

*FEMME NUE, FEMME NOIRE* DE CALIXTE BEYALA  
FRENTE A “FEMME NOIRE” DE  
LEOPOLD SEDAR SENGHOR

MONIQUE NOMO NGAMBA  
UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ

El objeto de este estudio es evidenciar algunos elementos semiótico-discursivos en *Femme nue, Femme noire* (2003) de Calixte Beyala, y confrontarlos con los empleados en el poema “Femme noire”, de Leopold Sedar Senghor. Entendemos por elementos semiótico-discursivos todos aquellos que entran en la organización del discurso, formando un todo coherente que se manifiesta en el acto de enunciación de un mensaje hablado o escrito. Estos elementos son el dialogismo, la polifonía, la intertextualidad, la transtextualidad, la paratextualidad, la hipertextualidad y la hipotextualidad. En cuanto al discurso, en su acepción más generalizada, es la realización concreta del sistema de lengua, que se extiende a la realización de un código de signos, ya sea por escrito, oralmente o por cualquier otro medio de transmitir una información. El discurso es una de las coordenadas de la narración cuya función es exclusivamente comunicativa (Maingueneau, 1976).

Pertenece al discurso todo enunciado oral o escrito referido a la instancia de enunciación (Maingueneau, 1996:74). Esta noción ha facilitado la contextualización de la literatura, y los aportes teóricos de Bajtín (1978) y de la sociolingüística americana son ejemplos del carácter pragmático de la lengua. Asimismo, el discurso puede ser específico, como el discurso jurídico, político, teatral, machista, feminista, intergeneracional. De hecho, es importante notar, de entrada, que el título de la novela de Calixte Beyala, *Femme nue*,

*femme noire*, constituye el primer verso del famoso poema “Femme noire” de Léopold Sédar Senghor, una de las figuras más representativas de la Negritud. Recuérdese que el movimiento de la Negritud fue definido como el simple reconocimiento del hecho de ser negro y la aceptación de este hecho, del destino, de la historia y de la cultura negra. De ahí el interés por los supuestos vínculos que se pueden establecer entre los dos textos, buena muestra de la tensión dinámica que existe dentro del fenómeno literario en el África negra. Interés incrementado por el hecho de que los autores pertenecen a dos generaciones distintas que marcan la evolución de la historia de la literatura negro-africana. El primero, el senegalés Léopold Sédar Senghor, como hemos mencionado, es seguramente uno de los máximos exponentes del movimiento literario-ideológico más famoso que haya conocido el subcontinente negro-africano hasta ahora, es decir, la Negritud; y la segunda, la camerunesa Calixte Beyala, es presentada por la crítica como una de las novelistas más revolucionarias del panorama literario actual en el continente africano. Al abordar este estudio, creemos y postulamos con Kristeva que

Le mot (le texte) est un croisement de mots (textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double (1969 : 84-85).

La novela *Femme nue, femme noire* está protagonizada por Irène Fofó. El relato se desarrolla en África, sin que se precise el lugar exacto, pero se supone que se trata de Camerún, país de origen de Calixte Beyala. La protagonista, Irene Fofó, es una adolescente de unos 15 o 16 años. De familia burguesa, criada en los valores tradicionales, es todo lo contrario de lo que esperaban sus padres, sobre todo su madre. Solo le interesa robar y hacer el amor.<sup>1</sup> Pierde su virginidad muy joven y pasa su tiempo deambulando en las calles nauseabundas y miserables de África.

Un día, mientras pasea por el andén, ve un bolso que desea inmediatamente de una manera casi sensual. Si fuera un hombre, se “casaría” con él. Cleptómana hasta las uñas, no resiste a la tentación

<sup>1</sup> Beyala (2003: 64). En adelante se cita la novela de Beyala indicando entre paréntesis el número de página.

de robarlo. Irene es perseguida por la gente que pasaba por allí, pero consigue escapar. Una vez en su escondite, Irene abre el bolso y descubre con estupor que contiene el cadáver de un recién nacido. En ese momento, entra en escena un tal Ousmane, que propone a Irene llevarla a su casa, pensando que el difunto recién nacido es su hijo y que la misma Irene ha sido abandonada por su marido. Ella no lo niega, y se imagina las relaciones sexuales que podría tener con Ousmane, así como lo que pensarían sus padres de su decadencia. Ousmane la lleva luego a su casa donde su esposa, Fatou, la acoge con un entusiasmo muy erótico. Así empieza un matrimonio a tres cuyos lazos irán creciendo... Y a Irene se le sigue buscando por el caso del bebé.

### 1. POLIFONÍA Y DIALOGISMO

El discurso, tal y como lo definimos, está en relación con muchos otros conceptos, como la polifonía o el dialogismo y, en cierta medida, con la intertextualidad. Etimológicamente, "polifonía" viene del griego "polufonia", que significa mucha voz. En música, se reconoce como un conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno conserva su independencia, formando así con los demás un todo armónico. El término *polifonía* se asocia a la palabra *dialogismo*, empleada por el teórico ruso Mijaíl Bajtín (1978) para referirse a lo que él consideraba la principal característica de la novela de Fiódor Dostoievski. Esa característica consistía en que cada personaje manifestaba en la novela su forma de ver el mundo. En los textos literarios, la polifonía consiste en una pluralidad de voces, cada una de las cuales corresponde a distintas conciencias independientes e inconfundibles, no reductibles entre sí. Esta confrontación de conciencias diferentes desemboca en diferentes visiones del mundo. Por tanto, cada personaje es sujeto de su discurso y no solo objeto del discurso. Se puede considerar que la teoría de la polifonía está estrechamente vinculada a la teoría del dialogismo, la cual se manifiesta mediante una serie de dimensiones en el discurso novelesco, como la dimensión de la representación de la multiplicidad de los idiolectos, la dimensión intertextual, la dimensión interpretativa... Según Bajtín (1978: 98), "la orientación dialógica es un fenómeno característico de todo discurso (...); el discurso encuentra el de otra persona y entra en interacción viva e intensa con él". Es decir, que todo discurso es doblemente dialógico (polifónico),

y este doble dialogismo pone de relieve las relaciones interdiscursivas. El estudio de la polifonía es uno de los modos de explicar el discurso y la comunicación, teniendo en cuenta el examen de la diferencia y la semejanza como medio para el conocimiento exhaustivo de la compleja realidad de la comunicación discursiva. Los discursos, no obstante su tipología, se relacionan entre sí, y los discursos de diferentes clases forman parte del hábitat comunicativo del ser humano, de tal modo que este está envuelto comunicativamente en un conjunto dinámico de discursos en el que participa como productor y como intérprete. Una de las características de la polifonía es, pues, la interdiscursividad, es decir, la realidad discursiva en la que distintos discursos concretos, y también distintos tipos de discursos, se relacionan e interactúan entre sí. En *Femme nue, femme noire*, es patente la preponderancia de las voces, y, sobre todo, de las voces femeninas que intervienen en los relatos (ejemplo de ello es el relato de Irene Fofo), lo que es signo de la importancia que la autora otorga a los personajes femeninos. Es también patente la oposición entre el discurso de los personajes femeninos y el de los personajes masculinos. Tanto la interdiscursividad como la polifonía y el dialogismo ponen de manifiesto la pluralidad de las voces en la novela, así como su confrontación en una sociedad esencialmente machista en la que la mujer intenta hacer oír su voz.

La polifonía y el dialogismo son pues nociones que destacan la importancia de la voz en una novela, ya sea autoral, narrativa o la de los personajes. Y, por lo que respecta a las voces, hay que precisar, en conformidad con lo expuesto por Oscar Tacca en su obra *Las voces de la novela* (1978), que el autor se coloca más allá de la ficción literaria y está por encima de la ilusión provocada por su propio relato. Mientras escribe, desempeña el papel constructor del relato. Es quien da la palabra al narrador, entendiendo por tal a la entidad precisa que enuncia el lenguaje mimético y cuenta la historia a los lectores. El narrador siempre es un segundo “yo” o una proyección del autor. De hecho, se combinan en el narrador dos protagonistas de la ficción narrativa: el que ve u observa y el que narra. Dicho de otro modo, es quien tiene el foco y la voz. Sin embargo, las voces de la novela no se limitan a las del autor y del narrador, pues también pueden expresarse los personajes a partir de sus programas narrativos, de sus opiniones, es decir, de su ideología. De ahí el discurso social o sociolecto, que designa las actividades semióticas en su relación con la estratificación social: es aquello en que se transparenta la ideología vigente en una

sociedad. En *Femme nue, femme noire*, dicho discurso es profundamente machista. La sociedad ficcionalizada en esa novela es andocéntrica, por tener una visión excluyente de la mujer. Se trata de una sociedad que enaltece los valores ancestrales y la supremacía del hombre sobre la mujer: "Seul le mâle doit déclencher l'acte d'amour" (37). El discurso machista viene asumido en la obra de Calixte Beyala por personajes como Ousmane, símbolo del macho en la novela.

En cuanto al sociolecto en *Femme nue, femme noire*, refleja el lenguaje contemporáneo y vulgar de las masas populares africanas. Está asumido en la obra por Irene Fofó, que representa no solo a las mujeres de su clase, sino también a los demás marginados de la sociedad, como los pobres y las prostitutas. Irene afirma: "j'ai déjà couché avec des tas d'hommes" (14); "et je suis une fille des rues, une traînée (33)". De hecho, el sociolecto radica en que todos aquellos que pertenecen a la clase social de Irene se identifican con su discurso.

El ideolecto, por su parte, es la expresión de un individuo o de un grupo. Lewandowski lo define como "el conjunto de las particularidades individuales, profesionales, sociales, territoriales y psicológicas que se dan normalmente en el plano fonético y léxico-estilístico" (*apud* Mah, 1997: 602).

Los ideolectos cumplen una función comunicativa. En realidad, cada individuo puede expresar su forma particular de ser y de pensar, sus gustos y sus necesidades. Si nos basamos en los planteamientos de Saussure (1965), el ideolecto es un acto que corresponde al habla, es decir, una puesta en acto, en práctica, del más normativo, común y estandarizado eje de la lengua. El ideolecto refleja las características individuales del sujeto y está fuertemente condicionado por el entorno familiar, social y cultural. En *Femme nue, femme noire*, la madre de Irene asume un ideolecto que se puede calificar de tradicionalista. La totalidad de su discurso se resume en dos momentos, al principio y al final de la obra, cuando advierte a Irene, su hija, de la crueldad de los hombres en los términos siguientes: "Ton âme est trop ouverte vers l'extérieur, ma fille! Mais sache que ce que tu ignores est plus fort que toi... il t'écrasera" (14). Y su ideolecto, aunque cargado de sabiduría, contribuye al aniquilamiento de las mujeres. Es una mujer que alaba el machismo; es fatalista y no cree en el cambio: "Le plaisir vient des parties les plus honteuses du corps (...) c'est pas parce qu'un homme saute sur tout ce qui bouge, que son épouse doit faire de même... et moi... je n'aime pas me perdre" (150).

El ideolecto de un personaje como Fatou, por su parte, es crudo, violento, y refleja su espíritu de rebeldía: Tu n'es qu'une simple variante dans nos représentations. Accepter les éléments humains ou objets, qui contribuent à améliorer la qualité de notre sexualité est une prouesse de mon intelligence (87).

## 2. INTERTEXTUALIDAD / TRANSTEXTUALIDAD

La intertextualidad es “un concepto que designa a la par una propiedad constitutiva de todo texto y el conjunto de relaciones explícitas o implícitas que un texto o un grupo de textos determinados tienen con uno u otros” (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 327). Dicho concepto fue introducido por Julia Kristeva en 1969 para el estudio de la literatura. Según ella, se ha de pensar el texto como intertexto (Kristeva, 1969). Esta concepción fue difundida por Roland Barthes (1966): ambos piensan que en cada texto hay otro texto, en niveles variables y bajo formas más o menos reconocibles. Gérard Genette, por su parte, va más allá de la intertextualidad y habla de transtextualidad, entendida como “la transcendence textuelle du texte” (1982: 79), o bien “tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes” (1982: 115). La novela *Femme nue, femme noire* es un ejemplo paradigmático de cómo un texto puede estar en otro. De hecho, y como hemos mencionado desde el principio, el título que Calixte Beyala utiliza para su novela proviene de un poema de la *Obra poética* de Leopold Sédar Senghor (1906), uno de los padres fundadores del movimiento de la Negritud. El poema de Senghor “Femme noire” no solo es un elogio de la belleza de la mujer negra, sino también la expresión de su erotismo y de su lirismo:

### FEMME NOIRE

Femme nue, femme noire  
 Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté  
 J'ai grandi à ton ombre; la douceur de tes mains bandait mes yeux  
 Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi,  
 Je te découvre, Terre promise, du haut d'un haut col calciné  
 Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle  
 Femme nue, femme obscure  
 Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui  
 [fais lyrique ma bouche  
 Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes du

[Vent d'Est  
Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur  
Ta voix grave de contralto est le chant spirituel de l'Aimée

Femme noire, femme obscure  
Huile que ne ride nul souffle, huile calme aux flancs de l'athlète, aux flancs  
[des princes du Mali  
Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur la nuit de ta peau.

Délices des jeux de l'Esprit, les reflets de l'or rongé ta peau qui se moire

A l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux soleils prochains de tes yeux.

Femme nue, femme noire

Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'Eternel  
Avant que le destin jaloux ne te réduise en cendres pour nourrir les racines  
[de la vie.

Además, Senghor establece un paralelismo entre la mujer negra, símbolo de la Negritud, y África, espacio importante para él. Las palabras vienen vinculadas naturalmente a la Negritud, y los ritmos y sonidos son los de África. Lejos de menospreciar a la mujer negra, Senghor la asocia más bien a la Negritud, porque, según él, ambas participan, si no la engendran, en la búsqueda iniciática, es decir en el culto de la Negritud. Está claro que Senghor saca de las fuentes maravillosas de la feminidad el cuerpo de la mujer, y expresa su amor a África. "Femme noire" es un poema-manifiesto, puesto que en él se refleja el amor sensual de Senghor por su tierra, *terra mater*, mujer por sus atributos, madre por vocación. La mujer negra, más que el hombre, es sensible a las corrientes misteriosas de la vida y del cosmos, más permeable a la alegría y al dolor. Para Senghor, se trata en este poema de reconocer los valores africanos, de glorificar su cultura y reconocer su pertenencia al mundo. Esta fusión entre la Mujer, África y el Universo resume perfectamente el discurso de este gran poeta de la Negritud.

Presentada así la obra de Senghor, salta a la vista la contraargumentación de Calixte Beyala, es decir, la ironía intertextual de que se vale en su novela *Femme nue, femme noire*. De hecho, desde el primer párrafo hasta el final de la obra, se nota la voluntad satírica de Beyala de deconstruir la temática y el lenguaje de Senghor en *Femme*

*noire*. Dicha deconstrucción pasa esencialmente por una descripción naturalista del universo sombrío en el que evoluciona la mujer africana. Universo hecho de violencias, delincuencias, extrema pobreza, fornicación, prostitución, regímenes dictatoriales, mundialización fracasada, calles nauseabundas, robo.... Desnuda, la mujer pintada por Beyala se revela y se desvela tanto en el sentido propio como en el figurado. La insumisión y la avidez de desviaciones sexuales y de discursos obscenos caracterizan a casi todos los personajes femeninos de *Femme nue, femme noire* de Beyala. De Irene Fofó a una vieja sin dientes, pasando por Fatou, Eva, Madonne, Madeleine, la desfiguración toca tanto a la mujer adolescente, símbolo de pureza y de virginidad en la tradición africana, como a las figuras femeninas veneradas, como son las esposas, madres, viudas y matriarcas. Dicha transfiguración no deja de lado los personajes femeninos híbridos o interculturales, como Eva o Madonne. En cierta medida, esta notoria rebeldía de la novelista camerunesa se justifica por un deseo de contraponer al discurso institucional, convencional, caracterizado por la complacencia y la injusticia, un discurso anti-institucional, anti-convencional, brutal, justiciero y supuestamente verídico, que tiene como objetivo restablecer la verdad sobre la realidad física y psicológica de la mujer africana. Hanna Arendt (1983: 264) justifica dicho discurso transgresor, patente en algunos grandes artistas africanos, en los términos siguientes:

Le besoin de violence si caractéristique aujourd’hui de certains des meilleurs créateurs, artistes, penseurs, humanistes et artisans, est une réaction naturelle de ceux à qui la société a tenté de dérober leur force.

Ardiente detractora de Senghor, Calixte Beyala aprovecha la fama de éste para despoetizar el retrato idealizado de la mujer africana, tal y como la presenta su predecesor en *Femme noire*. Sin embargo, es importante notar que los contextos de producción de ambas obras son distintos, lo que implica ciertas diferencias en la concepción y en las preocupaciones de sus autores. Mientras que Senghor puso de relieve la Negritud, con el fin de liberar al negro del yugo occidental, Beyala se interesa por el feminismo, o más concretamente, por la Femenidad,<sup>2</sup> como instrumento para liberar a la

<sup>2</sup> Neologismo utilizado por Calixte Beyala para referirse a la unión entre el feminismo y la negritud, con el propósito de resaltar la supremacía de la mujer negra sobre el hombre.



mujer negra de la dominación masculina y del peso de las tradiciones. Por otra parte, la misma naturaleza monológica del poema como arte personal se opone al dialogismo de la novela, arte más bien social. Aunque se trata, tanto en un caso como en el otro, del amor y de la mujer, el texto de Beyala parece más carnavalesco, agresivo y perturbador. Las palabras siguientes de su heroína Irene Fofó ya advierten al lector desde las primeras líneas sobre los designios anticanónicos de su autora:

Ces vers [“Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté... »] ne font pas partie de mon arsenal linguistique. Vous verrez : mes mots à moi tressautent et cliquent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent ! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient ! Que celui qui se sent mal à l’aise passe sa route (11).

Al discurso exaltante y sacerdotal de Senghor, Beyala opone un discurso anticonformista, exhibicionista y hasta pornográfico, con una descripción excesiva de numerosas escenas realmente obscenas. Además de esta oposición lingüística, se nota también que Senghor se sirve de un personaje masculino para hacer la apología de la mujer africana desde una perspectiva androcéntrica, mientras que en la novela de Beyala toma la voz un sujeto femenino, Irene Fofó, que es a la vez narradora, protagonista, personaje-focalizador, víctima y mártir en un relato centrado en la libertad sexual. Mientras que el sujeto masculino de Senghor se realiza a través de las maravillas femeninas y gracias a ellas, el sujeto femenino de Beyala es agente y sujeto de sus propios deseos, de sus fantasías y aventuras eróticas. En una palabra, con Beyala la mujer ya no es objeto de la historia y del discurso inventados por el hombre, sino que es ella misma creadora de su propio discurso y de sus propias historias. Es una mujer libre y dueña de su cuerpo y de su destino. A este respecto, es importante apuntar que, en la tradición *Beti*, grupo étnico del Centro y del Sur de Camerún al que pertenece Calixte Beyala, existe un rito de pasaje, el *bòdò-nkò* (Ombolo, 1990), consistente en una ceremonia que tiene lugar cuando el padre decide el momento en que su hija debe cubrir su desnudez. A partir de este momento, la chica es considerada como una mujer, y ya puede aspirar al matrimonio. Excepto en algunos ritos, como en los de fecundidad, purificación conyugal, maldición materna o castigo público de una esposa en casos de incesto o adulterio, la

desnudez femenina es considerada como un síntoma de locura. A partir de este momento, la ruptura de Irene Fofó con todas estas normas sociales puede ser considerada como un acto anti-patriarcal y anti-social de máxima importancia. La valoración de dicha ruptura por la autora es buena muestra de su anti-patriarcalismo ya no solo para con Sédar Senghor, sino para con todo lo que representan los valores ancestrales o la tradición africana como sistema de aniquilamiento del individuo en general y de la mujer en particular. La desnudez, tema central de *Femme nue, femme noire* de Calixte Beyala, puede ser considerada como un acto político que tiene como objetivo el desmantelamiento de todos los códigos socioculturales construidos a lo largo del tiempo en torno a la figura del padre. El ardor político de la novelista camerunesa en relación con el feminismo militante desemboca en un discurso carnavalesco y excéntrico. Su deseo obsesivo de desmarcarse del centro y de los cánones hegemónicos, la carga subversiva de un radicalismo feminista, de una desmitificación hasta la deconstrucción de la imagen de la mujer africana, la agresividad del lenguaje, la búsqueda del placer erótico a través de la transgresión sexual y en nombre de la libertad sexual, cuyo repertorio va del lesbianismo a la felación pasando por la masturbación, la sodomía, el voyeurismo y el intercambio de parejas, pueden llevar al lector a interrogarse ya no solo sobre la ideología de la autora, sino también sobre su personalidad. Sin embargo, hay que reconocer, con Moudileno (2006: 159), que la liberación del cuerpo de la mujer africana “ne peut se faire que sur le mode de la folie, de la transgression et de la provocation”. Esto es tal vez lo que justifica esta obsesión de Calixte Beyala por la desnudez y la transgresión.

Por otra parte, el uso sistemático por parte de Calixte Beyala de los elementos propios de la oralidad, como las leyendas, los proverbios, los cuentos, los mitos, los enigmas, los idiomas locales y regionales..., inscriben sus textos en una red discursiva con textos anteriores y posteriores de la llamada literatura negroafricana postcolonial, caracterizada por su doble pertenencia a la tradición oral y escrita (Nomo, 2004; 2005). Como se puede notar, no obstante su deseo de revelarse contra ciertos valores tradicionales, Calixte Beyala, como la mayoría de sus coetáneos que han denunciado la Negritud, expresa su apego a sus orígenes, y la vuelta a las raíces y a los valores ancestrales del África negra constituye uno de los fundamentos de la Negritud. A partir de este momento, no sería exagerado afirmar que tanto el texto de Calixte Beyala como el de Senghor se alimentan en la

misma fuente colectiva, que es la mitología popular, ese manantial vivo de símbolos, imágenes, deseos y sueños supuestamente mantenidos por la imagen de la madre. Esta atracción fetal, magnética, hacia el útero será fatal para Irene Fofó, heroína de Calixte Beyala, ya que su deseo de reconciliarse con su madre le llevará a la muerte, idealizando e inmortalizando así la figura materna.

### 3. PARATEXTUALIDAD, HIPERTEXTUALIDAD E HIPOTEXTUALIDAD

Según Gerard Genette (1982: 155), la paratextualidad, que engloba elementos como los títulos, sub-títulos, intertítulos, epígrafes, prefacios, epílogos, comentarios marginales e ilustraciones, influye tanto en la formulación del discurso como en su recepción por el lector. Sin embargo, de todos estos elementos paratextuales solo dos nos van a interesar en el marco de este estudio: el título y el epígrafe.

El título de la novela de Calixte Beyala, *Femme nue, femme noire*, como ya hemos subrayado, es una cita directa del primer verso de "Femme noire" de Léopold Sédar Senghor. Esta elección es tanto más estratégica cuanto que Beyala aprovecha la fama y la notoriedad de su predecesor y de su poema más citado. El interés comercial y artístico queda así demostrado. Respecto a este interés comercial de los títulos, éstos tienen la vocación de llamar la atención, de dar una idea del contenido, de despertar la curiosidad e incrementar el efecto estético, desvelando así las funciones determinantes que asumen: la función referencial (centrada en el objeto), la función conativa (centrada en el destinatario) y la función poética (centrada en el mensaje).

En cuanto al epígrafe, Genette (1986) le reconoce cuatro funciones principales: explicitar el texto, comentar el texto, aprovechar la fama del autor citado y acercar el texto que cita (hipertexto) a las tradiciones literarias del texto citado (hipotexto). Todo lo cual nos permite apreciar el grado de convergencia y divergencia entre el texto de Senghor y el de Beyala hasta percibir el papel determinante que habrá jugado el primero en la elaboración del segundo. A este respecto, Genette (1982: 483) afirma que "l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les oeuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens". Y, siempre según estas tesis de Genette, se atribuye al hipertexto cierta hibridad que confiere a los calcos su especificidad a favor de la mezcla de consonancias y de disonancias, que simultáneamente le

acerca y le aleja de su hipotexto. Esta tensión dinámica entre el texto que cita y el texto citado se evidencia en las relaciones dialécticas que mantienen *Femme nue, femme noire* de Beyala y “Femme noire” de Senghor.

Si consideramos, con Gerard Genette (1982: 11-12), que la hipertextualidad es la relación que une un texto anterior a su imitación, podemos afirmar, sin riesgo de equivocarnos que, “Femme noire” es el hipotexto de que deriva el hipertexto *Femme nue, femme noire*.

De hecho, al recurrir a la cita mimética del título y del primer verso de “Femme noire” y aunque sea por razones iconoclastas, la existencia y supervivencia de *Femme nue, femme noire* viene a depender de estos elementos parodiados. Desde esta perspectiva, el título *Femme nue, femme noire*, por su longitud, puede ser considerado como una extensión, un desarrollo de “Femme noire”. La retórica anticolonial del segundo texto se ve prolongada en el relato antipatriarcal del segundo. Parodiando “Femme noire”, y parasitando la fama de su antecesor, Beyala contribuye a eternizar el mito y la mística de Senghor. *Femme nue, femme noire*, obra social, responde así a la necesidad de revitalizar “Femme noire”, obra lírica, subjetiva y personal. Vista desde este ángulo, la nueva problematización de las preocupaciones de Senghor por Beyala se integra en el entramado de redes discursivas e ideológicas que se reproducen incesantemente. Las cuestiones de identidad, de género, de las relaciones centro/margen localizables en “Femme noire”, son puestas de manifiesto y actualizadas de manera radical en *Femme nue, femme noire*, en un discurso provocador y provocante, cuya autora sabe muy bien que será a su vez contestado, modulado o reafirmado.

Para resumir esta parte, diremos que la incorporación de la primera estrofa de “Femme noire” como epígrafe e íncipit en *Femme nue, femme noire* constituye el cordón umbilical que vuelve los dos textos inseparables, así como a sus autores. Ambos conviven y se demarcan en esta red intertextual dinámica, cada uno garante de la identidad nómada del otro. De ahí la relación constantemente dialógica no solo entre los textos y sus autores, sino también entre las culturas, las épocas, las sociedades y las subjetividades que representan.

## 4. EL ESTILO DE CALIXTE BEYALA

El estilo de Calixte Beyala es particular, desconcertante, a veces crudo y violento. Su escritura es satírica, teñida de una crítica burlesca, virulenta. La ironía, el humor, lo cómico, lo soez, los préstamos lingüísticos y los neologismos facilitan la comprensión de su obra. Utiliza dos tipos de ironía: la ironía verbal, con el uso de palabras relacionadas con la comida, pero que en realidad remiten al sexo ("ma langue s'enroule autour de son plantain" [24]), y la ironía dramática, que se transparenta en los comportamientos y las situaciones de los personajes de la obra, como en el caso de Ousmane, que sodomiza una gallina. El humor también está presente en la obra de Calixte Beyala, siempre con una función dramática:

Des rats meurent de faim et des gosses ramassent leurs cadavres qu'ils rapportent chez eux: un bon ragout pour ce soir (...), des ruelles nauséabondes aux senteurs de pot de chambre, un lézard albinos me toise (90).

En la obra también abundan los préstamos lingüísticos y los neologismos. Se trata de jergas de Camerún (*djo*: hombre; *ngo*: mujer; *sans-confiance*: sandalias), país de origen de la escritora, que provocan cierto choque expresivo, dando así color y fuerza al relato. La alternancia de los modos narrativos es elaborada de manera original. De hecho, la heroína de Beyala no habla en primera persona. Asistimos así a una relativización del narrador que contribuye a la creación de un universo de desorden. Es fuerte la tentación de asimilar la voz narrativa a la de la autora del texto, particularmente cuando el "yo" del narrador se interpone con insistencia entre el lector y la historia. La complicidad entre el que narra y la protagonista es un signo de subjetividad. En realidad, la autora de *Femme nue*, *femme noire* selecciona la información mediante códigos de lo que es para ella moral o inmoral, bueno o malo, permitido o prohibido, modélico o antimodélico. Da la oportunidad a la protagonista de hablar de su propia historia, y la transforma en narradora autodiegética.

Existe cierta complicidad entre Calixte Beyala y su lector. Este debe adivinar sus intenciones recónditas e imaginar la trascendencia de su mensaje.

## CONCLUSIÓN

Hemos tratado de evidenciar algunos elementos semiótico-discursos de *Femme nue, femme noire* de Calixte Beyala frente a “Femme noire” de Léopold Sédar Senghor. Ardiente detractora de Senghor, Calixte Beyala aprovecha la fama de este para despoetizar el retrato idealizado de la mujer africana, tal y como la presenta su predecesor en “Femme noire”. Sin embargo, es importante notar, como mencionamos a lo largo de este trabajo, que los contextos de producción de ambas obras son distintos, lo que conlleva ciertas diferencias en la concepción y las preocupaciones de sus autores. Senghor se interesó por el movimiento de la Negritud para tratar de liberar a los negros del dominio occidental, mientras que Beyala propone la Feminitud como movimiento tendente a liberar a la mujer negra de la opresión masculina y de las tradiciones. A la naturaleza monológica del poema de Senghor, Beyala opone el dialogismo social y polifónico de su novela. Aunque se trata en ambos casos del amor y de la mujer, Beyala opone al discurso exaltante de Senghor una visión anticonformista e incluso obscena. Y si Senghor alaba a la mujer africana desde una perspectiva androcéntrica, en la novela de Beyala toma la voz un sujeto femenino, Irene Fofó, cuya perspectiva intenta resaltar que la mujer ha de ser dueña de su cuerpo y de su destino.

Aunque Calixte Beyala trata de rebelarse contra ciertos valores tradicionales, le otorga un gran valor a otros, como muestra su abundante uso de elementos propios de la oralidad africana. El uso de esos recursos tradicionales relaciona su obra con la denominada literatura negroafricana postcolonial, que asume la doble tradición de la literatura oral y de la escrita. Y este apego por los orígenes y los valores ancestrales del África negra es precisamente uno de los principales valores de la Negritud. Por ello, si bien Beyala se vuelve contra la visión androcéntrica de Senghor, no deja de compartir con él la estima por ciertos valores de la tradición africana.

La incorporación del primer verso de “Femme noire” en el título de *Femme nue, femme noire* establece una relación inseparable entre los dos textos y sus autores, así como entre las épocas y las visiones que representan.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, H. (1983), *Condition de l'homme moderne*, París, Calmann-Lévy.
- Bajtin, M. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard.
- (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Barthes, R. (1966), "Introduction à l'analyse structurale du récit" en *Communications*, 8, pp. 1-27.
- Beyala, C. (2003), *Femme nue, femme noire*, París, Albin Michel.
- Charaudeau, P. y D. Maingueneau (2005), *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes*, París, Seuil.
- (1986), "Introduction à l'architexte" en AA.VV., *Théorie des genres*, París, Seuil, pp. 89-159.
- Kristeva, J. (1969), *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.
- Mah, A. (1997), *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire*, Madrid, UNED.
- Maingueneau, (1976), *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, París, Hachette.
- (1996), *Les termes clés de l'analyse du discours*, París, Seuil.
- Moudileno, L. (2006), *Parades postcoloniales: la fabrication des identités dans le roman congolais*, París, Karthala.
- Nomo Ngamba, M. (2004), "Rasgos comunes y particulares en cinco novelas negroafricanas postcoloniales en lenguas europeas", *Tonos Digital*, 8, diciembre, <http://goo.gl/IES4V>.
- (2005), "El Tiempo, las Formas y los Temas en la narrativa negroafricana postcolonial en lenguas europeas", *Tonos Digital*, 9, junio, <http://goo.gl/Oa4jv>.
- Ombolo, J. P. (1990), *Sexe et sexualité en Afrique noire: L'Anthropologie sexuelle beti, essai analytique, critique et comparatif*, París, L'Harmattan.
- Saussure, F. de (1965), *Cours de linguistique générale*, París, Payot.
- Senghor, L. S. (1990), *Oeuvre poétique*, París, Seuil.
- Tacca, O. (1978), *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 2ª ed.