politiestaat.

Uitgaande van deze theorieën zijn, behalve de centrale concepten *breukvlakken* en *leegten*, begrippen als *noodzaak*, *moed*, *trouw* en *tussenruimtes* leidend gebleken, evenals de hiermee samenhangende begrippen als metaforen, stereotypen of meer specifieke begrippen die bij dit onderzoek in de beeldende kunst betrekking hebben op de toegepaste media en stripcultuur en in de literatuur op de narratologie en orale kenmerken. In dit afsluitende deel van mijn onderzoek zal een concluderende reflectie gegeven worden van waar er in de diverse werken sprake is van botsingen of (politieke) breuken en leegten, die deze werken maken tot *waarheidsprocedure* volgens wat Badiou hieronder verstaat. Daaruit zal blijken hoe de onderzochte werken een opening bieden naar een andere *waarheid* dan die van het huidige regime in Equatoriaal Guinea en hoe dit binnen elk van de specifieke werken gebeurt.

Gebleken is dat aan de verhalen en beelden een noodzaak ten grondslag ligt die in de literatuur onder andere naar voren komt in de *paratexts* (Genette) en in de beeldende kunst, behalve in de beelden, ook in de hierbij geleverde teksten. Aan die noodzaak kan in de literatuur de “implied author” (Rimmon-Kenan: Chatman) verbonden worden of het ‘autobiografisch pact’ (Lejeune), waarmee ook de auteur doorklinkt in de noodzaak tot het vertellen van het verhaal.

In *Los poderes de la tempestad* van Ndongu blijkt de noodzaak van het verhaal van de ik-verteller en het avontuur dat hij aangaat door terug te keren naar zijn land, uit de opdracht waarin hij zegt een “permanente terugblik” verplicht te zijn aan zijn grootouders en uit het motto ontleend aan de *Apocalyps*, waarin opgeroepen wordt het gebeurde wereldkundig te maken. Dat er van deze verplichting geen weg terug is wordt in het verdere verloop van de roman duidelijk door de verwijzing naar Julius Caesars *alea iacta est* (de teerling is geworpen). Het tweede motto van de roman, ontleend aan Shakespeare’s *King Lear* over een “kudde blinden geleid door een handvol gekken”, maakt eveneens duidelijk dat de noodzaak van dit verhaal samenhangt met een verplichting aan de gemeenschap. Daarbij gaat het in de roman om herinneringen die in de eerste persoon worden verteld en die daardoor als ‘autobiografische vertelling’ een krachtige uitwerking op de lezer heeft (Dorrit Cohen). Dat de verteller in de eerste persoon geen naam heeft duidt bovendien op een *romanesk pact* (Lejeune) waarin de auteur zijn eigen verhaal uitbesteedt aan de naamloze verteller en waarmee de noodzaak tot het vertellen van dit verhaal behalve bij de verteller, ook bij de auteur komt te liggen. De link naar de auteur wordt ook gelegd in de romans van Nsue Angüe en Ávila Laurel met eveneens vertellers in de eerste persoon waarin een impliciete auteur doorklinkt in een noodzaak tot het vertellen van de verhalen, alleen liggen in deze twee romans de accenten anders.

In *Ekomo*, de roman van Nsue Angüe, gaat het niet om Ekomo en Nnanga als tweedeling tussen man en vrouw, stad en platteland of de teloorgang van Afrika tegenover westerse invloeden zoals de meeste critici beweren, maar om de wijze waarop Nnanga zich positioneert in haar gemeenschap. De noodzaak van het verhaal ligt bij haar en wat haar rol is in haar gemeenschap, hetgeen zowel blijkt uit de opdracht van de roman, als uit de dans en lyriek die in de roman een belangrijke rol spelen. In de opdracht gericht aan Nnanga Aba’a, die niet kan lezen en als “moeder van alle mannen” het vrouwelijk deel van die gemeenschap vertegenwoordigt, komt in de naam Nnanga de verbondenheid met de gemeenschap tot uitdrukking; zowel van het personage als die van de schrijfster die tot dezelfde gemeenschap behoort. Zij gaat daarmee (als *implied author*) in de roman een *autobiografisch pact* aan met de lezer en laat in Nnanga verschillende stemmen doorklinken, waaronder in bepaalde passages (eveneens in de passage over Nfumba’a) ook die van haarzelf; stemmen die hun uitdrukking onder andere vinden in de dans en de poëtische delen en regels waarmee elk nieuw hoofdstuk begint, waarin Nnanga zich verliest en waarin zij toont dat zij wel moet

handelen zoals zij handelt, ook al gaat dat in tegen de geboden en verboden van haar gemeenschap.

Aan de lyriek waarmee de verteller in *Arde el monte de noche*, de roman van Ávila Laurel, zijn vertelling begint en eindigt, over het gemeenschappelijke en ‘ritmische’ transport van de boot naar zee onder begeleiding van wat hij “het mooiste lied van de wereld” noemt, ligt eveneens een noodzaak ten grondslag. Dat is de drang om de lezer bij het leven op zijn ‘vergeten’ eiland te betrekken die tot uitdrukking komt in een verdichting van de vertelling vanuit de dubbele focus kind/volwassene in een soort omtrekkende beweging, de doorlopende structuur van de roman, de orale kenmerken en gedetailleerdheid waarmee bepaalde bijzonderheden en gebeurtenissen worden verteld en beschreven. Dat de verteller een kans ziet in het naar buiten brengen van zijn verhaal via een zekere Manuel, die overeenkomt met de Manuel die het voorwoord schreef bij de roman (de enige aanwezige *paratext*), legt eveneens een link naar de schrijver. De schrijver, die evenals de verteller zijn jeugd doorbracht op Annobón, lijkt zijn verhaal uitbesteed te hebben aan een naamloze ik-verteller, wat ook in deze roman een *romanesk pact* genoemd kan worden.

Waar er in alle drie de bestudeerde romans via een *impliciete auteur* of *romanesk pact* sprake is van een (verborgen) link naar de auteur, kan eveneens gesteld worden dat de kunstenaar Esono Ebalé doorwerkt in zijn lege/witte figuren in bijvoorbeeld *Mar de mierda* (afb.2.7). Het gaat daarin om figuren die een bijzondere positie innemen ten aanzien van hun omgeving vanuit een noodzaak van verzet die wordt onderstreept door de in rode letters geschreven tekst over “kleine helden die doorgaan met leven, overleven, vechten, dromen tussen de zeeën van stront, dieven, corrupten en tirannen”. De kunstenaar die zichzelf in een van zijn teksten opwerpt als “no busco ser, ya soy” (ik heb er niet om gevraagd er te zijn, ik ben er al),¹ verbindt ook zijn eigen bestaan aan die kleine helden die hij laat zien in zijn werken. Daarin lijkt geen weg terug en geldt voor hem, evenals voor de advocaat in *Los poderes de la tempestad*, dat ‘de teerling is geworpen’ in de confronterende beelden die hij maakt. Het zijn beelden die hij maakt omdat hij ze nu eenmaal moet maken los van alle gevolgen; zoals de advocaat in Ndongo’s roman wel moet terugkeren naar zijn land, Nnanga in de roman van Nsue Angüe niet anders kan dan dansen als *Paloma de fuego* en haar man

¹ “Es mi personaje con el que quiero que se queden. Pues así es como quiero que se me recuerde en mi paso por vuestras vidas de manipulados y manipuladores. [...] Eso sí, y como siempre digo, no busco ser. Ya soy.”
[<https://www.radiomacuto.net/2019/10/30/el-arte-de-la-manipulacion/>]

begraven en de ik-verteller in de roman van Ávila Laurel in zijn gedrevenheid en vanuit de focus van een kind en volwassene wel verslag moet doen van de toestand op zijn eiland, zij het via “de blanken” (*Arde el monte de noche*, 227). In het noodzakelijke ‘moeten’ hebben de personages los van alle gevolgen geen andere keuze dan trouw te blijven aan zichzelf en aan de gemeenschap, waar tegenover zij een getuigenis afleggen.

Aan hoe de schrijvers door middel van de situaties en personages in hun romans en de beeldende kunstenaar in zijn beeldend werk de confrontatie aangaan met de gemeenschap en de (politieke) situatie, ligt eveneens moed ten grondslag. Esono Ebalé zegt door middel van zijn beelden met open vizier de rechtstreekse confrontatie aan te gaan met het regime van Obiang, om hier als persoon tevens de uiterste consequenties van te aanvaarden.² Zijn werken zijn als “een ontmoeting van een naaimachine en paraplu op de snijtafel” waarnaar Rancière verwijst en waarin volgens hem de breuk of *dissensus* ligt waarin zich het politieke voltrekt. Die breuk wordt kracht bijgezet waar de beelden, zowel in de literatuur als beeldende kunst, een heftige uitwerking hebben op de ontvanger ervan. In mijn onderzoek is gebleken dat er een verband kan worden gelegd tussen de literatuur en beeldende kunst waar het gaat om bepaalde stereotypen en tegenstellingen (die in de literatuur ook terug te voeren zijn op de orale vertelling) die de breuk verhevig en in de gevonden leegten.

Zowel in de literatuur als in de beeldende kunst komen personages voor die zijn ontdaan of ‘geleegd’ van hun persoonlijkheid, waardoor zij slechts als *flat characters* (Rimmon-Kenan: Forster) en soms ook als vertegenwoordigers van het goede en kwade tegenover elkaar staan. In de werken van Esono Ebalé worden figuren geleegd zoals in *Mar de mierda* (afb.2.7), maar ook de figuur van Obiang wordt geleegd van zijn status, macht en mannelijkheid. Daarmee verwordt deze figuur van de president tot allerlei stereotypen van beest tot duivel, die in verband kunnen worden gebracht met stereotype figuren in de romans, met name in de roman van Donato Ndongo. Met haar tepels waarop haren groeien als prikkeldraad lijkt het personage Ada in zijn roman de vrouwelijke variant van Esono Ebalé’s Obiangkarikatuur; waar de dictator geleegd wordt door hem te ontdoen van zijn mannelijkheid wordt Ada, die evenals Obiang staat voor het regime, geleegd door haar te

² “Y claramente pone el mejor ejemplo del miedo con el que quieren “derrocar” a un régimen al que solo se puede derrocar siendo valientes. Sin tapujos. A cara descubierta y asumiendo hasta las últimas consecuencias” (Ibid.; <https://www.radiomacuto.net>). De consequentie was er zeker toen hij in 2017 in Equatoriaal Guinea werd gearresteerd en vervolgens een half jaar als politieke gevangene in het land moest doorbrengen.

ontdoen van haar vrouwelijkheid (nog afgezien van het monsterlijke beeld dat zondermeer van haar wordt gegeven en dat parallel loopt aan Obiang's 'beestachtigheid'). Ong geeft aan dat dergelijke stereotypen of bizarre personages (zoals eveneens de *malignas* en het bizarre beeld van de grootvader in de roman van Ávila Laurel) in orale vertellingen vaak als het goede tegenover het kwade worden geplaatst (zoals Ada tegenover Ángeles in Ndongo's roman en de *maligna* tegenover de *sacristán* in de roman van Ávila Laurel) omdat ze houvast bieden in het verhaal of het publiek uitdagen waardoor dat meer bij het verhaal wordt betrokken.³ In de romans van deze schrijvers uit Equatoriaal Guinea, evenals in de beeldende kunst van Esono Ebalé, wordt in deze stereotype en geleege figuren het 'kwaad' tot de kern gereduceerd, waardoor de breuk met het 'goede' aan kracht wint en daarmee ook de kracht van *het politieke* (Rancière) en van de *waarheidsprocedure* (Badiou) die ermee in gang wordt gezet. Eenzelfde functie heeft het geweld dat in alle werken een rol speelt. In Esono Ebalé's werken komt het tot uitdrukking in het bloed dat van Obiang's handen druipt of Obiang afgebeeld met een kettingzaag en het bloed rond de 'lege' wapens, waardoor die vormen worden geïntensiveerd en wellicht ook gezuiverd.⁴ In de romans betreft dit het extreme geweld zoals dat plaats vond in de tijd van Macias en wordt beschreven in de roman van Ndongo, of het geweld dat kan worden gelieerd aan plaatselijke gebruiken, zoals de afranseling van de *maligna* als eerste kwaad in de roman van Ávila laurel en de gewelddadige straf die Nnanga treft omdat zij een taboe heeft overtreden in de roman van Nsue Angüe.

De door geweld (bloed) of anderszins geleege en gezuiverde vormen bieden ruimte aan een nieuwe waarheid, waarvan echter nog niet duidelijk is wat die waarheid zal zijn.⁵ In de onderzochte werken vindt er op verschillende plekken en op verschillende wijzen zuivering plaats, waarmee die werken op verschillende wijzen een waarheidsprocedure vormen. Behalve dat in de karikaturen en *La pesadilla de Obi* van Esono Ebalé de dictator wordt geleege en daarmee eveneens gezuiverd wordt van zijn macht, zijn er de (gezuiverde) lege figuren die werken als gaten in de voorstelling. Hun leegte wordt door hun volle omgeving (vol van lijn, kleur of metaforen) juist geïntensiveerd en kan zo gezien worden als 'alles of niets', zoals Ndongo in zijn gedicht *Tú eras tú, decían* het ronde wiel laat rollen naar

³ Hoewel ik het 'leggen' van de figuren in mijn onderzoek niet koppel aan huidskleur, zouden de witte (onschuldige) figuren in Esono Ebalé's werken eveneens in contrast gezien kunnen worden met de zwarte (schuldige) Obiang.

⁴ Hier kan verwezen worden naar wat Fanon beweert over het geweld als ontlading en de 'reinigende werking' die hiervan uit gaat die het individu aanzet tot actie (2001: 74).

⁵ Refererend aan Badiou: "[...] het doen alsof iets waarvan we nog niet weten of het waar is, al waarheid geworden is" (Badiou, in Bloois en van den Hemel, 2015: 55).

alles of niets.⁶ Daarbij geldt de advocaat in zijn roman ook als eenling, wiens getuigenis van de pijn die hij heeft moeten ondergaan “als een doorn die naar binnen drong en ook weer op dezelfde plek naar buiten zal komen”, eveneens resulteert in zowel alles als niets. Dit alles of niets kan opgevat worden als een opening, als gevolg van de zuivering die in alle drie de romans aanwezig is, al dan niet in de vorm van een ritueel. De advocaat wordt gezuiverd in een reinigingsritueel, gespiegeld (als *mise en abyme*) in de martelingsscene die er op volgt en die hij dankzij de kracht ontleend aan de zuivering overleeft, wat uiteindelijk de opening biedt tot zijn mogelijke getuigenis. Nnanga zuivert vooral zichzelf in haar dans en in de lyriek, en door trouw te blijven aan haar echtgenoot, ook al belandt zij hiermee in een ruimte “tussen een beetje zon en een beetje schaduw”, van waaruit zij aan alle vrouwen van haar gemeenschap, uit naam van Nnanga Aba’a, ook een opening biedt. En de verteller in de roman van Ávila Laurel lijkt vooral zijn eiland te willen zuiveren van alle kwaden die hij er ziet om het in de steek gelaten eiland zo aan de vergetelheid te ontrukken en te openen voor iedereen die zijn verhaal leest. Deze openingen kunnen opgevat worden als leegten die in de structuur van de romans hun uitdrukking vinden in het gebruik van een verschillende focus (tú-yo bij Ndongo, volwassen-kind bij Ávila Laurel), in de lyrische passages, veel herhalingen en (andere) orale kenmerken (bij Nsue Angüe en Ávila Laurel), het poëtische en een doorlopende tekst (bij Ávila Laurel) en de doorlopende, ‘meanderende’ zinnen zonder pauze (bij Ndongo; eveneens onder invloed van *Señas de identidad* van Goytisolo).

Verder worden er in de werken niet alleen vormen gelegeerd of gezuiverd, maar ook ruimtes. In de werken van Esono Ebalé betreft het zowel de getekende ruimtes binnen de kaders als de leegten erbuiten, waartoe ook de lege ruimtes tussen de kaders behoren. Geconstateerd is dat de lezer/kijker van zijn strips door de figuren en letters die buiten de kaders in de lege ruimte treden en daarbij ook tussenruimtes overlappen, hiermee als het ware naar binnen wordt gezogen in het verhaal. Daarmee raakt de lezer/kijker nog meer betrokken bij het verhaal, waarin ook de lege ruimte buiten de kaders van het verhaal mee gaat doen in de beleving. In de literatuur is er wat deze lege ‘tussenruimte’ betreft een verband tussen de *tú-yo* (jij-ik) verteller in de roman van Ndongo. In zijn roman treedt de jij-verteller als het ware in de lege ruimte buiten het kader van de eigen herinnering van de ik-verteller. Dat gebeurt steeds wanneer er bij die ik-verteller een gat valt in wat hij niet kan weten omdat het

⁶ *Rueda rodando la redonda rueda. Hacia la nada. O hacia el todo* (Ndongo, *Olvidos: Poemas*, 2016: 75).

zich buiten zijn gezichtsveld afspeelt (Butor). Door middel van de jij-verteller gaat de lege ruimte, tevens de ruimte waar zich de lezer bevindt, meedoen in het verhaal, zoals dat ook bij het stripverhaal het geval is. In de strip en in de roman wordt de lezer/kijker ‘dubbel’ en daardoor ook nog intenser bij het verhaal betrokken via de ruimte tussen de kaders, of de ruimte tussen jij en ik. In de roman van Nsue Angüe is eveneens sprake van een tussenruimte als een soort voorgeborchte “tussen een beetje schaduw en een beetje zon”, waardoor deze ruimte aan het begin en eind van de roman, en in alle poëtische delen mee gaat doen. In de roman van Ávila Laurel blijft de ruimte van de grootvader leeg omdat niet onthuld wordt wat hierin te zien is, waardoor het verhaal zich opent voor de lezer die hieraan een eigen invulling kan geven en zo actief bij het verhaal wordt betrokken (Iser, Rimmon-Kenan).

In zijn lezing in de UNED benadrukte Ibrahim Sundiata de rol die volgens hem is weggelegd voor de taal en cultuur (kunst, muziek, dans) bij een concreet plan om zich als natie te verenigen, te onderscheiden en te versterken met het oog op politieke verandering.⁷ Een dergelijke oproep zou er echter makkelijk toe kunnen leiden de taal en cultuur in te zetten als politiek middel, zoals dat bijvoorbeeld gebeurt in landen die taal en cultuur gebruiken als propagandamiddel. Taal en cultuur als propaganda laat echter niets open, zoals de staat en *politie* niets open laat volgens Rancière. Tegenover *history* staat volgens hem de kunst en literatuur als *poetry* en *dissensus* die zowel breekt als open laat, waardoor er ruimte ontstaat voor iets nieuws. Badiou voegt hier aan toe dat wij nog niet weten wat dit nieuwe zal zijn dat zich in de lege plekken binnen de kunst manifesteert na een evenementiële breuk.⁸ Tot nu toe is de literatuur van Equatoriaal Guinea door nogal wat onderzoekers ingevuld als *history* en dat vaak binair, door het koloniale tegenover neo-koloniale plaatsen; het traditionele platteland tegenover de moderne stad of door de nadruk te leggen bij de verhouding tussen de seksen. In mijn onderzoek zijn de afzonderlijk werken echter onderzocht als *poetry* die niet (binair) invult, maar open laat. Gebleken is dat de schrijvers en beeldende kunstenaar elk op hun eigen wijze door middel van hun werk aandacht vragen voor de (huidige) situatie in Equatoriaal Guinea, maar dat hier overeenkomstige krachten aan ten grondslag liggen die elk van de werken politiek maken, daar waar in hun werken sprake is van breukvlakken en leegten.

⁷ Sundiata, Canal UNED, 2018. [<https://canal.uned.es/video/5b47099db1111f752b8b4567>]

⁸ Hier ligt een parallel met de narratologie en Iser die zegt dat de lezer gaten vult naar eigen verbeelding die voor iedereen verschilt (Iser, 1980: 11). Er kan dus bij de lezer iets nieuws ontstaan dat voortvloeit uit de tekst (het kunstwerk) maar dat (nog) niet wordt gekend.

Esono Ebalé richt zich, met name in *La pesadilla de Obi* en in zijn Obiangkarikaturen, direct op het huidige politieke regime, evenals Ndongo zich in *Poderes de la tempestad* direct richt op het regime van Macías. *Ekomo* en *Arde el monte de noche* refereren niet direct aan de huidige politieke situatie, maar kunnen wel gelinkt worden aan het politieke (Rancière, Badiou), waardoor ook Nsue Angüe en Ávila Laurel met hun romans aandacht vragen voor de situatie in het land, zij het op indirecte wijze. De roman van Nsue Angüe onderscheidt zich niet in de eerste plaats van de andere twee romans doordat de hoofdpersoon een vrouw is en het hier vooral zou gaan over man-vrouw verhoudingen of stads en plattelandstradities, maar door de wijze waarop de hoofdpersoon zich in de roman uit in haar dans en poëzie. Daarin treedt zij als het ware buiten zichzelf met de pijn die hier eveneens aan ten grondslag ligt. Eenzelfde pijn lijkt ten grondslag te liggen aan de doorn die in de roman van Ndongo bij de advocaat op dezelfde plek naar binnen gaat als waar die ook weer naar buiten komt en waarmee zowel het verhaal rond is als de getuigenis die hij moet doen van alles wat hem is overkomen. In de roman van Ávila Laurel is het de pijn van de in de steek gelaten eilandbewoners wiens levens nergens toe lijken te leiden zoals ook hun tochten over zee dat niet doen, terwijl zij geplaagd worden door allerhande kwaden.

Hoewel er aan alle onderzochte werken pijn of verzet ten grondslag ligt komt die toch heel verschillend tot uitdrukking; Esono Ebalé en Ndongo gebruiken hiervoor, meer dan Nsue Angüe en Ávila Laurel, het groteske en karikaturale in de stereotypen die passen bij hun directe politieke boodschap aan het vorige en huidige regime. Zij zijn als beeldend kunstenaar en schrijver ook degenen die zich nadrukkelijk buiten het tegenwoordige regime hebben geplaatst, hoewel dat ook geldt voor Ávila Laurel wiens roman een meer impliciete kritiek op de dictatuur vormt van Macías. Alleen Nsue Angüe wijkt af door haar a-politieke houding, wellicht doordat zij zich nooit openlijk van het huidige politieke regime distantieerde en er tot haar dood een culturele rol in bleef vervullen. Haar stem klinkt echter wel door waar Nnanga en Nfumba'a zich in de meest poëtische delen van de roman overgeven aan "la locura de la nada" (Mester) wanneer zij zich begeven in een soort tussenruimte "tussen een beetje zon en een beetje schaduw", waarin de schrijfster zich eveneens zegt te bevinden *jugando a ser bantu*. Daarin zit de (politieke) leegte die haar roman verbindt met die van de andere twee schrijvers en waardoor haar rol niet beperkt blijft tot een *abuela cuentacuentos* zoals zij zichzelf betitelde en ook anderen haar hebben betiteld.

Het bijzondere en de kracht van alle werken wordt bepaald door wat de gevonden leegten blootleggen en openen. Gebleken is dat het daarbij zowel gaat om lege (tussen)ruimtes in zowel de literatuur als beeldende kunst (waartoe ook bepaalde stereotypen en metaforen behoren) die een intensiverende werking hebben op het werk als geheel en die de lezer/beschouwer actief bij het werk betrekken. Hoewel dat wat geleegd wordt per werk verschilt, kan geconcludeerd worden dat de in de leegten blootgelegde martelingen, verdwijningen, kwaden en pijnen een (politieke en evenementiële) breuk slaan die een opening biedt naar wat is en tegelijkertijd nog niet is, wat Badiou omschrijft als een waarheden-in-wording. Dat maakt dat met deze werken een waarheidsprocedure in gang gezet wordt die de (gesloten) waarheid van het huidige dictatoriale regime overstijgt en die daarmee ook de dictatuur leegt. De makers hebben in de confrontatie met de leegten in hun werken de moed gehad het weinige te zijn wat men is (Badiou), waarbij zij zowel trouw bleven aan zichzelf als aan hun gemeenschap. De kracht waarmee zij zich door middel van hun kunst en literatuur richten op de huidige gemeenschap en de politieke situatie van Equatoriaal Guinea zal eveneens doorwerken als waarheidsprocedure in de toekomst.

BIBLIOGRAFIE

- Aponte-Ramos, Lola. “Los territorios de la identidad: Transgénero y transnacionalidad en Ekomo de María Nsue Angüe.” *La Recuperación de la Memoria: creación cultural e identidad nacional en la literatura hispano-negroafricana*. Ed. Mbaré Ngom. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá 2004. 101-113.
- --, Lola, en Elisa Rizo. “Guinea Ecuatorial como pregunta abierta: Hacia el diálogo entre nuestras otredades.” *Revista Iberoamericana*, nr. 248-9, 2014. 745-760., doi:10.5195/reviberoamer.2014.7193.
- Ávila Laurel, Juan Tomás. *Arde el monte de noche*. Madrid: Calambur Narrativa, 2009.
- --, *Cuentos Crudos*. Malabo: Centro Cultural Español de Bata/Malabo, 2007.
- --, *Cómo convertir este país en un paraíso*. Malabo: Pángola, 2005.
- --, *Diccionario básico, y aleatorio, de la dictadura Guineana*. Barcelona: Laboratorio de recursos orales, Ceiba, 2011.
- --, “La ubicad de la literatura guineana”, *Debats*, nr. 123/2, 2014. 72-79.
- Badiou, Alain: *Logiques des mondes. L’Être et l’événement. 2*, Parijs: Editions Du Seuil, 2006.
- --, *BLACK; The brilliance of a non-color*. Cambridge: Polity Press, 2017.
- --, *De twintigste eeuw*. Kampen: Ten Have, 2006.
- --, “Troisième esquisse d’un manifeste de l’affirmationnisme”, *Circonstances, 2, Irak, foulard, Allemagne/France*. Parijs: Editions Léo Scheer/Lignes et Manifeste, 2004. 83-105. Als “Het Affirmationistische Manifest. Derde ontwerp voor een manifest van de affirmationistische kunst” in Alain Badiou. *Inesthetiek: filosofie, kunst, politiek*.

Eds. Joost de Bloois en Ernst van den Hemel. Vertaald door Joost Beerten, Amsterdam: Octavo publicaties, 2012. 70-87.

- --, “Art et philosophie”, *Petit manuel d’inesthétique*. Parijs: Editions du Seuil, 2005. 2-29. Als “Kunst en filosofie” in *Alain Badiou. Inesthetiek: filosofie, kunst, politiek*. Eds. Joost de Bloois en Ernst van den Hemel. Vertaald door Joost Beerten, Amsterdam: Octavo publicaties, 2012. 88-105.
- --, “L’écriture du générique: Samuel Beckett”, *Conditions*. Parijs: Editions du Seuil, 1992. 329-366. Als “Het schrijven van het generieke: Samuel Becket” in *Alain Badiou. Inesthetiek: filosofie, kunst, politiek*. Eds. Joost de Bloois en Ernst van den Hemel. Vertaald door Ineke van der Burg, Amsterdam: Octavo publicaties, 2012. 135-177.
- --, “L’Idée du communisme”, *L’Hypothèse communiste. Circonstances*, 5. Fécamp: Nouvelles Editions Lignes, 2009. 181-205. Als “De Idee van het communisme” in *Alain Badiou. Inesthetiek: filosofie, kunst, politiek*. Eds. Joost de Bloois en Ernst van den Hemel. Vertaald door Joost Beerten, Amsterdam: Octavo publicaties, 2012. 279-97.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Bal, Mieke. *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg: Coutinho BV, 1990.
- --, *Travelling concepts in the humanities*. Buffalo: University of Toronto Press, Toronto, 2002.
- Benjamin, Walter, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*. Vert. Henk Hoeks. Amsterdam: Boom (derde druk), 2017.
- Bloois, Joost de., en Ernst van den Hemel, eds. *Alain Badiou. Inesthetiek: filosofie, kunst, politiek*. Amsterdam: Octavo publicaties, 2012.

- Brus, Anita. “‘Van onrecht word ik baldadig’ – interview met de Afrikaanse striptekenaar Ramón Esono Ebalé.” *Frontaal Naakt*, 2014. [<https://www.frontaalnaakt.nl/archives/van-onrecht-word-ik-baldadig-interview-met-de-afrikaanse-striptekenaar-ramon-esono-ebale.html>].
- --, “Exposiciones Africanas, sobre el arte de Ramón Esono Ebalé.” *Revistart: revista de las artes*. nr.169, 2014. 22,23.
- --, “Futurismo guineano. Sobre los cuadros del artista guineano Desidero Manresa Bodipo.” *Revistart: revista de las artes*. nr.176, 2016. 14,15.
- Bryson, Norman. “A Walk for a Walk’s Sake.” *The Stage of Drawing: Gesture and Act. Selected from the Tate Collection*. Eds. Catherine de Zegher en Avis Newman. Londen: Tate Publishing, 2003. 149-158.
- Buck Morss, Susan. ‘La balsa de Medusa’, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor. Dis., SA, 1995.
- Butor, Michel. *Répertoire II. Études et conférences 1959-1963*. Parijs: Les Éditions de Minuit, 1964.
- Campos Serrano, Alicia. *De colonia a Estado: Guinea Ecuatorial, 1955-1968*. Madrid: Centro de los estudios políticos y constitucionales, 2002.
- Caldeira Cham, Arlindo Manuel. “Organizing Freedom: *De Facto* Independence on the Island of Ano Bom (Annobón) during the Eighteenth and Nineteenth Centuries.” *Afro-Hispanic Review*. Ed. William Luis. Nashville: Vanderbilt University, vol. 28, nr. 2, 2009. 293-310.
- Carrasco González, Antonio. *Historia de la novela colonial hispanoafricana*. Madrid: SIAL Ediciones, 2009.
- Carrier, David. *The aesthetics of comics*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2000.
- Castro Borrego, Silvia. “Claiming the Politics of Articulation through Agency and Wholeness in Two Afro-Hispanic Postcolonial Narratives.” *Journal of International Women's Studies*, vol. 17, nr. 3, 2016. 149-163.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- --, *The Distinction of Fiction*. Baltimore/Londen: The Johns Hopkins University Press, 1999.

- Copjec, Joan. *Imagine there's no woman: ethics and sublimation*. Cambridge: MIT Press, 2002, 2-47.
- --, *The Distinction of Fiction*. Baltimore/Londen: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Dällenbach, Lucien. *The Mirror in the Text*. Cambridge: Polity Press, 1989.
- Doyle, Martin. "Juan Tomás Ávila laurel Q&A: 'I wrote one of my first novels sitting up a tree.' Author from Equatorial Guinea on what he reads and how he writes", *The Irish Times*, mei 2015. [<https://www.irishtimes.com/culture/books/juan-tom%C3%A1s-%C3%A1vila-laurel-q-a-i-wrote-one-of-my-first-novels-sitting-up-a-tree-1.2221197>]
- Eisner, Will. *Comics and sequential art. Principles and practices from the legendary cartoonist*. New York: W.W. Norton, 2008.
- Epps, Brad. "Learning from the Beginning. *Education, translation, and intercultural transmission in Donato Ndongo's Shadows of Your Black Memory (1987)*." *Transition*, nr.103, Cabo Verde, 2010. 144-167.
- Esono Ebalé, Ramón. *Ramón Esono Ebalé: Los asesinos de mi inteligencia*. Malbo/Bata: CCEM/CCEB, 2008.
- Esono Ebalé, Ramón, Chino, en Tenso, Tenso. *La pesadilla de Obi*. Washington: EG Justice, 2015.
- Fanon, Frantz, en Jean Paul Sartre. *The Wretched of the Earth*. Londen: Penguin Books, 2001.
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Inaugurale rede Collège de France, uitgesproken 2 december 1970, Editie Le Foucault Électronique, 2001. [<https://litterature924853235.files.wordpress.com/2018/06/ebook-michel-foucault-l-ordre-du-discours.pdf>].
- Fra-Molinero, Baltasar. "El deber de contar y la pasión de escribir." Interview met María Nsue Angüe, *Maine VS*, 10 juni 2010. [<http://abacus.bates.edu/~bframoli/pagina/mariansue.htm>].
- --, "Estado, religión, trabajo y hambre", *Debats*, vol. 123, nr.2, 2014. 92-105.
- Fransecky, Roger B., en John L. Debes. *Visual Literacy: A way to learn – A way to teach*. Washington, DC: Association for Educational Communications and Technology: 1972.

- Garber, Marjorie B. *Vested interests : cross dressing & cultural anxiety*. New York: Routledge, 1992.
- Genette, Gerard. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Vertaald door Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Gombrich, Ernst H. *Kunst en illusie. De psychologie van het beeldend weergeven*. Vertaald door H. van Teylingen en W.A.C. Whitlau, Houten: De Haan, 1988.
- Granados, Vicente, “Ekomo, de María Nsue Angüe. Edición, prólogo y notas.” *Ekomo*. María Nsue Angüe. Madrid: UNED, 1985. 9-13.
- Hendel, Mischa G., “Conversación con María Nsue Angüe. Escritora.” CCM Malabo, 18 oktober 2008, 1-10.
[https://birdlikecultura.files.wordpress.com/2015/10/19_interview_18okt2008_marian_sueangc3bce.pdf].
- Hobeika, Noelia. “Collecting Echoes: The Poetic Power Of Collage.” *The Age of Collage Vol.2: Contemporary Collage in Modern Art*. Eds, Dennis Busch en Robert Klanten. Berlijn: Gestalten, 2016. 2,3
- Iser, Wolfgang. “Interaction between Text and Reader.” *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Eds. Susan L. Suleiman en Inge Crosman. Princeton: Princeton University Press: 1980. 106-20.
- Kedra, Joanna. “What does it mean to be visually literate? Examination of visual literacy definitions in a context of higher education.” *Journal of Visual Literacy* 37, No. 2, 2018. 67-84.
- Kies, Mateo, en Amelie Klein, *Making África – Un continente de diseño contemporáneo*. Guggenheim Bilbao/Vitra Design Museum, 2015.
- Korsten, Frans-Willem, *Lessen in Literatuur*. Nijmegen: Vantilt, 2002.
- Langevin, Sébastien. “La bande dessinée africaine, son discours et ses problèmes.” *Africultures: BD d’Afrique*. no 32, november 2000. 17-21.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*. Parijs: Éditions du Seuil, 1975.
- Lewis, Marvin A. *An Introduction to the Literature of Equatorial Guinea. Between Colonization and Dictatorship*. Missouri: University of Missouri Press, 2007.
- --, *Equatorial Guinean Literature In Its National and Transnational Contexts*. Missouri: University of Missouri Press, 2017.

- Lifshy, Adam. "Ideations of Collective Memory in Hispanophone Africa: The Case of María Nsue Angüe's 'Ekomo'", *Hispanic Journal*, Indiana University of Pennsylvania, vol. 24, nr. 1/2, 2003. 173-185.
- --, *The Magellan Fallacy. Globalization and the Emergence of Asian and African Literature in Spanish*. Michigan: The University of Michigan Press, 2017.
- Ligt, Erik van de., *Dieren in politieke cartoons. Onderzoek naar het gebruik van dieren als brondomein van visuele metaforen*. 2006. Universiteit van Tilburg, Masterthesis.
- Luis, William en Laura C..Brown (eds). *Afro-Hispanic Review*, Nashville: Vanderbilt University. vol. 28, nr.2, 2009.
- MacLeod, Naomi. *Form and function of non-linguistic calls in human infants. The Expression of Identity in Equatorial Guinean Narratives (1994 - 2007)*, 2012. University of St Andrews, Masterthesis.
- Meister, Jan Christoph. "Narratology." *Handbook of Narratology*, Volume 2. Eds. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier en Wolf Schmid, Berlijn: Walter de Gruyter, 2014. 623-631.
- Mester, Anna. *Repensar Ekomo de María Nsue Angüe: un desafío ecuatoguineano a la hispanidad*, 2009. Mount Holyoke College, Department of Romance Languages and Literatures, Bachelor thesis.
- Ndongo-Bidyogo, Donato. *Los poderes de la tempestad*. Madrid: Assata Ediciones, 2015.
- --, *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial*. Madrid: Editorial Cambio, 1977.
- --, "Literatura moderna hispanófona en Guinea Ecuatorial." *Jornadas de Estudios Africanos*. Ed. Marta Sofía López. León: Universidad de León, 2001. 125-135.
- --, *Olvidos: Poemas*. Ed. Inmaculada Díaz Nabrona. Madrid: Verbum, 2016.
- --, en Mbaré Ngom, eds. *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*. Madrid: Casa de África, SIAL Ediciones, 2000.
- Nerín, Gustau. *La última selva de España. Antropófagos, misioneros y guardias civiles, Crónica de la conquista de los Fang de la Guinea Española. 1914-1930*. Madrid: Los libros de la catarata, 2010.
- Ngom, Mbaré en Gloria Nistal (eds.). *Nueva Antología de la Literatura de Guinea Ecuatorial*. Madrid: Casa de África, SIAL Ediciones, 2012.

- Ngom, Mbaré. “Entrevista con Donato Ndongo-Bidyogo.” *Diálogos con Guinea : panorama de la literatura guineoecuatorial de expresión castellana a través de sus protagonistas*. Madrid: Labrys, 1996. 69-90. In *Entre estética y compromiso. La obra de Donato Ndongo-Bidyogo*. Otabela, en Onoma-Abena. Madrid: UNED, 2008. 187-206.
- --, *La recuperación de la memoria: creación cultural e identidad nacional en la literatura hispano-negroafricana*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2004.
- --, “La literatura africana de expresión castellana: de una ‘literatura posible’ a una literatura real. Etapas de un proceso de creación cultural.” *De Guinea E. a las literaturas hispanoafricanas*. Eds. Landry-Wilfrid Miampika en Patricia Arroyo. Madrid: Verbum, 2010. 23-40.
- --, “Equatorial Guinea Writers in Exile.” *World Literature in Spanish: an Encyclopedia. Volume I*. Eds. Maureen Ihrle en Salvador O. Oropesa. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2011. 348-352.
- --, “Memoria y exilio en la literatura africana hispana.” *Palabras, Revista de la cultura y de las ideas*, vol. 1, nov. 2009. 97-110.
- --, “Writing from the Soul: A Conversation with María Nsue Angüe/Narrative of a Woman’s Life and Writing. María Nsue Angüe’s *Ekomo*.” *Daughters of the Diaspora. Afro-Hispanic Writers*, Ed. Miriam DeCosta-Willis. Miami VS: Kingston, Ian Randle Publishers, 2003. 295-309.
- Nomo Ngamba, Monique. "Semejanzas y diferencias entre 'Los poderes de la tempestad' (1997) de Donato Ndongo-Bidyogo y 'Señas de identidad' (1977) y 'Reivindicación del conde Don Julian' de Juan Goytisolo' (1999)." Ediciones Universidad de Valladolid: *Castilla, Estudios de Literatura*, nr. 6, 2015. 350-366. [Castilla-2015-6-SemejanzasDiferencias.pdf]
- Nsue Angüe, María, *Ekomo*, 2de ed., Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión, 2008.
- --, *Cuentos y relatos*, Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión, 2016.
- Nyaphaga, Issa. *Art is stronger than hate*. Austin/Texas: Alamo Bay Press, 2015.
- Ong Walter Jackson. *Orality and Literacy The Technologizing of the World*. Londen: Methuen, 1982.
- Otabela, Joseph-Désiré, en Sosthène Onomo Abena. *Entre estética y compromiso. La obra de Donato Ndongo-Bidyogo*. Madrid: UNED, 2008.
- Odartey-Wellington, Dorothy. “Hacia una literatura nacional: entrevista a Donato Ndongo-Bidyogo”, *Afro-Hispanic Review*, vol. 25, nr. 2, 2006. 159-172. In *Entre*

estética y compromiso. La obra de Donato Ndongo-Bidyogo. Otabela, en Onoma-Abena. Madrid: UNED, 2008. 216-231.

- Otabela Melowo, Joseph-Désiré. "La figura del dictador: Macías Nguema y Rafael Trujillo en *Los Poderes de la tempestad* de Donato Ndongo Bidyogo y en *La fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa." *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, vol. 2, nr. 2, juni 2004. 27-46. [<https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/271>].
- --, "Literatura de Guinea Ecuatorial. Sujeto cultural y dictadura: el personaje del abogado en *Los poderes de la tempestad* de Donato Ndongo Bidyogo." *EPOS*. XIX, 2003. 119-128. [<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-CE5EC1AF-19C8-88B8-A02D-870B7E2942F6/Documento.pdf>]
- Pachnicke, Peter, en Klaus Honnert, eds. *John Heartfield*. New York: Incorporated, 1992.
- Persico, Melva. "Voices an Hybridity; The Case of María Nsue Angüe's *Ekomo*." *Afro-Hispanic Review*, vol. 31, 2012. 133-148.
- Phaf-Rheinberger, Ineke. "Los discurso literarios sobre situaciones dictatoriales en África y América Latina." *De Guinea E. a las literaturas hispanoafricanas*. Eds. Landry-Wilfrid Miampika en Patricia Arroyo. Madrid: Verbum, 2010. 140-154.
- --, "Migration versus Stagnation in Equatorial Guinea: The Sea as the Promise of Modernity." *Research in African Literatures: Migratory Movements and Diasporic Positionings in Contemporary Hispano- and Catalano-African Literatures*, Indiana University Press, vol. 48, nr. 3, 2017. 55-71. [www.jstor.org/stable/10.2979/reseafritlite.48.issue-3]
- Pollmann, Joost. *De stripprofessor. Vijftig colleges over tekenkunst*. Amsterdam: Podium, 2016.
- Rancière, Jacques. "Ten Theses on Politics." *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Vertaald en geëditeerd door Steven Corvoran, Londen: Bloomsbury, 2015. 25-52.
- --, "The Paradoxes of Political Art." *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Vertaald en geëditeerd door Steven Corvoran, Londen: Bloomsbury, 2015. 142-159.
- --, "The politics of literature." *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Vertaald en geëditeerd door Steven Corvoran, Londen: Bloomsbury, 2015. 160-176.
- --, *Disagreement. Politics and philosophy*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1999.
- --, *Het esthetische denken*. Vertaald door Walter van der Star, Amsterdam: Valiz, Amsterdam, 2007.

- --, *De toekomst van het beeld*. Vertaald door Walter van der Star, Amsterdam: Octavio publicaties, 2010.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London/New York: Methuen, 1983.
- --, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- Rizo, Elisa. "En torno a la obra de Juan Tomás Ávila Laurel, un protagonista de las letras guineoecuatorianas", *Hispanic Research Journal*, vol. 6, nr. 2, 2005. 175-78., doi:10.1179/146827305x38823.
- --, "Letras transversales: obras escogidas (ensayo, poesía, relatos, teatro)", *World Languages and Cultures Books*. Books. 2., 2012. [https://lib.dr.iastate.edu/language_books/2]
- Rodríguez Carranza, Luz. *Un Teatro de la Memoria. Análisis de Terra Nostra de Carlos Fuentes*. Leuven: Leuven University Press/Danila Alberto Vergara, 1991.
- --, "Hacia un sujeto intransitivo Philip Seymour Hoffman, par exemple, la obra belga de Rafael Spregelburd (2017)." *El taco en la brea*. 6.9 (mei 2019) ISSN 2362-4191. 77-85.
- Rodríguez, Clelia Olimpia. *Aproximaciones Literarias a la Memoria, Historia e Identidad en la Literatura Contemporánea de Guinea Ecuatorial*, 2011. Department of Spanish and Portuguese University of Toronto, Masterthesis.
- Rose, Aaron, en Mandy Kahn. *Collage Culture*. Zürich: JRP/Ringier Kunstverlag, 2011.
- Roth, Nancy. "Heartfield and Modern Art." *John Heartfield*. Eds. Peter Pachnicke en Klaus Honnef. New York: Incorporated, 1992. 18-29.
- Sampedro Vizcaya, Benita. "Ekomo's Interventions", *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts. Crossing the Strait*, Eds. Debra Faszter-McMahon en Victoria L. Ketz. Farnham/Burlington: Ashgate, 2015. 177-192.
- --, "Rethinking the Archive and the colonial library: Equatorial Guinea." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, nr 3, 2008. 341-363.
- --, "Guinea Ecuatorial en la agenda política de los Estados Unidos." *Palabras: Revista de la cultura y de las ideas*, vol. 2, september 2010, 65-82

- --, "María Nsue Angüe, la abuela cuentacuentos." *ABC* 21 maart 2017: [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-maria-nsue-angue-abuela-cuentacuentos-201703210051_noticia.html].
- Russell, Bertrand. *De geschiedenis van de westerse filosofie*, Katwijk aan Zee: Servire, 1981. 183-190.
- Schilperoord, Joost, en Alfons A. Maes. "Visual metaphoric conceptualization in political cartoons." *Multimodal Metaphor*. Eds. Charles Forceville en Eduardo Urios-Aparisi. Berlijn: Mouton De Gruyter, 2009. 215-243.
- Schipper, Mineke. "Van orale vertelling naar geschreven roman: Chinua Achebe's *Things Fall Apart*." *Boeken van Zwarte schrijvers*. Ed. J.B Weenink. Amsterdam: VU Uitgeverij, 1987. 11-32.
- Schmitt, Carl. *Het begrip politiek: Gevolgd door Het tijdperk van neutralisering en depolitisering*. Vertaald door George Kwaad, Amsterdam: Boom, 2001.
- Silverstein, Ken. "Theodorin's world." *Foreign Policy (FP)* 21 febr. 2011. [https://foreignpolicy.com/2011/02/21/teodorins-world/]
- Sundiata, Ibrahim K, *Equatorial Guinea, Colonialism, State Terror, and the Search for Stability*, Bulder. S. Francisco & Oxford: Westview Press, 1990.
- --, "The Roots of African Despotism: The Question of Political Culture." *African Studies Review*. Cambridge University Press, vol. 31, nr. 1, april 1988. 9-31.
- Steenmeijer, Maarten. *Moderne Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur: Van 1870 tot heden*. Groningen: Martinus Nijhoff, 1996.
- Trujillo, José Ramón. "Recepción y problemas de la literatura de Guinea Ecuatorial." *África hacia el siglo XXI, Actas del II Congreso Internacional de Estudios Africanos en el Mundo Ibérico*. Tweede versie, nov. 2005, Madrid: SIAL Ediciones, 2001. 527-540.
- Ugarte, Michael, *Africanos en Europa: La cultura del exilio y la emigración de Guinea Ecuatorial a España*. Nieuw York: Ndowe International Press, 2013.
- --, "Interview with Donato Ndongo." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 8, 2004. 217-234. In *Entre estética y compromiso. La obra de Donato Ndongo-Bidyogo*. Otabela, en Onoma-Abena. Madrid: UNED, 2008. 232-251.
- Van Gelder, Hilde, en Helen Westgeest, *Photography Theorie in Historical Perspective. Case studies from Contemporary Art*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.1-13.

- Westgeest, Helen. *Slow Painting. Contemplation and Critique in the Digital Age*. Bloombury: Bloomsbury Visual Arts 2021. 1-13.
- Zielina Limonta, María. "Donato Ndongo-Bidyogo: un escritor guineano y su obra." *Afro-Hispanic Review*, University of Missouri-Columbia, 2000. 106-116. In *Entre estética y compromiso. La obra de Donato Ndongo-Bidyogo*. Otabela, en Onoma-Abena. Madrid: UNED, 2008. 252-271.

SAMENVATTING ONDERZOEK

Deze dissertatie gaat over hoe de schrijvers en beeldende kunstenaars uit Equatoriaal Guinea door middel van hun werk aandacht vragen voor de huidige (politieke) situatie in hun land; een voormalige kolonie van Spanje die in 1968 onafhankelijk werd, met als eerste president Francisco Macías Nguema die van het land een afschrikwekkende dictatuur maakte. Daaraan leek in 1979 een eind gekomen met de coup van zijn neef Teodoro Obiang Nguema Mbasogo, die echter opnieuw een dictatuur vestigde en zich in de jaren tachtig verrijkte door olieopbrengsten. Intellectuelen ontvluchtten het land al in grote getale tijdens de eerste dictatuur van Macías, maar doen dat ook nu nog vanwege de deplorabele leefomstandigheden en censuur onder Obiang die het land sinds zijn aantreden runt als een familiebedrijf. Deze (politieke) situatie wordt uiteengezet tegen zijn historische achtergrond in hoofdstuk 1 van het eerste deel van dit onderzoek.

Corpus van het onderzoek vormen de werken van de meest vooraanstaande schrijvers en de meest (politiek) uitgesproken kunstenaar van het land. Het betreft de romans *Los poderes de la tempestad* (2015) van Donato Ndongo-Bidyogo, *Ekomo* (2008) van María Nsue Angüe en *Arde el monte de noche* (2009) van Juan Tomás Ávila Laurel naast de tekeningen, strips, collages en karikaturen van beeldend kunstenaar Ramón Esono Ebalé. De mate waarin deze schrijvers en de beeldende kunstenaar zich (in hun werken) politiek uiten verschilt. Het onderzoek betreft zich echter niet op de gedane politieke uitlatingen, maar op *het politieke* in hun beeldende kunst en literaire werken, dat is onderzocht aan de hand van enkele theoretische concepten van Jacques Rancière en Alain Badiou die van dit onderzoek het theoretisch kader vormen, zoals uiteengezet in hoofdstuk 2 van deel I. Het gaat hier om de concepten *dissensus* (Rancière), *evenementiële breuk* en *leegten* (Badiou). Rancière gebruikt het concept *dissensus* voor de breuk die optreedt als de kunst breekt met het gesloten systeem van de staat ('politie') die geen ruimte laat voor dat deel dat wel aanwezig is binnen de samenleving als geheel, maar er toch geen deel van uitmaakt, omdat het niet gehoord wordt. Kunst is volgens Rancière politiek zodra het door middel van een breuk zichtbaar maakt wat eerder niet zichtbaar was. Die breuk of *dissensus* ligt in het verlengde van wat Badiou een *evenementiële breuk* in de situatie noemt, waar de kunst die situatie 'leegt' en zo ruimte biedt voor wat hij een *waarheidsprocedure* noemt. Vanuit deze concepten van Rancière en Badiou is gezocht naar leegten in de werken van de schrijvers en beeldende kunstenaar uit

Equatoriaal Guinea, waarmee die werken een breuk slaan in de dictatuur die zo eveneens wordt 'geleegd'. De hypothese van het onderzoek is dat er zowel in de literatuur als beeldende kunst van Equatoriaal leegten aan te wijzen zijn die tevens de dictatuur van dat land legen.

Om deze leegten op te sporen in de literatuur is gekozen voor een narratologische analyse volgens diverse stromingen binnen de narratologie zoals die door Scholmon Kenan worden behandeld in haar handboek *Narrative Fiction* (uiteengezet in hoofdstuk 2 van deel I). Een belangrijk onderdeel van deze narratologische analyse met betrekking tot dit onderzoek naar de in de romans aanwezige breukvlakken en leegten, zijn de delen die gaan over *gaps* (Iser), *mise en abyme* (Dällenbach) en *paratext* (Genette). Wat Wolfgang Iser (in Scholmon-Kenans *Narrative Fiction*) zegt over *gaps* kan in verband worden gebracht met Badiou's leegten; namelijk dat de in de tekst aanwezig 'gaten' ruimte laten voor een eigen invulling van de lezer. Wat die invulling is weten wij niet (omdat iedere lezer een ander invulling kan geven aan een tekst), zoals wij ook niet weten wat de invulling zal zijn van Badiou's leegten die een opening bieden naar een andere waarheid dan die tot nu toe (in de situatie) gold. Een *mise en abyme* (als afspiegelingen van het hele verhaal of als draaipunt in een verhaal) kan ook een opening bieden, evenals *paratext* (als motto, opdracht of andersoortige omlijsting van een tekst) een bepaalde boodschap in zich kan dragen als sleutel (en opening) tot de gehele tekst. Omdat er eveneens bepaalde stereotypen, herhalingen en tegenstellingen in de onderzochte teksten aanwezig zijn, is ook gekeken naar orale aspecten (Ong) en om de link te leggen naar de lezer (en naar de auteur), is de rol die de *implied author* speelt onderzocht (Scholmon-Kenan), evenals het verbond dat de auteur aangaat met de lezer (Lejeune).

Parallel aan de narratologische analyse van de literatuur loopt de visuele analyse van de beeldende kunst van Esono Ebalé. Om te onderzoeken waar er zich in zijn werken leegten bevinden zijn deze zowel afzonderlijk geanalyseerd (aan de hand van diverse beeldelementen) als in categorieën volgens de toegepaste artistieke media (tekeningen, strips en beeldverhalen, collages en karikaturen), waarbij op deze categorieën betrokken theorieën zijn ingezet. Het gaat daarbij om de theorie over het ontstaansproces van een tekening (Bryson), definities van cartoonmetaforen in beeldverhalen (Schilperoord en Maes), diverse zowel praktische als filosofische opvattingen over strips (Eisner, Carrier, Pollmann), opvattingen over de collage als 'dialectische montage' (Rancière) en als 'subversieve daad' (Hobeika) en de karikatuur als 'subversieve daad' en 'ontlading van de onderbuik' of *crossover* (Bakhtin, Garber).

Elk van de hoofdstukken van de onderzochte werken eindigt met een samenvatting van de gevonden breukvlakken en leegten in de beelden en verhalen die maken dat deze beelden en verhalen functioneren als waarheidsprocedure volgens de opvatting van Badiou. Wat betreft de werken van Ramón Esono Ebalé (deel II van het onderzoek) is gebleken dat hij in zijn tekeningen als het ware om leegten ‘heen wandelt’ (Bryson). Leegten winnen in die tekeningen aan kracht naarmate de lijnen om die leegten heen zich verdichten. Een ander procedé in zijn werken, met name in zijn collages en karikaturen, is het legen van betekenissen door vormen te vervangen. Door in zijn karikaturen de figuur van Obiang in een andere vorm te gieten, bijvoorbeeld in die van een duivel, beest of vrouw, plaatst hij hem niet alleen in een andere rol, maar leegt hij hem ook van zijn (dictatoriale) status. Eveneens kan worden gesteld dat Esono Ebalé in zijn strips en beeldverhalen figuren zuivert die veelal als randfiguren buiten het verhaal staan, waarmee hun onschuld wordt versterkt. Ook het zuiveren wordt kracht bijgezet door een vol getekende omgeving, gevuld met talrijke motieven met veelal symbolische en metaforische verwijzingen. Zuivering geschiedt eveneens in de getekende ruimtes van zijn strips (met name in *La pesadilla de Obi*) door het weglaten van kleur, details en tekst. Daardoor wordt de leegte van die ruimtes (bijvoorbeeld waar het een martelkamer of de hel betreft) extra voelbaar, waardoor ook het martelen in de dictatuur des te meer voelbaar wordt, evenals de censuur in de leegte van de tekstballonnen. De tekstballonnen zijn dus niet alleen leeggelaten omdat het regime de tekst censureerde, maar vooral ook om wat ze niet laten zien en wat daardoor juist aan zeggingskracht wint. De kijker/lezer wordt hierdoor meer bij het beeld en verhaal betrokken, zeker ook waar deze in de strips via uitstekende delen in lege tussenruimtes als het ware het verhaal wordt binnengezogen.

De in de romans gevonden breukvlakken en leegten (in deel III van het onderzoek) komen naar voren door middel van een analyse van het verhaal, de verteller, de focalisatie van de verteller, de structuur van de roman (met de hierin opgenomen *paratext* en *mise en abyme*), de personages en omstandigheden. In *Poderes de la tempestad* van Donato Ndongo vormt de *paratext* (motto's en opdracht) een *mise en abyme* van de getuigenis aan de gemeenschap die de roman als geheel vormt, waaraan eveneens zowel noodzaak als pijn ten grondslag ligt in *de doorn die binnendrong waar die ook weer naar buiten zal komen* als afsluitende regel op een laatste (lege) bladzijde. De pijn staat in de roman voor alles of niets en kan in die zin (met de

poëtische regel waarin die wordt uitgedrukt) opgevat worden als leegte waarin waarheid geschiedt (Badiou). Dat geldt eveneens voor de leegten in de roman waar sprake is van het verschil in focus en vertelniveau tussen de *jij* en *ik* verteller en waar sprake is van lege stereotypen in de personages.

Ook de pijn van de vertelster Nnanga in *Ekomo*, de roman van María Nsue Angüe, slaat een ‘gat’ in het verhaal, daar waar zij zich aan het begin en eind zegt te bevinden “tussen een beetje zon en een klein beetje schaduw”. Door haar overleden echtgenoot Ekomo te begraven (en aan te raken) stelt zij een daad die breekt met haar gemeenschap waarin tevens *het politieke* schuilt (Rancière) en waarmee zij voor die gemeenschap laat zien niet bang te zijn “niet langer het weinige te zijn dat men is” (Badiou). Zij stelt die daad ook door zich over te geven aan de dans waarmee zij zich, evenals Nfumba’a die terugkeert uit Europa en die tegen alle verboden in het oerwoud intrekt, overgeeft aan “la locura de la nada” (Mester), oftewel aan het niets of leegte. Dat ook de schrijfster zich verbindt aan dit niets blijkt uit de boodschap (*paratext*) van de roman die gericht is aan haar oude vriendin Nnanga, met dezelfde naam als die van de vertelster, een naam die bovendien ‘moeder van alle vrouwen’ betekent. Via die naam klinkt ook de stem van de schrijfster door in de dans en muzikaliteit van de lyrische delen van de tekst. Daarmee plaatst zij zichzelf, *jugando a ser bantu*, eveneens in een grensgebied “tussen een beetje zon en een klein beetje schaduw” en reikt haar rol verder dan die van *la abuela cuentacuentos* waarmee zij zich in interviews vereenzelvigde.

In tegenstelling tot de andere twee romans is er in *Arde el monte de noche*, de roman van Juan Tomás Ávila Laurel, geen sprake van een vooruitwijzing naar of afspiegeling van het verhaal in de *paratext*. Dat verhaal, dat zich afspeelt op het ver uit de kust gelegen eiland Annobón, wordt met veel omtrekkende bewegingen vanuit de focus kind/volwassene verteld door een verteller die terugkijkt op het dagelijkse leven op zijn eiland en op gebeurtenissen uit zijn jeugd. Critici schrijven dat Ávila Laurel door middel van deze roman zijn eiland (waar hij ook zelf opgroeide) terugschreef in de geschiedenis, als tegenwicht tegen een door de overheid opgelegde eenduidige identiteit (Lewis, MacLeod). Uit mijn onderzoek is echter gebleken dat de (politieke) kracht van de roman niet in de eerste plaats daarin is gelegen, wat de roman te veel zou reduceren tot *history* (Rancière), maar in dat wat in de roman open blijft als *poetry*. Wat open blijft zijn een aantal mysteriën (gerelateerd aan de grootvader, een bepaalde cultus en bepaalde verdwijningen) die in samenhang met een reeks kwaden circuleren rond het vuur dat van de berg komt (als pivot in de roman) een politieke breuk

slaan in de situatie. Ávila Laurel zet zo met deze roman een waarheidsprocedure in gang die tevens de bestaande (politieke) geschiedenis van het eiland en Equatoriaal Guinea openbreekt.

Uiteindelijk zijn, behalve *breukvlakken* en *leegten*, begrippen als *noodzaak*, *moed*, *trouw* en *tussenruimtes* in mijn onderzoek leidend gebleken, naast de meer specifieke op de beeldende kunst en literatuur betrokken begrippen. In het concluderende deel IV van het onderzoek geef ik aan de hand van deze al dan niet gemeenschappelijke concepten en begrippen een samenvatting van waar er in de diverse werken sprake is van (politieke) breuken en leegten die deze werken maken tot een *waarheidsprocedure* die een opening biedt naar een andere *waarheid* dan die van het huidige regime in Equatoriaal Guinea.

Een conclusie is, vanuit het door Rancière gemaakte onderscheid tussen *history* en *poetry*, dat de literatuur van Equatoriaal Guinea tot nu toe door nogal wat onderzoekers ingevuld als *history* en dat vaak binair, door het koloniale tegenover neo-koloniale plaatsen; het traditionele platteland tegenover de moderne stad of door de nadruk te leggen bij de verhouding tussen de seksen. In mijn onderzoek heb ik de afzonderlijke werken echter onderzocht als *poetry* die niet (binair) invult, maar die open laat. Gebleken is daarbij dat de schrijvers en beeldende kunstenaar elk op hun eigen wijze en door middel van hun werk aandacht vragen voor de (huidige) situatie in Equatoriaal Guinea, maar dat hier overeenkomstige krachten aan ten grondslag liggen die elk van de werken politiek maken. Die overeenkomstige krachten bevinden zich daar waar het beeld of het verhaal wordt opengemaakt, waardoor ruimte ontstaat voor iets nieuws. Bij de roman van Nsue Angüe wordt het verhaal opengemaakt waar de hoofdpersoon als het ware buiten zichzelf treedt in (de leegte van) de dans en poëzie. Dat gaat gepaard met pijn, waar ook de getuigenis van de advocaat in Ndongo's roman gepaard gaat met de pijn van de doorn die op dezelfde plek naar buiten gaat, waar die ook naar binnen ging. Pijn ligt eveneens ten grondslag aan de in de steek gelaten eilandbewoners die in Ávila Laurels roman roeien naar het niets of zonder vooruit te komen, geplaagd door allerhande kwaden. En de pijn komt ook tot uitdrukking in de leegte van de martelkamers, lijdende figuren, lege tekstballonnen en teksten in de werken van Esono Ebalé. Evenals Ndongo in zijn roman, gebruikt hij echter het groteske en karikaturale in de stereotypen die passen bij zijn directe politieke boodschap aan het regime.

De conclusie van mijn onderzoek is dat het bijzondere en de kracht van alle werken wordt bepaald door wat de hierin gevonden leegten blootleggen en openen. Gebleken is dat

het daarbij zowel gaat om lege (tussen)ruimtes in zowel de literatuur als beeldende kunst (waartoe ook bepaalde stereotypen en metaforen behoren), die een intensiverende werking hebben op het werk als geheel, en die de lezer/beschouwer actief bij het werk betrekken. Hoewel hetgeen geleegd wordt per werk verschilt, kan geconcludeerd worden dat de in de leegten blootgelegde martelingen, verdwijningen, kwaden en pijnen een (politieke en evenementiële) breuk slaan die een opening biedt naar wat is en tegelijkertijd nog niet is en wat Badiou omschrijft als een waarheden-in-wording. Dat maakt dat deze werken een waarheidsprocedure in gang zetten die de (gesloten) waarheid van het huidige dictatoriale regime overstijgt en die daarmee ook de dictatuur leegt. De makers hebben in de confrontatie met de leegten in hun werken de moed gehad het weinige te zijn wat men is (Badiou), waarbij zij zowel trouw bleven aan zichzelf als aan hun gemeenschap. De kracht waarmee zij zich door middel van hun kunst en literatuur richten op de huidige gemeenschap en de politieke situatie van Equatoriaal Guinea zal eveneens doorwerken als waarheidsprocedure in de toekomst.

ABSTRACT

This thesis is about how writers and visual artists from Equatorial Guinea demand attention for the current (political) situation in their country through their work; a country that is a former colony of Spain that gained independence in 1968, with Francisco Macías Nguema as the first president to turn the country into a terrifying dictatorship. This seemed to come to an end in 1979 with the coup of his cousin Teodoro Nguema Mbasogo, who, however, re-established a dictatorship and was enriched by oil revenues in the 1980s. Intellectuals fled the country in large numbers during the first Macías dictatorship, but continue to do so today because of the deplorable living conditions and censorship under Obiang, who has run the country as a family business since taking office. This (political) situation is set against its historical background in chapter 1 of the first part of this research.

The body of this research consists of the works of the most prominent writers and the most politically outspoken artist in the country. These are the novels *Los poderes de la tempestad* (2015) by Donato Ndong-Bidyogo, *Ekomo* (2008) by María Nsue Angüe and *Arde el monte de noche* (2009) by Juan Tomás Ávila Laurel in addition to the drawings, comics, collages and caricatures of visual artist Ramón Esono Ebalé. The extent to which these writers and this visual artist express themselves politically (in their works) differs. However, my research does not focus on their personal political statements, but on *the political* aspect in their visual art and literary works, which has been examined on the basis of some theoretical concepts of Jacques Rancière and Alain Badiou. These concepts – *dissensus* (Rancière), *eventual rupture* and *void* (Badiou) – form the theoretical framework of this research as set out in chapter 2 of part I. Rancière uses the concept of *dissensus* for the rupture that occurs when art breaks with the closed system of the state ('police') that leaves no room for the part that is present within the society as a whole, but at the same time forms a "part with no part", because it is not heard. According to Rancière, art is political as soon as it reveals through a rupture what was previously not visible. That rupture or *dissensus* is an extension of what Badiou calls an *eventual rupture* in the situation, where art 'empties' that situation and thus offers space for what he calls a *truth procedure*. Based on these concepts of Rancière and Badiou, voids have been searched in the works of the writers and visual artist from Equatorial Guinea, with which these works create a rupture in the dictatorship that is

thus also being emptied. The hypothesis of this research is that both in literature and in visual arts of Equatorial Guinea there are voids that are emptying the dictatorship of that country.

In order to detect these voids in the literary works, a narratological analysis has been chosen according to various currents within narratology as discussed by Schlomith Rimmon-Kenan in her handbook *Narrative Fiction* (explained in chapter 2 of part I). An important part of this narratological analysis with regard to this research into the ruptures and voids present in the novels are the parts that deal with *gaps* (Iser), *mise en abyme* (Dällenbach) and *paratext* (Genette). What Wolfgang Iser (in Rimmon-Kenan's *Narrative Fiction*) says about *gaps* can be related to Badiou's voids; namely that the 'holes' present in the text leave room for the reader's own interpretation. We do not know what that interpretation is (because every reader can give a different interpretation to a text), just as we do not know what the interpretation will be of Badiou's voids that offer an opening to a different truth than the one up to now (in the situation) was true. A *mise en abyme* (as a reflection of the whole story or as a pivot point in a story) can also offer an opening, just as *paratext* (a motto, assignment or other form of frame of a text) can contain a certain message as a key (and opening) to the entire text. Because there are also certain stereotypes, repetitions and contradictions present in the texts studied, the oral aspects were also examined (Ong). And, in order to make the link to the reader (and to the author), the role played by *the implied author* was examined (Rimmon-Kenan), as well as the pact that the author enters into with the reader (Lejeune).

Parallel to the narratological analysis of the literature, runs the visual analysis of the visual arts of Esono Ebalé. In order to investigate where there are voids in his works, these were analyzed both separately (on the basis of various visual elements) and in categories according to the applied artistic media (drawings, comics and picture stories, collages and caricatures), whereby theories related to these categories have been deployed. This concerns the theory of the creation process of a drawing (Bryson), definitions of cartoon metaphors in comics (Schilperoord and Maes), various practical as well as philosophical views on comics (Eisner, Carrier, Pollmann), views on the collage as 'dialectical montage' (Rancière) and as 'subversive act' (Hobeika) and the caricature as subversive act and 'discharge of the gut' or 'crossover' (Bakhtin, Garber).

Each of the chapters of the examined works ends with a summary of the ruptures and voids found in the images and stories that make these images and stories function as a truth

procedure according to Badiou's view. With regards to the works of Ramón Esono Ebalé (part II of the research), it appears that in his drawings he 'walks around voids' (Bryson). Voids gain in strength in those drawings as the lines around them condense. Another process in his works, especially in his collages and caricatures, is the emptying of meanings by replacing forms. By casting the figure of Obiang in a different form in his caricatures, for example that of a devil, beast or woman, he not only places him in a different role, but also empties him of his (dictatorial) status. It can also be argued that Esono Ebalé in his comics and visual stories purifies figures that often stand outside the story as marginal characters, thus reinforcing their innocence. Purification is also reinforced by a fully drawn environment, filled with numerous motifs with mostly symbolic and metaphorical references. Purification takes place as well in the drawn spaces of his comics (especially in *La pesadilla de Obi*) by omitting color, details and text. As a result, the emptiness of those spaces (for instance where it concerns a torture chamber or hell) becomes even more tangible, making torture in the dictatorship all the more tangible, as does the censorship in the emptiness of the speech bubbles. The speech bubbles have therefore not only been left empty because the regime censored the text, but also because of what they do not show and what actually gains expressiveness as a result. As a result, the viewer/reader is more involved in the image and story, especially where one is, as it were, sucked into the story of the comic through protruding parts in empty spaces.

The ruptures and voids found in the novels (in part III of the research) emerge through an analysis of the story, the narrator, the focalization of the narrator, the structure of the novel (with the *paratext en mise en abyme*), and the characters and circumstances. In Donato Ndongo's *Poderes de la tempestad*, the *paratext* (mottos and dedication) is a *mise en abyme* of the testimony to the community that makes up the novel as a whole, underpinning both necessity and pain in *the thorn that penetrated where it will come out again* as a closing line on a last (empty) page. In the novel, pain stands for all or nothing and in that sense (with the poetic rule in which it is expressed) can be understood as an emptiness in which truth occurs (Badiou). This also applies to the voids in the novel where there is the difference in focus and level of narration between the *you* and *I* narrator and where there are empty stereotypes in the characters.

The pain of the narrator Nnanga in *Ekomo*, the novel by María Nsue Angüe, also leaves a 'hole' in the story, where she says she is "between a little sun and a little shadow" at the beginning and end. By burying (and touching) her deceased husband Ekomo, she performs

an act that breaks with her community which also incorporates *the political* (Rancière) and with which she shows to that community that she is no longer afraid to be “the little that one is” (Badiou). She also performs this act by surrendering to the dance with which she surrenders to “la locura de la nada” (Mester), in other words, to nothingness or emptiness, like Nfumba’a, who returns from Europe and who goes into the jungle against all prohibitions. The fact that the author also commits herself to this nothing is evident from the message (*paratext*) of the novel addressed to her old friend Nnanga, with the same name as that of the narrator, a name which also means “mother of all women”. Through that name, the author’s voice also resonates in the dance and musicality of the lyrical parts of the text. In doing so she places herself, *jugando a ser bantu* (playing a bantu), also in a border area “between a little bit of sun and a little bit of shade” and her role extends beyond that of *la abuela cuentacuentos* with which she identified herself in interviews.

Unlike the other two novels, in *Arde el monte de noche*, the novel by Juan Tomás Ávila Laurel, there is no reference to or reflection of the story in the *paratext*. This story, set on the island of Annobón, far off the coast, is told with many circumferential movements from the child/adult focus by a storyteller who looks back on the daily life on his island and on events from his youth. Critics write that by means of this novel, Ávila Laurel wrote back his island (where he grew up himself) in history, as a counterweight to an unambiguous identity imposed by the government (Lewis, MacLeod). However, my research has shown that the (political) power of the novel does not lie in the first place in that, which would reduce the novel too much to *history* (Rancière), but in that which remains open in the novel as *poetry*. What remains open are a number of mysteries (related to the grandfather, a certain cult, and certain disappearances) that, in conjunction with a series of evils, circulate around the fire coming from the mountain (as pivot in the novel), making a political break in the situation. With this novel, Ávila Laurel sets in motion a truth procedure that also breaks open the existing (political) history of the island and Equatorial Guinea.

In the end, in addition to *ruptures* and *voids*, concepts such as *necessity*, *courage*, *fidelity* and *in-between spaces* proved to be leading in my research, in addition to the more specific concepts related to visual art and literature. In the concluding part IV of the research, on the basis of these concepts which may or may not be common, I summarize where in the various works there are (political) ruptures and voids that make these works into a truth procedure

which offers an opening to a different truth than that of the current regime in Equatorial Guinea.

One conclusion, based on the distinction made by Rancière between *history* and *poetry*, is that the literature of Equatorial Guinea has so far been interpreted by quite a few researchers as *history*, as such often as binary, by placing colonial versus neo-colonial; the traditional countryside versus the modern city or by emphasizing the relationship between the sexes. In my research, however, I examined the individual works as *poetry* that does not fill in gaps (binarily), but leaves them open. It has turned out that the writers and visual artist each in their own way and through their work draw attention to the (current) situation in Equatorial Guinea, but that this is based on corresponding forces that make each of the works political. These corresponding forces are located where the image or story is broken open, creating space for something new. In the novel by Nsue Angüe, the story is broken open where the protagonist steps outside himself, as it were, in (the emptiness of) dance and poetry. This is accompanied by pain, where the lawyer's testimony in Ndong'o's novel is accompanied by the pain of the thorn going out in the same place where it went in. Pain also underlies the deserted islanders who row to nowhere or without moving forward in Ávila Laurel's novel, plagued by all kinds of evils. And the pain is also expressed in the emptiness of the torture chambers, suffering figures, empty speech bubbles and texts in the works of Esono Ebalé. However, like Ndong'o in his novel, he uses the grotesque and caricatural in the stereotypes that fit his direct political message to the regime.

The conclusion of my research is that the power of all works and what makes them special is determined by what the voids found in them reveal and open. This appears to concern empty (intermediate) spaces in both literature and visual art (which also include certain stereotypes and metaphors), which have an intensifying effect on the work as a whole, and which actively involve the reader/observer in the work. Although what is emptied differs per work, it can be concluded that the torture, disappearances, evils and pains exposed in the voids create a (political and eventual) rupture that offers an opening into what is and at the same time what is not yet there, and what Badiou describes as a truths-in-the-making. This means that these works set in motion a truth procedure that transcends the (closed) truth of the current dictatorial regime and thus also empties the dictatorship. In the confrontation with the voids in their works, the makers have had the courage to be the little that one is (Badiou), while remaining loyal to themselves as well as to their community. The force with which they

focus on the current community and political situation of Equatorial Guinea through their art and literature will also work through as a truth procedure in the future.

CURRICULUM VITAE

Anita Brus werd geboren in 1959 te Enschede, zij volgde vanaf 1977 tweede en eerste graads lerarenopleidingen in de kunstvakken in Leeuwarden en Amersfoort, waarna zij werkzaam was als docent tekenen en beeldende vorming aan diverse middelbare scholen. In 2006 schakelde zij echter over naar Spaans, nadat zij in 2003 een bachelor Spaans behaald had aan de lerarenopleiding Spaans aan de Hogeschool van Utrecht en daarna in 2006 afstudeerde aan de Universiteit van Amsterdam als Master of Arts in de Spaanse Taal en Cultuur. Sinds die tijd gaf zij cursussen Spaans aan de Volksuniversiteit en is zij werkzaam als docent Spaans aan de bovenbouw havo/vwo van een middelbare school in Amsterdam. In 2013 en 2014 was zij lid van de onderzoeksgroep *Estudios Afro-hispánicos pluridisciplinarios* van de UNED, de Open Universiteit in Madrid, die bestaat uit een internationaal gezelschap van wetenschappers dat vanuit verschillende disciplines onderzoek doet naar Equatoriaal Guinea. Zij gaf sindsdien diverse lezingen over de politieke situatie, kunst en cultuur van Equatoriaal Guinea en was medeorganisator van een expositie van de werken van Ramón Esono Ebalé tijdens de Haarlemse stripdagen in 2017. Ook schreef zij in tijdschriften en op internet over diverse aan de Spaanse, Latijns-Amerikaanse en Afrikaanse cultuur gerelateerde onderwerpen. Sinds 2016 schrijft zij columns over hedendaagse Afrikaanse beeldende kunst in het Spaanse kunsttijdschrift *Revistart*.

