



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 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. *Krakkrak!* 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 guineaecuatorial, 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 guineoequatorial 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 Guinea. 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 doodsbanige 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 vergiften 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 vergiften 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.

