



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).

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 necesito 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 Bidjabidján, 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 terugblijkt 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 blijk geeft van algemene opvattingen over de Afrikanen die hun tradities verloochenen, 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 Ndong 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 zegevierden: "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 dichten 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).

