

**UNIVERSIDAD DE LEÓN**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Departamento de Filología Hispánica y Clásica

OooooOooooOooooO

**Tesis Doctoral**

**África subsahariana en la novelística de  
Manuel Villar Raso: un acercamiento  
multidisciplinar**

*realizada por D. Ndéye Khady Diop*

León, 2010

**UNIVERSIDAD DE LEÓN**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Departamento de Filología Hispánica y Clásica

OooooOooooOooooO

**Tesis Doctoral**

**África subsahariana en la novelística de  
Manuel Villar Raso: un acercamiento  
multidisciplinar**

*realizada por D. Ndéye Khady Diop*

**bajo la dirección del :**  
Dr. D. José María Balcells  
Doménech

Vº Bº

Dr. D. José María Balcells Doménech



Universidad de León

**INFORME DEL DIRECTOR DE LA TESIS  
(Art. 11.3 del R.D. 56/2005)**

El Dr. D. JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, como Director de la Tesis Doctoral titulada “ÁFRICA SUBSAHARIANA EN LA NOVELÍSTICA DE MANUEL VILLAR RASO: UN ACERCAMIENTO MULTIDISCIPLINAR” realizada por D. NDEYE KHADY DIOP en el Departamento de FILOLOGIA HISPÁNICA Y CLÁSICA, informa favorablemente el depósito de la misma, dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firmo, para dar cumplimiento al art. 11.3 del R.D. 56/2005, en León a \_\_\_\_ de

\_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_



Universidad de León

**ADMISIÓN A TRÁMITE DEL DEPARTAMENTO  
(Art. 11.3 del R.D. 56/2005 y  
Norma 7ª de las Complementarias de la ULE)**

El Departamento de FILOLOGÍA HISPÁNICA Y CLÁSICA en su reunión celebrada el día \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ ha acordado dar su conformidad a la admisión a trámite de lectura de la Tesis Doctoral titulada “ÁFRICA SUBSAHARIANA EN LA NOVELÍSTICA DE MANUEL VILLAR RASO: UN ACERCAMIENTO MULTIDISCIPLINAR”, dirigida por el Dr. D. JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, elaborada por D.NDEYE KHADY DIOP, y cuyo título en inglés es el siguiente “SUBSAHARAN AFRICA IN THE NOVELS OF MANUEL VILLAR RASO: A MULTIDISCIPLINARY APROXIMATION ”.

Lo que firmo, para dar cumplimiento al art. 11.3 del R.D. 56/2005, en León a \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

La Secretaria,

Fdo.: Mª Luzdivina Cuesta Torre

Vº Bº

El Director del Departamento,

Fdo.: José María Balcells Doménech

## *AGRADECIMIENTOS*

Quisiera expresar mi pleno agradecimiento a las personas que cito a continuación, por haberme alentado y ayudado a realizar este trabajo:

Al Doctor D. José María Balcells Doménech quisiera darle las gracias, ante todo, por su valioso asesoramiento en la dirección de este trabajo de investigación y las perspicaces sugerencias que me ha dado. También le tengo que expresar mi sincera gratitud por su trato exquisito conmigo y por haber confiado en mí cuando yo andaba desorientada, y por el apoyo que en todo momento me ha concedido, por su paciencia, sencillez, naturalidad, su comprensión y su disponibilidad.

A todos los profesores de Literatura de las Universidades de León y de Dakar. Mi sincero agradecimiento al Dr. D.Mahanta Kebe, sobre todo, por su amistad y apoyo.

A mis padres, El Hadj Mouhamadou Lamine y Adja Nafissatou Diop, por haberme incitado a seguir adelante en los momentos en que mis ilusiones de llevar a cabo este trabajo iban desvaneciéndose poquito a poco.

A mi marido, El Hadj Bougouma, le agradezco que haya compartido conmigo la ilusión de este proyecto.

A mi cuñado, Alioune Moustapha Diouf, profesor en La Universidad de Dakar y su mujer Anna Diop, por su apoyo y ayuda inigualables.

A Adja couth Diop, por su inestimable ayuda con las nuevas tecnologías.

A Amadou Sakhir Mbaye y Yacine Toure, por la manutención y alojamiento durante la redacción de este trabajo.

A la AECI, por lo de la beca de investigación.

A Bahija Dahoui, Eva, Marcos, M. José y a todas aquellas personas que me ayudaron directa o indirectamente.

### ***DEDICATORIA***

A mis padres El Hadj Mouhamadou Lamine y Adja Nafissatou Diop, por el amor filial que me une y me seguirá uniendo a ellos.

A mi querido marido El Hadji Bougouma por su constante amor, apoyo y comprensión.

A mi cuñado Alioune Moustapha Diouf y a mis hermanas Anna, Adja Couta Diop, Mbène Diop.....

A la memoria de mi querida abuela Sokhna Aissatou Mbène Diagne y a mis tíos Saliou Diop y Amadou Karim N'gom

A todos los miembros de mi familia, sin excepción de nadie.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN.....p.9

### PRIMERA PARTE: ESCENARIOS SUBSAHARIANOS, SU CONFIGURACIÓN Y LECTURA EN *DONDE RIEN LAS ARENAS, EL COLOR DE LOS SUEÑOS Y LA MUJER DE BURKINA*.....p.18

#### I -INTENTO DE DEFINICIÓN DEL ESPACIO NARRATIVO.....p.19

#### II- LA RECREACIÓN MIMÉTICA Y METAFÓRICA DEL ESPACIO: UNA TOPOGRAFÍA HECHA DE REALIDAD Y ENSUEÑO.....p.25

##### 1-Los viajes como estrategia de presentación y de configuración espacial: función y simbolismo del camino.....p.28

###### A- Acercamiento al viaje literario.....p.28

###### B-El recorrido de la protagonista de *El color de los sueños: el viaje como eje espacial* .....p.33

###### C-Viajes y excursiones en *Donde ríen las arenas* y en *La mujer de Burkina*: la bipolaridad espacial.....p.47

###### C. a- La huida de la protagonista africana de *Donde ríen las arenas*: del ambiente rural a la ciudad.....p.47

###### C. b- El viaje de los personajes de *La mujer de Burkina* a la ciudad de la fatalidad.....p.52

##### 2- La pintura como otra estrategia de presentación espacial.....p.55

###### A-Breve esbozo de la interrelación de la pintura con la literatura aplicada a *El color de los sueños*.....p.55

###### B-Presentación pictórica del espacio subsahariano.....p.61

- 3-Simbolismo metafórico de los escenarios más relevantes.....p.65
  - A- La Naturaleza africana personificada en *Donde ríen las arenas*.....p.66
  - B-Los acantilados de Bandiagara: el refugio mítico del pintor de *El color de los sueños*.....p.78
  - C-La ciudad de Bamako como personaje alegórico.....p.88
  - D-El espacio hospitalario en *La mujer de Burkina*.....p.97

**SEGUNDA PARTE: LAS EXPERIENCIAS DEL TIEMPO EN ÁMBITOS SUBSAHARIANOS.....p.102**

I-ACERCAMIENTO DEFINITORIO AL TIEMPO NARRATIVO..... p.103

II-VIVENCIAS Y SIGNIFICADOS DEL TIEMPO AFRICANO EN *DONDE RÍEN LAS ARENAS, EL COLOR DE LOS SUEÑOS Y LA MUJER DE BURKINA*..... p.111

- 1- Los ciclos temporales en *Donde ríen las arenas*: tiempo sagrado, tiempo cíclico.....p.113
- 2- Las vivencias temporales en espacios africanos: los extranjeros y su conciencia del tiempo..... p.125
  - A- El anhelo de eternidad de los entes occidentales.....p.127
  - B- El presente eterno en *La mujer de Burkina* y en *Donde ríen las arenas*..... p.137
  - C- La evasión de la protagonista de *El color de los sueños* fuera del tiempo ordinario ..... p.143
- 3-La negación de la linealidad como estructura..... p.155
  - A- Los vaivenes espirituales en *El color de los sueños*: el viaje como eje temporal.....p.156
  - B- Tiempo y memoria como eje central en *Donde ríen las arenas*.....p.164
  - C- Acercamiento a algunas distorsiones temporales en *La mujer de Burkina*.....p.171

**TERCERA PARTE: LOS HABITANTES Y ACTANTES DEL UNIVERSO AFRICANO NOVELADO..... p.178**

- I- ACERCAMIENTO TEÓRICO A LA NOCIÓN DE PERSONAJE LITERARIO.....p.179
- II- LOS PAPELES ACTANCIALES EN LAS NOVELAS VILLARIANAS..... p.189
- III- LOS PERSONAJES VILLARIANOS Y SU CARACTERIZACIÓN..... p.203
  - 1- Los africanos vistos y caracterizados por los extranjeros: los informantes occidentales..... p.205
    - A- El amor exótico: los estereotipos y relaciones sexuales entre blanco (as) y negro (as).....p.214
  - 2- El discurso directo de la protagonista de *Donde ríen las arenas*: sometimiento, violencia femenina y recuperación.....p.223
    - A- La mutilación y el fenómeno del coser ¿Respeto a la tradición o malos tratos a la mujer?.....p.225
    - B- El personaje femenino de *Donde ríen las arenas* como prototipo de mujer emancipada .....p.232
  - 3- Caracterización de los protagonistas occidentales: la creación de un personaje único.....p.243

**CUARTA PARTE: TEMAS Y MOTIVOS RELACIONADOS CON ÁFRICA Y LO AFRICANO .....p.247**

- I- LO SOBRENATURAL EN *DONDE RÍEN LAS ARENAS, LA MUJER DE BURKINA Y EL COLOR DE LOS SUEÑOS*.....p.248
  - 1- Ámbito teórico.....p.249
    - A- El animismo en el África subsahariana..... p.249
    - B- Marcel Griaule, el divulgador de la religiosidad de una sociedad tribal africana.....p.251
  - 2- *Donde ríen las arenas* o la historia de un pueblo vinculado con el espacio de lo sobrenatural: las tradiciones religiosas dogón.....p.254
  - 3- La magia negra: supersticiones y hechicerismo en *La mujer de Burkina*.....p.259

4- Ritos mortuorios en <i>El color de los sueños</i> : el culto de las almas y la creencia en la inmortalidad.....	p.263
II- EL TEMA DE LA PINTURA EN EL <i>COLOR DE LOS SUEÑOS</i> .....	p.266
1-Teoría, método y temas pictóricos en <i>El color de los sueños</i> : el personaje artista de la novela como seguidor de Picasso y Gauguin.....	p.266
III- LA TEMÁTICA MÉDICA EN <i>LA MUJER DE BURKINA</i> .....	p.277
1-Presentación y función de las patologías africanas.....	p.279
IV- EL TEMA DE LA VIOLENCIA EN LA NOVELÍSTICA VILLARIANA.....	p.289
1- Violencia sobrenatural, violencia socio-política en <i>Donde ríen las arenas</i> .....	p.290
2- La soledad y rebeldía de los entes como otra manera de leer el motivo de la violencia.....	p.302
IV- HISTORIA Y MITOS EN LA NARRATIVA VILLARIANA.....	p.310
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	p.322
<b>BIBLIOGRAFÍA Y WEBOGRAFÍA</b> .....	p.328

## ***INTRODUCCIÓN***

África es el continente que ha sido, con el transcurrir de los siglos, el destino de un impresionante número de viajeros y escritores extranjeros, quienes, en sus diarios y libros, han ido recopilando una serie de tópicos sobre los nativos, destacando asimismo los rasgos que, en su opinión, hacen que este espacio sea diferente de los demás rincones del mundo.

El acercamiento a la literatura europea, tanto del Siglo de Oro, como de la Edad Contemporánea, supone un sinfín de posturas y metodologías con respecto a África y a lo africano. Huelga precisar, no obstante, que la mayoría de los autores occidentales que se han interesado por África se han hecho una idea bastante fija de este espacio; es decir, que pese a la impronta personal que cada uno de ellos ha impregnado a sus escritos, las semejanzas son inevitables. La visión de un continente esencialmente caracterizado por el misterio, que infunde atracción y rechazo a la vez y cuyas realidades resultan completamente desconocidas para los europeos se hace cada vez más abundante en las letras occidentales.

Manuel Villar Raso (Ólvega, Soria en 1936) es, en efecto, uno de los que han contribuido de manera eficiente a la inclusión de la temática africana en la literatura española. Su formación africana está fuertemente influida, como él mismo ha destacado en numerosas ocasiones, por los escritores americanos y británicos. Entre sus lecturas predilectas destacan *Las nieves del Kilimanjaro*<sup>1</sup> de Ernest Hemingway y *El corazón de las tinieblas*<sup>2</sup> de Joseph Conrad, pero, como veremos más adelante al estudiar sus obras, sería injusto y arriesgado considerar a ambos autores como los únicos grandes iniciadores de Villar Raso a África y lo africano.

Los intereses de nuestro escritor van mucho más allá de las lecturas de novelas americanas y de su interés por el escritor británico de origen polaco. La presencia de África en la literatura villariana viene marcada, sobre todo, por sus interminables viajes sobre el terreno. Las siguientes palabras del novelista español son, por sí mismas, lo suficientemente reveladoras de la atracción que ejerce el continente africano, el Sahel más precisamente, sobre él:

---

<sup>1</sup> HEMINGWAY, Ernest. *Las nieves del Kilimanjaro*. Barcelona: Noguer y Caralt Editores, 1999.

<sup>2</sup> CONRAD, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Madrid: Editorial Alianza, 2006.

La literatura española se ha interesado por Marruecos y el norte de África: José Cadalso en *Cartas marruecas*, *Diario de un testigo de la Guerra de África* de Pedro A. de Alarcón, *El blocao* de Díaz Fernández, *Imán* de Sender, *La ruta* de Arturo Barea, *Makbara* de Juan Goytisolo, *Mimoum* de Rafael Chirbes, o los más recientes de Vázquez-Figueroa con su *Tuareg*, *Una guerra africana* de Martínez de Pisón, *La luz de Tánger* de Víctor Alperi y, muy recientemente, *El nombre de los nuestros* de Lorenzo Silva; en hermosos libros de viajes como *El país de los sentidos* de Rafael Guillén, *El sueño de África* y *Vagabundo en África* de Javier Reverte; pero a pesar de todo sorprende el poco espacio que el África profunda tiene en nuestra novela.<sup>3</sup>

Efectivamente, una de las metas de nuestro escritor, aún en los albores de su dedicación a la temática africana, consistió en cambiar totalmente de orientación metodológica con respecto a escritores como Javier Reverte (*Vagabundo en África*<sup>4</sup>, *El sueño de África: en busca de los mitos blancos del continente africano*<sup>5</sup>), Goytisolo (*Makbara*<sup>6</sup>)..., los cuales plasmaron respectivamente sus impresiones de África escogiendo el norte o el centro como ambientación de sus obras.

Manuel Villar Raso, por su parte, no se alejó demasiado de sus iniciadores en la tarea consistente en aportar su contribución a la representación literaria del universo africano, pero es conveniente reconocer los innumerables aspectos que lo diferencian de los citados escritores. Entre otros ejemplos destaca el cambio de ambientación novelesca: la ubicación de los libros de Manuel Villar Raso en determinados espacios del África subsahariana nos incita a considerarlo como un escritor extraordinariamente original y precursor. Su mirada creativa, así como su documentación erudita, le permiten reflejar las facetas ocultas, de África por supuesto, a la percepción inocente del “visitante-espectador”.

---

<sup>3</sup> VILLAR RASO, Manuel. *África en silencio*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

<sup>4</sup> REVERTE, Javier. *Vagabundo en África*. Barcelona: Plaza and Janes, 2004

<sup>5</sup> REVERTE, Javier. *El sueño de África: en busca de los mitos blancos del continente negro*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1996.

<sup>6</sup> GOYTISOLO, Juan. *Makbara*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

Merece destacar, aquí y ahora, que los viajes del escritor soriano por ámbitos subsaharianos derivan de su inclinación hacia lo ajeno y lo exótico. Son también el resultado de una especie de hechizo que África ejerce sobre él y que le ha incitado a dejar constancia de su experiencia en su ficción.

Su primera novela de temática africana es *Las Españas perdidas*.<sup>7</sup> Este libro, de carácter histórico, es producto de la fecunda imaginación de un escritor que ha sabido disfrutar del interesante material que ha venido acumulando a lo largo de sus viajes e investigaciones por África y por el mundo.

*Las Españas perdidas* es, como veremos en el apartado que dedicaremos a la historia y al mito, una narración basada en el devenir de los moriscos tras su expulsión de España. El conquistador almeriense Juder Pachá, cuyas hazañas africanas cuenta el narrador español, aparece como una figura emblemática, clave de esta novela de Manuel Villar Raso. Pero es preciso puntualizar que el interés de nuestro escritor por el continente africano alcanza su punto culminante con la elaboración de *Donde rien las arenas*, segunda novela africana de Villar Raso. Supone este libro un cambio brusco de orientación temática: la historia, que hasta aquí poseía un rango especial en la bibliografía africana del escritor español, da paso a un asunto que el mismo escritor considera más relevante: nos referimos a la peculiar atracción que el “África enigmática y profunda” empieza a ejercer en Villar Raso tras su primer viaje (de investigación, por supuesto) a Tombuctú.<sup>8</sup>

Serán, pues, *Donde rien las arenas*<sup>9</sup>, *El color de los sueños*<sup>10</sup> y *La mujer de Burkina*<sup>11</sup> las novelas que integrarán nuestro corpus. Pero, antes de dar una visión de

---

<sup>7</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Las Españas perdidas*. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, 1984.

<sup>8</sup> Los innumerables desplazamientos por el continente africano están en el origen de sus viajes a los países del Sahel y de sus estancias en espacios emblemáticos, como Tombuctú, Bamako, Ouagadougou, Dakar etc. En opinión de Manuel Villar Raso, todo tiene sentido en África por lo que no hay detalle que no le llame la atención: desde los productos exóticos de los mercados hasta la mirada de los niños y mujeres que se bañan en los ríos. Lo que refleja a un escritor que tiene como meta aprehender la esencia de un país y unas gentes cuyas realidades distan mucho de las occidentales.

<sup>9</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Donde rien las arenas*. Sevilla: Algaida, 1994.

<sup>10</sup> VILLAR RASO, Manuel. *El color de los sueños*. Madrid: Planeta Editorial 1998.

<sup>11</sup> VILLAR RASO, Manuel. *La mujer de Burkina*. Oviedo: KRK Ediciones, 2001.

conjunto de su contenido nos parece interesante volver sobre lo que ha motivado nuestra elección de los citados libros.

La elección de *Donde rien las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina* como material de trabajo está basada en la existencia en ellos de vínculos tanto temáticos como contextuales, reconocidos por Manuel Villar Raso. En efecto, estas tres novelas villarianas conforman un ciclo de escritura dentro de la trayectoria literaria del escritor, un ciclo que supone, como queda expuesto con anterioridad, la dedicación por parte del narrador español al lado oculto del África subsahariana: la huida desesperada de una joven muchacha subsahariana de su pueblo dogón, de la que afirma ser testigo Villar Raso durante su segunda estancia en el Sahel, le inspira la elaboración de *Donde rien las arenas* que, sin duda, responde a un cambio brusco de gusto por parte del narrador soriano, deseoso de ahondar más para así comprender el misterio que envuelve el espacio subsahariano que va recorriendo periódicamente:

Hice un primer viaje en solitario a Tombuctú para verificar la historia y, una vez publicada *Las Españas perdidas* (Comares, 1983), la Universidad de Granada, bastante incrédula de que aquella gesta de los españoles fuera cierta, organizó una expedición a través del Sáhara y en Tombuctú volvimos a encontrar los Arma, sus descendientes, que yo ya conocía. Pero en aquel viaje descubrí algo mucho más interesante. Me encontré con un África que agonizaba a las orillas del Níger después de dos décadas de sequía y con una situación social que reducía a la mujer a mero objeto de trabajo. Y éste sería el origen de mi segunda novela africana: *Donde rien las arenas* (Algaida, 1994). Previamente leí todo lo que cayó en mis manos y sólo la novelística africana incidía en la suerte tan escandalosa para la mujer de este continente.<sup>12</sup>

En estas palabras de Villar Raso con respecto al contexto que favoreció el surgimiento de su interés por la temática de la mujer africana destaca una serie de indicios que nos han incitado a profundizar en el estudio del África que el propio escritor califica de “invisible y enigmática”, excluyendo de nuestras reflexiones la

---

<sup>12</sup> VILLAR RASO, Manuel. *África en silencio*, *Op. cit.*, p.112.

novela histórica de nuestro narrador, *Las Españas perdidas*, ubicada temporalmente en un marco que dista mucho del presente del narrador.<sup>13</sup>

Ahora bien, entre todas las novelas villarianas, es *Donde rien las arenas* una de las más importantes. La interesante trama narrativa del citado libro gira en torno a Assiata, una mujer africana quien, tras alejarse de la tradición de sus ancestros, decide vivir en la ciudad de Bamako en compañía de un hombre occidental, José. Esta huida es, en efecto, un pretexto del narrador para plasmar las vejaciones y torturas hechas a esta mujer subsahariana tras su exclusión de la sociedad. Cabe destacar, no obstante, que “el alto tenor sobrenatural y mítico” de *Donde rien las arenas*, así como el protagonismo ejemplar que los occidentales desempeñan en él, hacen que este segundo libro villariano de temática africana aparezca cargado de significaciones muy profundas y a veces inabarcables en su conjunto.

*El color de los sueños*, por su parte, enfoca su interés en el quehacer artístico de un pintor español, Miguel, quien ha abandonado a su hija, Marina, para llevar una vida solitaria en los altos acantilados de Bandiagara. Tras diez años de soledad, de sufrimiento y de incertidumbre, Marina recibe un cuaderno de dibujos firmado por su padre en el que su progenitor le invitaba a que fuera tras sus huellas. El importante recorrido iniciático que emprende esta protagonista villariana para reencontrarse con su padre y consigo misma ya es una clara y nítida indicación del interés que supone la inclusión de lo desconocido, de lo misterioso, de lo mítico, etc. dentro de las esferas textuales.

*La mujer de Burkina*, a semejanza de las demás novelas de nuestro corpus, cuenta, entre otras cosas, el aislamiento en Burkina Faso (en el África subsahariana) de un médico español, el Dr. Vivaldi, quien va llevando allí una existencia insólita pero solitaria, en compañía de tres de sus enfermeras africanas. Pero la imprevisible y audaz intromisión de Ángela, una occidental recién llegada a África, en el estrecho círculo erótico del Dr. Vivaldi, constituye el eje central de la novela.

Ahora bien, el acercamiento a *Donde rien las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina* presenta varias dificultades, sobre todo por la escasa documenta-

---

<sup>13</sup> *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* son novelas que se inscriben en el presente del narrador (las últimas décadas del siglo XX).

tación que está a nuestro alcance. Si bien estas novelas villarianas se han beneficiado de las apreciaciones de destacados críticos e investigadores, casi no existe bibliografía académica al respecto: la mayor parte de los trabajos realizados sobre las mismas son artículos de prensa que dan una vaga idea de ellas, pero se carece de estudios e interpretaciones capaces de proporcionar una idea más o menos precisa de sus peculiaridades. De ahí nuestro interés por estudiar la presencia y protagonismo del universo subsahariano en la novelística de Manuel Villar Raso.

Pero, quizás sea conveniente, antes de sumergirnos de lleno en el estudio del África subsahariana villariana, aportar ciertas aclaraciones con respecto a la metodología que adoptaremos a lo largo de nuestro trabajo.

De muchas maneras podemos acercarnos al África subsahariana de la novelística de Manuel Villar Raso. Pero tenemos que hacer previamente una advertencia: no pretendemos en ningún momento proceder a un estudio comparativo de *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*.

La metodología analítica consistente en indagar los aspectos semánticos es, a nuestro entender, la mejor forma de desentrañar el significado del universo africano recreado. Por lo que de los numerosos e interesantes planteamientos metodológicos que ayudan a desarrollar este tipo de reflexiones literarias nos ha parecido más provechoso escoger algunos de ellos, entre otros destaca la narratología-semiológica, la sociocrítica y la tematología.

El universo africano novelado en *Donde ríen las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina* es, ante todo, un espacio ficticio a merced de un narrador que va recreándolo a su antojo. Es por ello, que hemos concedido prioridad a la vertiente narratológica, estando en este punto totalmente de acuerdo con las opiniones de narratólogos franceses tales como Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas,...en lo referente al enfoque que consiste en limitarse a las esferas textuales a la hora de proceder al estudio de una obra narrativa. De ahí deriva la predominancia en nuestro trabajo de la dimensión espacial y de su interrelación con el tiempo y los personajes, siendo las últimas nociones citadas, dimensiones narrativas que van a la par con el espacio y de las que él tampoco se puede prescindir.

De las novelas de nuestro corpus se pueden desprender muchos aspectos importantes. Nuestro punto de partida será, pues, destacar la binariedad espacial derivada de la predominancia de espacios abiertos que denotan los incesantes movimientos erráticos de unos personajes que van abandonando su espacio de origen para emprender la aventura a lo desconocido. Este primer acercamiento, relacionado con el viaje nos interesa por inquirir sobre el valor funcional que tenga el espacio africano.

Huelga precisar de antemano que el espacio subsahariano que va apareciendo en *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* consiste en una panacea de la realidad con la irrealidad, de lo racional con lo irracional, de lo visible con lo invisible. Lo que explica el hecho de vernos obligados a destacar el significado metafórico de la naturaleza africana y de relevantes paisajes humanos.

Plasmar el espacio africano literariamente es, también, revelador de las experiencias espacio-temporales de los personajes que pueblan dicho universo. Por lo que nos proponemos dedicar un largo apartado a las vivencias y al significado del tiempo en *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*. El primer apartado de dicho capítulo consistirá en poner de realce la concepción sagrada y cíclica del tiempo entre los africanos. Los extranjeros y su conciencia del tiempo merecerán, igualmente, nuestra atención ya que la negación de la linealidad está en el origen de los viajes de los entes europeos a África. Por lo que analizaremos respectivamente las experiencias temporales de los extranjeros en ámbitos subsaharianos concretos destacando tanto su anhelo de eternidad como la evasión de éstos fuera del tiempo lineal.

El siguiente capítulo consistirá en acercarnos a los personajes que pueblan el universo africano narrado. Lo que supone destacar su relevancia en las novelas de nuestro corpus apoyándonos en las propuestas literarias modernas. Así que intentaremos volver sobre las nociones de persona y personaje explicando sucintamente las discrepancias que esos términos siguen acarreado. El estudio de los actantes y la caracterización de los personajes en *El color de los sueños*, *La mujer de Burkina* y *Donde ríen las arenas* integrará el resto del capítulo.

Temas y motivos en *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* será el título del capítulo que consagraremos a los temas más sobresalientes

de nuestros libros. Entre otros destaca lo sobrenatural, lo mítico- histórico, el tema de la pintura, el de la medicina.

**Espacios subsaharianos: su configuración y lectura en**  
*Donde ríen las arenas, El color de los sueños y La mujer de*  
*Burkina*

## Intento de definición del espacio narrativo

La palabra “intento” que encabeza esta parte de nuestro trabajo es bastante sugerente por reflejar toda la complejidad de un término hartamente examinado por investigadores de todas las épocas y que además sigue siendo, hoy en día, fuente de muchas controversias.

El espacio es, en efecto, un vocablo abstracto que no se puede aprehender fuera de la realidad en la que se desenvuelve el ser humano. *El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*<sup>14</sup> lo define de la siguiente manera: “Continente de todos los objetos sensibles que existen. Parte de este continente que ocupa cada objeto sensible. Capacidad de terreno, sitio o lugar. Transcurso de tiempo. Tardanza, lentitud. Distancia entre dos cuerpos o sucesos. Recreo, diversión. Lugar descampado. Pieza de metal que sirve para separar las palabras o poner mayor distancia entre las letras. Conjunto de entes entre los que se establecen ciertos postulados”.

Podemos, pues, precisar toda la complejidad del término de espacio haciendo hincapié en las interpretaciones que nos propone *El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* con respecto al vocablo. Pero, es relevante destacar que de entre las innumerables y distintas acepciones propuestas por *La Real Academia* la que más nos llama la atención es la que concibe el espacio en relación con el tiempo, lo cual nos hace pensar, de inmediato, en los vínculos inexorables que Bajtín<sup>(15 y 16)</sup> establece

<sup>14</sup> *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. Madrid: Espasa Calpe, 1992, p. 2171.

<sup>15</sup> BAJTIN: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991: “Vamos a llamar *cronotopo* a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...) [y entendido] como una categoría de la forma y el contenido (...) El tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.” pp.237-238.

<sup>16</sup> DE JUAN GINES, LUIS J: *El espacio en la novela española contemporánea*. Madrid: Servicios de Publicaciones de La Universidad Complutense, 2004, p.250: “Introducido por Bajtín, a partir de las matemáticas, el término *cronotopo* no resulta fácil de definir por su pluralidad y variedad de significados y aplicaciones. Así, puede considerarse como instrumento para abordar desde la teoría de los géneros hasta la articulación estructural de una obra. D. K. Danow recuerda que las bases del cronotopo se encuentran en La palabra en la novela. (escrito unos años antes que el ensayo sobre el cronotopo). En dicho trabajo, la palabra se considera como signo cuya situación se encuentra en la intersección de dos planos, el temporal y el espacial. La orientación temporal de la palabra se

entre espacio y tiempo considerando ambos conceptos como nociones que funcionan como las dos caras de la misma moneda.

Es importante subrayar, no obstante, que uno no sabe muy bien por qué sendero aventurarse de los muchos que se muestran ante nuestros ojos a la hora de aportar una definición correcta respecto al término de espacio. Los múltiples acercamientos acumulados en la búsqueda previa a la definición del vocablo se apiñan en una madeja enmarañada de las que teóricos contemporáneos son muy conscientes. Si algunos de ellos proponen definiciones generalizadas o parciales del término, otros, por humildad, prefieren estudiar el espacio como categoría novelesca sin pensar en aportar una definición previa respecto al término.

Los acercamientos definitorios de los que disponemos están muy lejos de abarcar el concepto de espacio. Consciente de la dificultad de encontrar la definición apropiada respecto al término de espacio, María Carmen Bobes,<sup>17</sup> con la concisión, precisión y rigor que la caracterizan, alude en su *Teoría general de la novela* a la naturaleza abstracta del vocablo insistiendo asimismo en la parcialidad de la definición que propone en dicha obra. Concibe el espacio como un lugar que abarca personajes y objetos. Constituye, asimismo, un elemento organizativo de la novela que origina la denominada novela espacial.

---

establece desde el momento que la palabra necesita del contexto y, a su vez, éste existe como parte de una sucesión de textos (la marca temporal viene impuesta por “la sucesión”). La orientación espacial de la palabra la encontramos en dos planos diferenciados: uno, perteneciente a una situación comunicativa de carácter socio- ideológica, es decir, el espacio comunicativo; en segundo lugar, la palabra debe su orientación espacial a su referente, ya que, según Bajtin, el discurso se proyecta, inevitablemente, hacia el objeto B. F. Scholz considera que la teoría cronotópica de Bajtin supone una superación y, por tanto, un avance en el tratamiento que el estructuralismo ha dado a las categorías de espacio y tiempo en la novela. Aún admitiendo algunas críticas al sistema bajtiniano, Scholz reconoce que el esquema cronotópico de Bajtin es uno de los trabajos que muestran una mejor elaboración y comprensión. Además, mantiene Scholz, cubrió una importante laguna del estructuralismo en el tratamiento de la historia o fábula, que necesitaba una conexión con el proceso histórico y no reducirse al aséptico análisis funcional dependiente tan sólo del discurso. Hay que tener en cuenta que esta concepción implica una bifurcación en la consideración de la historia o fábula, con lo que la pareja estructuralista de historia y discurso quedaría en una composición tripartita: el cronotopo, como principio generador de la trama; la trama, como conjunto de acontecimientos ordenados en función de una secuencia cronotópica; por último, el discurso.”.

<sup>17</sup> BOBES NAVES, Carmen. *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos, 1993, p. 174.

Es preciso destacar, no obstante, que a pesar de las citadas distinciones y clasificaciones,<sup>18</sup> que evidencian el complejo universo del espacio narrativo, resulta patente la existencia de un vínculo que une la referida noción a las demás categorías novelescas: en toda narración es menester la presencia de un narrador, de un tiempo y de estrategias discursivas que muestran que la dimensión narrativa fundamental de la que goza el espacio en la localización de los hechos y en la creación de una obra artística lograda es insuficiente. Por tal motivo, es necesario tener presentes factores tan

---

<sup>18</sup> DE JUAN GINES, Luis J. *Op. cit.*, pp.14-15-16: “En apariencia, el término espacio se presenta más fácil de explicar que de definir ya que es un concepto sobre el que cualquier hablante tiene, cuando menos, una idea intuitiva de lo que significa. Quizá por eso la acepción primera que recoge el DRAE, extensión que contiene toda la materia existente, presupone de forma implícita, por su excesiva generalización e inexactitud, que el usuario tiene una idea previa del significado del vocablo y que la definición del término no puede recoger la amplitud del concepto.

El concepto de espacio que interesa a la teoría de la literatura implica diferentes caracteres genéricos así como diversos matices tipológicos o funcionales que por su prolijidad y complicación hacen muy difícil una definición utilitaria. Sin embargo, en la definición del espacio narrativo resulta imprescindible incluir dos factores inevitables, referidos a su concreción: un presentador y un medio. De un lado, necesita ser percibido por el narrador o uno de los personajes que participe en la acción que se desarrolla en dicho espacio; de otro lado, el espacio necesita del sistema de la lengua, ya que la única forma que tiene el texto de conformar esos lugares pasa inevitable y únicamente por la palabra. Otras manifestaciones artísticas que tienen como objetivo la narración de una historia, como el cine y el teatro, no necesitan hablar sobre sus espacios tanto como la novela; al ser aquellas artes denotativas pueden mostrar directamente su contenido espacial. La novela tiene que adaptarse a la expresión verbal, a un discurso que no puede más que combinar palabras para explicar lo que quiere decir y para mostrar. lo que quiere presentar. Esos factores hacen que la definición de espacio narrativo se encuentre lejos de haber solucionado su exactitud. G. Zoran advierte en la introducción a su artículo: El término espacio lo usamos aquí para significar específicamente los aspectos espaciales del mundo representado. Esto puede parecer lógico e incluso obvio, pero el término podría aplicarse al texto literario de distintos modos y, en sí mismo, se encuentra lejos de ser inequívoco.

Después de dicha aseveración el artículo entero, que se dedica por completo a estudiar la configuración del espacio narrativo, se convierte en una definición del término. Así lo reconoce el autor mismo cuando dedica su conclusión exclusivamente a justificar (y en cierto modo excusar) el hecho de haber tratado sólo las características configuradoras del espacio sin llegar a tratar ningún otro aspecto.

M. Bal tampoco incluye una definición propiamente dicha del término espacio narrativo. Su procedimiento para establecer el significado del término consiste en acudir a las relaciones entre otros elementos narrativos para dirigirse, siguiendo el camino inverso, hacia una definición que al final no resulta completa porque Bal prefiere señalar cómo aparece el espacio, en vez de explicarlo. Por otro lado, su criterio restringe la categoría a sólo aquello que es percibido por el focalizador, sin considerar el espacio implícito”.

importantes como la percepción,<sup>19</sup> los personajes y el tiempo a la hora de estudiar el espacio, el espacio narrativo más precisamente.

Así que, el primer acercamiento con respecto al espacio africano representado en nuestros libros, consistirá pues en un estudio de los ámbitos subsaharianos constituyentes del universo novelesco villariano. Consistirá en un breve y sucinto inventario de la topografía africana de *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* y se destacarán en él los aspectos que ayudan a designar, o mejor dicho, a analizar los ambientes africanos que aparecen reflejados en las novelas.

## La recreación mimética y metafórica del espacio:

C'est le lieu qui fonde le récit, parce que  
L'événement a besoin d'un ubi autant que  
d'un quid ou d'un quando; c'est le lieu que  
donne à la fiction l'apparence de la vérité.<sup>20</sup>

Relevante es el interés que Manuel Villar Raso manifiesta en sus obras por la creación de un universo narrativo inclusivo de lo circundante. A semejanza de los escritores realistas,<sup>21</sup> el narrador soriano deja reflejada frecuentemente en su narrativa la realidad de su época incorporando y novelizando el espacio real. Por ello, la topografía, que es el arte de describir y representar un lugar y que participa de la intención

---

<sup>19</sup> M. Bal: *Teoría de la narrativa* (Una introducción a la narratología), Madrid: Cátedra, 1990: "La historia se determina por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio, p. 101.

<sup>20</sup> MITTERAND, Henri. «Le lieu et le sens: l'espace parisien dans Ferragus de Balzac». *Le discours du roman*. Paris: P.U.F, 1980, p. 194.

<sup>21</sup> LOPEZ LANDY, Ricardo. *El espacio novelesco en Galdós*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano, 1979, p.104.

mimética del escritor español, viene presentada en *Donde ríen las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina* con tantas referencias explícitas por lo que el lector que conoce los espacios novelados los puede identificar sin mucho esfuerzo.

Es importante subrayar que las insistentes visitas de Manuel Villar Raso a África así como sus excursiones por ámbitos subsaharianos concretos, tuvieron una importancia fundamental en la configuración del espacio africano de sus obras. Villar Raso, quien manifiesta un hondo y sincero interés por África y lo africano, ve en su afán viajero no sólo una posibilidad de saciar su curiosidad por lo exótico sino que aparece, también como una manera de captar ambientes y gentes nuevos que traslada luego al papel:

En uno de aquellos viajes, descubrí otra historia de mayor calado humano; el drama de la ablación, una humillación para una mujer más grave y dolorosa que el hambre, las violaciones y los matrimonios no queridos. Con ser tan escasos los motivos que la mujer africana tiene para ser feliz, cuesta trabajo ponerse en su piel y describirla. Sin embargo, uno siente que está ante un ser humano que, sola, desamparada y con el miedo metido en el cuerpo, es capaz de soportar situaciones límite, muy superiores a las que sufren los hombres, y que no puedes negarte a hacerlo.

La Universidad de Granada quiso investigar ambos hechos, y desde ese momento, acompañado por un equipo de cineastas e investigadores, hemos recorrido la ribera sur del Sahara, desde Mauritania al Sudán, recogiendo en libros, documentales y fotografías la vida de estos países, la historia de los moriscos españoles y el extraordinario mundo de la mujer, sin duda los seres más oprimidos de este continente y auténticas heroínas de este libro.<sup>22</sup>

Teniendo en cuenta los conocimientos de nuestro escritor tocante al espacio subsahariano, no es de extrañar que nos topemos en las obras que constituyen objeto de nuestro estudio con un número impresionante de referencias y pormenores topográficos

---

<sup>22</sup> VILLAR RASO, Manuel. *África en silencio*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, p.11.

explícitos. Huelga precisar que no es nuestra intención catalogar en el presente capítulo todos los ámbitos subsaharianos que el novelista salpica con puntos de referencias verídicos. Lo que sí nos proponemos es presentar la configuración del espacio africano y destacar el valor simbólico y funcional de su topografía basándonos en el papel que los personajes y los narradores desempeñan en la representación de dicho elemento en las tres obras que estudiamos.

## Una topografía<sup>23</sup> hecha de realidad y de ensueño

Natalia Álvarez Méndez, en su tesis doctoral titulada *Los espacios narrativos*,<sup>24</sup> destaca la dimensión situacional del espacio novelesco aseverando lo siguiente:

“Encuadrado en esta dimensión espacial es donde entra en juego la mimesis aristotélica y la creación imaginativa del propio escritor a la hora de relatar determinadas acciones. El autor a partir de un referente u objeto espacial, que puede ser real o no, conforma a través de las palabras del discurso textual un nuevo mundo, un nuevo espacio que, aunque es fruto de su imaginación y por lo tanto ficcional, genera en el lector la sensación de realidad, de un espacio con vida propia. De este modo, el literato ofrece un mundo imaginario mediante la presentación de un espacio en el que pueden englobar diferentes lugares de forma sucesiva o simultánea, de manera opuesta, etc.”

---

<sup>23</sup> DE JUAN GINES, Luis J. *Op. cit.*, pp.37-38-39.: “La reconstrucción topográfica del espacio de la novela permite su representación en forma de plano, de mapa, a partir de los elementos que se hallan dispersos a lo largo de todo el texto. Hay que tener en cuenta que no puede proveer una representación que agote sus posibilidades porque el texto no tiene la capacidad de presentar toda la información que conforma un espacio. El nivel topográfico contempla dos tipos diferentes: el nivel topográfico horizontal y el nivel topográfico vertical.

El nivel topográfico horizontal comprende todos aquellos lugares cuya localización se da en el plano horizontal del mundo, tales como ciudades, ríos, calles, interiores. Este nivel se corresponde con la noción común que se tiene del espacio, creada por analogía al mundo objetivo. Independientemente al género que pertenezca, desde el de ciencia-ficción al realista, y con independencia también de la naturaleza del espacio físico, el nivel topográfico horizontal permite localizar y estructurar los constituyentes espaciales narrativos en un conjunto unitario denominado espacio de la novela. De ese modo, este nivel nos permite construir un mapa con la topografía de, por ejemplo, la Barcelona de *La ciudad de los prodigios* o *la Mágina de Beatus ille*. En ellas podría localizarse con la exactitud que proporcione el texto, una representación estática de habitaciones, casas, edificios públicos, calles, campos, localidades vecinas, hasta llegar a construir un mapa fiel del mundo novelado.

El nivel topográfico vertical comprende los espacios que se desarrollan en el eje vertical imaginario y son representación de los mundos simbólicos. Este nivel que estudia Zoran se corresponde con el aspecto vertical del espacio geográfico de la novela, estudiado por J. Kristeva. La autora, al analizar la novela renacentista Jehan de Saintré de Antoine de La Sale vio la necesidad de distinguir entre el mundo representado por analogía al mundo real (lugar de nacimiento, castillos, tierra santa) y la visión renacentista de dos niveles espaciales simbólicos, cielo y tierra. Si el nivel topográfico horizontal acoge el espacio de la aventura, el nivel topográfico vertical se ocupa del discurso moral. Consecuentemente, el nivel topográfico vertical discrimina los acontecimientos de acuerdo al mundo que pertenecen (lo bueno al cielo, lo malo al infierno), hecho que no ocurre con el espacio del mundo análogo.”

<sup>24</sup> Álvarez Méndez, Natalia. *Los espacios narrativos*. Universidad de León.: Servicios de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2002, p.80.

Tomando en consideración lo dicho por Álvarez Méndez tocante al interés del espacio en la novela, podemos aseverar sin riesgo de engañarnos que la dimensión actuacional es muy relevante en nuestros libros, por ser *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* novelas que abordan ámbitos literarios muy cercanos que brotan de las experiencias vivenciales del mismo escritor pero que son transfiguradas literalmente. En efecto, los ámbitos africanos en los que transcurre la peripecia narrativa de las tres obras de Villar Raso que estudiamos abarcan espacios subsaharianos que el escritor descubrió durante sus numerosas viajes por esa parte de África.

Es, por supuesto, en 1982 cuando Villar Raso pisa por primera vez el suelo africano. La poderosa atracción que el universo subsahariano ejerce en el narrador español se sedimenta no sólo con sus lecturas, lecturas<sup>25</sup> que constituyen uno de los rasgos más condicionantes de la personalidad literaria del novelista, sino que se concretizan en los sucesivos desplazamientos geográficos que el autor va haciendo por el Sahel, más de doce viajes entre 1982 y 1994. En este sentido nos hacemos eco de las palabras del mismo escritor, quien afirma en *África en silencio*<sup>26</sup> que los dos primeros

---

<sup>25</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, pp.19-20. "A mi regreso a Granada, investigué en la Biblioteca de Estudios Árabes; el nombre de Yuder existía, aunque apenas unas referencias escuetas en *Los moriscos* de Julio Caro Baroja, un artículo de García Gómez en la *Revista de Occidente*, 1935, titulado "Españoles en el Sudan", otro ensayo de Costa Morata en la revista *Historia*, 1977, y otro del profesor Iniesta en *Historia* 16, 1981. No era demasiado; tampoco la *Historia del África negra* de Ki-Zerbo (Alianza Editorial, 1980) era más explícita.

Al año siguiente, en los Estados Unidos, volví a investigar en la Universidad de Penn y los textos comenzaron a amontonarse sobre mi mesa. Por la gesta de Yuder no sólo se habían interesado franceses y árabes; también existían documentos de espías ingleses que relataban a Isabel I las inmensas fortunas que gracias a él llegaban a Marrakech, y a la que intentaban a aliarse con Al-Mansur en contra de Felipe II, por aquel entonces uno de los monarcas más ricos de la tierra.

Finalmente descubrí el texto árabe citado por todos ellos: *El Tarik el- Sudan*, crónica sudanesa escrita por Es-Saidi, sabio jurisculto de Tombuctú "nacido en la noche del 28 de marzo de 1596", cinco años después de la llegada de nuestros conquistadores, y "en el instante en el que aparecía la luna llena sobre Tombuctú".

<sup>26</sup> *Ibidem*, p.126-127. "Finalmente Tombuctú, a medio camino entre Mopti y Gao, cuando el sol estaba a punto de tocar el horizonte. Era mi quinto viaje a esta ciudad; el primero y el segundo los hice sólo, el tercero con un equipo de Canal Sur con el que José Manuel Núñez había filmado cuatro documentales, titulados *Los arma del Níger*; pero ninguno en el recuerdo como el primero con los dos drogatas, cuando la pista sin asfaltar a Tombuctú era la penitencia interminable de socavones y dunas sin compasión que duraba cinco días, y en el recuerdo una recompensa inolvidable: el baño en el hotel Azalafi a la llegada. El cuarto viaje había sido durísimo, con cuatro coches por el Tanezruft argelino, el temido desierto del terror, de la sed y de la muerte para las antiguas caravanas. Fueron trece días de arenales infinitos y se hizo a raíz de aparecer la gesta del conquistador almeriense, *Las Españas perdidas*,

viajes que efectuó por el continente africano fueron los más importantes porque obedecieron a un designio personal de investigación. Aunque estos viajes son para él relevantes, lo cierto es que tan sólo constituyen desplazamientos por tierras africanas que marcan, irremediamente, el inicio de una pasión por África que le acompañará a lo largo de toda su vida.

Desde nuestro punto de vista, las novelas que estudiamos se acercan más a la realidad, ya que se sitúan en escenarios reales y los acontecimientos allí descritos se suceden siguiendo el principio de la verosimilitud (*La mujer de Burkina*). La inclusión de referencias geográficas y de ámbitos empíricamente verificables dentro del mundo real tiene la función de crear un simulacro de realidad para el lector durante el tiempo que dura la lectura. Ésta también es la meta de nuestro escritor, pero en el caso de las obras que estudiamos, el lector no tiene que confrontar el mundo africano conocido con el ofrecido en el texto, sino la imagen que tiene de un África subsahariana pretérita (la de los años ochenta) con la visión exótica que aparece plasmada en la narración. Dicho esto, resulta interesante, siempre que sea posible, en nuestro acercamiento a las obras villarianas, tener en cuenta sus datos bibliográficos<sup>27</sup>, es decir, las experiencias africanas de nuestro escritor, porque las vivencias de éste por ámbitos subsaharianos concretos le han servido de base a la elaboración de sus novelas; pues el autor da cuenta de ellos en su libro de viajes *África en silencio*, como ya ha sido afirmado.

---

cuya historia no se acababan de creer en la universidad, algunos presentes en este viaje; no sólo nos conocían los arma, también nos conocían los niños, y nada más agradable que viajar al fin del mundo y que la gente te conozca. Los historiadores quedaron encantados y, a la vuelta, publicaron Andalucía en la curva del río Níger, 1987, hicimos un documental para la tele y regresaron con los coches por el mismo camino. Yo entonces tenía una cita ineludible con Michel y Abdullah Sillah y me fui a Bamako, tras las huellas de Assiata, que daría origen a una nueva expedición por el río y otras posteriores por distintos países con el tema de fondo de la mujer subsahariana.”

<sup>27</sup> *Las Españas perdidas* y *Donde rien las arenas*, siendo las dos primeras obras de Villar Raso sobre el continente africano son asimismo fruto de sus dos primeros viajes por dicho continente.

# Los viajes como estrategia de presentación y configuración espacial: función y simbolismo del camino

## Acercamiento al viaje literario<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> ALONSO SUTIL, M<sup>a</sup> Cruz. *El tema del viaje en la narrativa francesa contemporánea: J.M.G. LE CLÉZIO Y JEAN ECHENOZ*. Madrid: Servicio de publicación de la Universidad Complutense, 2005, pp.59-61: “Cualquier libro de viajes es una sucesión más o menos lineal de descripciones, impresiones y experiencias, es decir, de datos y opiniones que van de lo desconocido a lo conocido, siempre comparando, explícita o implícitamente. El viajero nos muestra lo que ve o piensa que ve, lo que cree que puede interesar a sus lectores, lo que le llama la atención por diferente o extraño. Aunque en principio no hay una rigidez normativa para distribuir o seleccionar la información, en la práctica sí existe una serie de clichés retóricos que proceden de la tradición libresco y de imitar otros libros de viajes.

Los escritores se han sentido atraídos por los viajes desde la más remota antigüedad. Hay viajeros que escriben libros de viaje, en los que relatan su experiencia porque han sido protagonistas y testigos directos de lo que cuentan. Es el caso de Heródoto, quien viaja para comprender y observar el mundo; el de Egeria, quien en el siglo IV realiza un viaje por Tierra Santa; Montaigne y los exploradores de los siglos XVII-XVIII, entre otros muchos. Por otro lado, hay escritores que viajan y que luego cuentan su viaje de forma más o menos literaria, puesto que su finalidad no es tanto la de ofrecer datos concretos, como la de relatar lo que han visto y vivido a través de su mirada más o menos poética, con el objetivo de deleitar al lector. Es el caso de los escritores del Romanticismo, quienes describen paisajes, ruinas y monumentos en narraciones en las que lo real se entremezcla con lo pintoresco. También hay escritores que relatan viajes y ofrecen descripciones de lugares y monumentos a partir de lo que han aprendido por sus propias lecturas, y de lo que les han contado viajeros que han visitado los lugares que mencionan. Un ejemplo clásico es el *Libro de las maravillas*, que escribió Rustichello de Pisa, en el siglo XIII, a partir de lo que le contó Marco Polo cuando ambos estuvieron en la misma cárcel de Génova.

No cabe duda de que la lectura de libros de viajes hace que muchas personas se sientan motivadas a emprender las mismas rutas que en ellos se relatan. Así ha ocurrido tradicionalmente con los peregrinos del Camino de Santiago, quienes gracias a las primeras guías publicadas desde la Edad Media, han visto facilitada su peregrinación. O con los viajeros ingleses y franceses que durante los siglos XVIII-XIX emprendían el Grand Tour, como un viaje cultural en el que las guías resultaban de gran ayuda. En la actualidad está muy arraigada la costumbre de viajar acompañado de guías que, generalmente, contienen abundante material cartográfico, fotográfico e incluso audiovisual. Por último, no hay que olvidar que, hoy en día, la literatura de viajes tiene una gran competencia en los medios audiovisuales, que ofrecen la comodidad de ver en imágenes lo que el viajero describe; no nos cabe duda de que los guiones, en ocasiones poéticos, de los documentales de viajes, son un tipo de literatura. Claro que, en este caso, el margen que se da a la imaginación es mucho menor que el que ofrece la lectura de un libro.

Es difícil distinguir dónde empieza y termina el viajero y el escritor, pues, por lo general, los relatos de los viajes tienen un gran contenido literario. De hecho, grandes escritores de todos los tiempos se han visto seducidos por la literatura de viajes, y han reflejado sus propias experiencias en su obra, dando como resultado relatos en los que se mezcla una visión real del viaje llevado a cabo con una visión poética del mismo.

Por un lado, el viaje es un motivo literario que se inserta, a lo largo de la historia y con mayor o menor intensidad, en un gran número de obras de ficción. Especialmente patente resulta su presencia en el género literario que tiende a considerarse como el género rey, la novela. Son muchas las novelas que de una u otra forma nos refieren un viaje, y hasta tal punto influye este motivo en la moderna narrativa que el novelista francés Michel Butor ha llegado a afirmar que “toda ficción se inscribe en nuestro espacio como viaje y puede decirse a este respecto que el viaje es el tema fundamental en la literatura novelesca.

Hablar de viaje lleva consigo aludir a una de las más antiguas necesidades del ser humano, es decir, a una destacada e importante experiencia que ha tenido el hombre desde sus más remotos orígenes. La historia de nuestros antepasados expulsados del paraíso después del pecado cometido aparece, a nuestro parecer, como el primer viaje que el hombre ha venido realizando dejando, por supuesto, su lugar de origen para trasladarse a un universo desconocido, a un mundo en el que el esfuerzo, la valentía, la determinación y el trabajo constituyen los únicos medios de que dispone para salir adelante en sus proyectos.

La representación literaria del viaje se ha convertido con el tiempo no sólo en una constancia temática, sino también en uno de los motivos predilectos de otras artes afines. El camino, la travesía, la peregrinación..., se han revelado, según veremos, como motivos imprescindibles, perdurables, destacados dentro de las letras universales, lo cual se evidencia con la inserción de los referidos tópicos en un gran número de obras de ficción. Son innumerables las novelas que, de una u otra forma, cuentan la historia de un viaje.

Desde Homero, destaca una impresionante aparición de libros de distintos géneros, obras en las cuales se incluye el viaje dentro de los tópicos más relevantes. *La*

---

Es distinto el viaje que se refleja en la narrativa de ficción. No es difícil encontrar algún tipo de viaje en cualquier libro, pues prácticamente siempre hay algún personaje que se desplaza, de forma física o imaginaria. En este caso, podemos decir que el viaje es intrínseco al argumento y a la intencionalidad del autor. En efecto, los viajes son el desplazamiento que realizan los personajes en el espacio y en el tiempo, de tal manera que estas categorías son imprescindibles. La habilidad del narrador consiste en que a partir de estas dos coordenadas sea capaz de que el lector experimente el viaje que él ha pensado y que protagonizan los personajes de sus libros.”

*Odisea*,<sup>29</sup> por la aventura insular de determinados personajes que la protagonizan, constituye, evidentemente, una de las obras que ha dejado notables influencias en la historia de la literatura mundial. Las hazañas del personaje de Ulises, cuyas interpretaciones y lecturas han sido relevantes desde la Antigüedad hasta hoy en día, aparece como un catálogo de un viaje a lo desconocido, de un desplazamiento hacia los confines del mundo, con toda la gama de riesgos y maravillas que esperan a quien se sumerge en tales lugares, muy a menudo de forma involuntaria y esencialmente propiciada por la voluntad de una fuerza superior.

Si tratamos de hacer un breve y sumario compendio de la historia de Ulises<sup>30</sup> y más específicamente de su aventura marítima, veremos, quizás mejor, la correlación que se establece entre viaje y escritura dentro de la obra de Homero. El libro cuenta, entre otras cosas, las peripecias de un héroe griego, Ulises, quien, al regresar de la guerra de Troya, es sorprendido por una tempestad y es llevado por las olas a distintas islas, antes de llegar a Ítaca, su tierra soñada, donde Penélope, su más paciente y fiel esposa, le está esperando. Ulises, habiendo perdido el sentido del viaje de retorno en el país de los lotófagos, empieza de repente a vagar irremediabilmente por un mundo en el que “las coordenadas de orientación habituales no sirven, como sucede en el país de los lestrigones, donde se juntan los caminos del día y de la noche, o se produce la pérdida de los puntos de referencia fundamentales, como en la isla de Circe, en la que no es capaz de saber por dónde sale el sol ni por dónde se pone”. En la isla de Ogigia, es capturado por la ninfa Calipso, que mora en un hermoso palacio dentro de una gruta. En

<sup>29</sup> [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih\\_03\\_1\\_041.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih_03_1_041.pdf): “Desde la composición de *La Odisea*, los escritores han percibido una analogía entre el viaje y la vida humana. De todas las posibles estructuras de una obra literaria, la del viaje es probablemente la más común. El río, el mar, el camino, se convierten en imágenes de cambio, del tiempo, de progreso; la isla, la casa, la posada, en imágenes de reposo, de llegada, de descubrimiento; son estancias y fines. En estas obras literarias, el viajero que llega no era por supuesto, el mismo que salía. En el curso de su viaje se operaba una transformación, se encontraba, con la verdad sobre sí mismo, sobre la sociedad, o bien experimentaba un desengaño o una revelación.”

<sup>30</sup> [http://www2.uca.edu.ar/esp/sec-ffilosofia/esp/docs-institutos/novoa/ciccione\\_angelo.pdf](http://www2.uca.edu.ar/esp/sec-ffilosofia/esp/docs-institutos/novoa/ciccione_angelo.pdf): “*La Odisea* de Homero es un *nostos*, un dolor por el retorno que no se produce. Y ese retorno implica una búsqueda, pues para retornar, hay que buscar. Así Odiseo inicia una larga búsqueda hacia Ítaca, su meta. Grandes son los peligros que debe enfrentar, pero lo que le duele es la nostalgia. Ni las bravas olas, ni los gigantes deformes, ni las sirenas traicioneras lo desaniman, lo que anida en su alma de héroe invulnerable es el dolor por su meta lejana. No es casual que se haya convertido en un personaje arquetípico hasta nuestros días.”

la isla Eea se encuentra con la maga Circe que tiene la reputación de transformar a los hombres en animales. Los escollos de Escila y Caribdis, así como la isla de las Sirenas, constituyen lugares muy peligrosos para los navegantes, pero son superados positivamente y con éxito por el protagonista griego.

Ulises, como bien explica Francisco Javier Gómez Espelosín en su artículo “El viaje a los confines”, es el personaje mítico que viene a representar “uno de los primeros viajeros griegos a los confines”. El espacio acostumbrado por él, donde las referencias temporales le acompañan, desaparece de repente, para dar paso a un mundo diferente y extraño, a un universo “en el que ya no imperan las normas de la vida civilizada, como la relación de la hospitalidad, y donde se confunden continuamente las diferentes categorías que dividen el mundo entre dioses, seres humanos y bestias.”<sup>31</sup>

Algo similar ocurre en *El viaje de los Argonautas*, otra de las más destacadas e importantes manifestaciones de la aventura insular. La nave Argo, con su tripulación de personajes míticos (Jasón, Hércules, Los Dioscuros, Orfeo), se adentra en “islas como la de Lemnos, donde sólo viven mujeres; la isla de los Doliones, habitada por salvajes gigantes provistos de seis brazos; o la isla de Ares, poblada de aves agresivas que disparan plumas cual flechas. También se alude en este mito a las islas de Eea, Antemoesa o de las Sirenas.”<sup>32</sup>

*Las aventuras de Sindbad el Marino*, por la riqueza y variedad de sus viajes, constituye otro de los hitos de la aventura insular en la imaginación occidental. Mario Tomé, destacando las hazañas de Sindbad puntualiza: “Siete son los viajes y otras tantas las islas de este navegante incansable que afronta múltiples peligros y de los que escapa siempre cargado de riquezas.”<sup>33</sup>

La Edad Media es el período que ha presenciado igualmente la aparición de abundantes libros de muy diversas y variadas estructuras, los cuales recalcan, entre otros motivos, los desplazamientos de sus protagonistas por lugares fascinantes o maravillosos. En la épica hispánica, el personaje del *Cid* se desplaza física y geográficamente por distintos ámbitos, ayudando asimismo al lector a descubrir la

---

<sup>31</sup> TOME, Mario. *La isla: Utopía, Inconsciente y Aventura. Hermenéutica Simbólica de un tema literario*. Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 1987.

<sup>32</sup> TOME, Mario. *Op.cit.*, p.82.

<sup>33</sup> *Ibidem.*, p. 82.

existencia de pueblos y ciudades de los que, probablemente, ni imagina su existencia.

Las novelas de Caballería como *Palmarín*, *Amadís de Gaula...*, ponen de manifiesto la existencia de una extensa tradición de literatura viajera dentro del marco de las letras hispánicas, la cual sigue hasta la aparición de las primeras narrativas españolas: *El Lazarillo de Tormes* y *El Guzmán de Alfarache* más precisamente. El primero cuenta las aventuras de un pícaro del mismo nombre. Las andanzas del personaje se desarrollan en el ambiente local salmantino y toledano; *El Guzmán de Alfarache* viaja por gran parte de España e Italia. A medida que se desplazan los pícaros se ensancha el escenario geográfico descrito. En *El Buscón de Quevedo*, el pícaro se mueve entre Alcalá, Madrid, Segovia, Toledo y Sevilla.

*Las Cartas Marruecas de Cadalso* y *el Don Quijote* son respectivamente obras maestras que conceden también un gran interés por los desplazamientos de sus entes. Son sumamente ricas en viajes maravillosos mediante los cuales se plasman impresiones, críticas, ideales sociales, etc.

Nuestro objetivo en las páginas que siguen consiste en aportar una destacada contribución al estudio del espacio, al espacio africano recreado en la ficción de Villar Raso a través de un acercamiento a los viajes y demás movimientos de los personajes de *La mujer de Burkina*, *El color de los sueños* y *Donde ríen las arenas*. Este apartado se dedicará, pues, a considerar los ámbitos geográficos africanos más sobresalientes visitados por los protagonistas principales de las citadas obras, y se tratarán, en él, diversos aspectos de las interrelaciones que cabe destacar entre creación literaria y los viajes que comentamos a continuación.

## **El recorrido de la protagonista de *El color de los sueños*: el viaje como eje espacial**

Ante todo, cabe apuntar que el viaje desempeña un papel importante en nuestras obras como eje temporal y espacial. Los desplazamientos de los entes villarianos ayudan a discernir espacios y permiten destacar lo que de otro modo denominamos el desfile hacia atrás, o mejor dicho las travesías mentales de los personajes. Constituyen éstas unos recuerdos que entran en juego, gracias a determinadas circunstancias.

Las páginas que siguen tratan, pues, de llamar la atención sobre el viaje, poniéndolo en relación con los ámbitos físicos y espirituales de los personajes de *Donde rien las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina*, lo cual nos posibilita profundizar en el conocimiento de la narrativa villariana de temática africana.

No es de extrañar que, en las obras que estudiamos, el espacio aparezca como un aspecto imprescindible. Constituye la base que posibilita su construcción. Merced a él se transforman los entes ficticios, tiene lugar la trama y se desarrolla la acción novelesca.

*El color de los sueños*, *La mujer de Burkina* y *Donde rien las arenas* se inscriben en ámbitos geográficos especificados de los que tenemos una imagen literaria bien representada. La historia de los personajes principales de dichos libros es la de unos viajeros infatigables que proporcionan, a través de sus innumerables desplazamientos por distintos espacios geográficos africanos, datos que interesan sobremanera a la hora de aportar una lectura de las novelas del narrador español.

Christopher Vogler, refiriéndose al viaje del personaje novelesco en *El viaje del escritor: las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*<sup>34</sup> puntualiza que, lejos de ser una invención, el viaje del héroe es una observación, es decir la aceptación de un valioso deseo, de unos preceptos que rigen la conducta de la vida y el mundo de la narración de historias, del mismo modo que la física y la química gobiernan el mundo físico que nos rodea. Prosigue aseverando lo siguiente: “resulta difícil eludir la sensación de que, en efecto, el viaje del héroe existe en alguna parte, existe de algún modo, como una realidad eterna quizás, que adopta la forma de un ideal

---

<sup>34</sup> VOGLER, Christopher. *El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.

platónico, que se trata de modelo divino. De este modelo pueden producirse copias infinitas y muy variadas, siendo así que en cada una de ellas resuena el espíritu esencial de la forma. El viaje del héroe consiste en un patrón que parece extenderse y adentrarse en muchas dimensiones, de suerte que describe más de una sola realidad. Describe con precisión, entre otras cosas, el proceso de la realización de un viaje, las diferentes partes necesarias para el buen funcionamiento de una historia, los gozos y las miserias del oficio de escritor y el tránsito de un alma por esta vida.»<sup>35</sup>

El escritor francés Michel Butor, habiendo notado, por su parte, la influencia del viaje en la narrativa moderna, afirma que toda obra de ficción se inscribe en nuestro espacio como viaje. Por lo que considera el viaje como el tema fundamental de la literatura novelesca.<sup>36</sup>

Partiendo de las aseveraciones de ambos críticos literarios podemos agregar sin riesgo de engañarnos que el viaje constituye, en los libros cuya lectura nos atañe, el tema que les concede el interés que merecen. Abrir cualquiera de estas obras significa acompañar irremediamente a sus personajes en sus desplazamientos, tanto en ámbitos geográficos localizables en el mapa como en los lugares más recónditos de su alma.

Quizás sea en *El color de los sueños* donde el narrador logre una mayor originalidad a la hora de referirse a la “espacialidad” dentro de su narrativa. Aunque proporciona un tratamiento destacado del espacio en *La mujer de Burkina* y a pesar de que dedica páginas enteras al recorrido físico y geográfico de los entes ficticios en *Donde ríen las arenas*, no podemos conceder a dichas obras el mismo grado de interés que a continuación manifestaremos por *El color de los sueños*.

Desde el punto de vista de la configuración espacial, el viaje proporciona ilustraciones modélicas en *El color de Los sueños* de las que juzgamos imprescindible hablar. Focalizado el viaje como la fuerza actancial generadora, en primera instancia, de

---

<sup>35</sup> VOGLER, Christopher. *Op. cit.*, pp.11-12.

<sup>36</sup> BUTOR, Michel. «L'espace du roman», «Recherches sur la technique du roman», *Répertoire II*. París: Les éditions de minuit, 1964, p.44 : « Toute fiction s'inscrit donc dans notre espace comme voyage, et on peut dire à cet égard que c'est le thème fondamental de toute Littérature romanesque; tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit. »

la dinámica narrativa, el libro que comentamos a continuación se revela, especialmente, como historia de viajes, como una ficción esencialmente basada en la aventura de sus personajes, como una escritura errática que se desplaza respetando un objetivo y un rumbo preestablecidos, o mejor dicho, como una escritura en permanente movilidad, como una ficción esencialmente asentada sobre los fundamentos de un viaje, con un destino bien determinado: el continente africano, y que, por dicho motivo, convierte a los personajes y al lector “virtual” que sigue sus pasos, en verdaderos andantes.

En las páginas que componen la obra, casi siempre el viaje se impone como motor de la historia. Se pone en marcha un ingenioso recurso para representar al mismo tiempo acontecimientos que ocurren en espacios diferentes. Durante su viaje a África, Marina hace que presenciemos realidades distintas de su estado viajero a través de una serie de procedimientos que mencionamos a continuación:

El croar de millones de ranas se inició al anochecer y no cesó en toda la noche hasta momentos antes del alba, cuando entraron en acción los mosquitos; al parecer, estuvo largo tiempo esperando la luz y salió de la cabina a la hora justa de ver el mundo, a medio camino entre la oscuridad y el alba, y en el mejor momento para ver con lucidez y decidir si las cosas estaban en su lugar. No podía ni imaginar que su padre fuera un asesino y que la muerte de Marta le obligara a vagar como un fantasma.

Se sentó en un banco intentando expulsar la sensación de pánico en el corazón; pero le seguía la angustia y se levantó. Hizo varios ejercicios respiratorios, mientras se preguntaba qué hacer en un lugar tan absurdo e inhumano, y volvió a sentarse. Estaba sola en el mundo, absolutamente sola al fin, pero no tenía ganas de llorar, y menos aquí y ahora.

*El Tombouctou* navegaba en silencio, o lo parecía, agua abajo, y el río Níger se veía todavía envuelto en sombras y en la mente, como lo había estado viendo aquella larga noche de pesadilla, entre sombras monstruosas que se movían, se contorneaban y consumían como si fuera todo lo que es el mundo. No había otro sonido que el de la quilla cortando con suavidad el pastel sereno del agua; luego oyó el balido de una oveja en la cubierta, donde se amontonaban los nativos entre un sinfín desordenado de animales y cachivaches inservibles.<sup>37</sup>

La novela queda regida, desde el principio, por el movimiento, lo cual se evidencia con el fragmento que encabeza *El color de los sueños*. La acción acontece en

---

<sup>37</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, pp.9-10.

dicho fragmento esencialmente en el mar y más precisamente en un barco que se denomina *El Tombouctou*, en el que se halla nuestra protagonista, quien, tras diez años de soledad y abandono, emprende un viaje en busca de su padre. La acompañan en la aventura tres compañeras suyas: Sonia, Dulce y Naomí.

El viaje está desarrollado en distintos capítulos que transcurren en lugares geográficos diferentes. El área geográfica abarcada por la obra de Villar Raso en relación con África, se ha venido circunscribiendo a regiones occidentales y más particularmente a países tales como Marruecos, El Sahara occidental, Mauritania y Mali. En cuanto a la historia, está estructurada en distintos episodios o unidades, atendiendo a un criterio espacio-temporal. El primer episodio, exceptuando la parte que vislumbra el estado de viajera de Marina y en la que interviene el narrador heterodiegético, pone de manifiesto los momentos anteriores a la embarcación. En los siguientes apartados se introducen los personajes más relevantes de la narrativa, presentándose, por tanto, por medio de reiteradas alusiones, los motivos de la aventura: “Papa desapareció el mismo día en que Marta, su segunda mujer, fue atropellada en la carretera de la costa que va de Zahara de los Atunes a Atlantera, la urbanización de los alemanes donde tenía la casa de verano. Las ruedas le habían destrozado ambos pechos y yo creo que me alegré porque era muy joven y ella hacía desgraciado a mi padre.”<sup>38</sup>

Marina, como bien lo explica en el capítulo titulado “un cuaderno de dibujos,” ha recibido un bloc de ciento cincuenta y tres dibujos, con firma y estilo de su padre; poco después, ve en la televisión un documental sobre África en el que se exaltan las cualidades artísticas y pictóricas de su progenitor y al rato deduce que su padre sigue vivo y que los dibujos recibidos recientemente no son nada más que un pretexto del pintor desaparecido para que vaya tras sus huellas. Por lo que decide sacar más información sobre el asunto. Entabla, primero, una conversación con un famoso músico africano, amigo de su padre, que está de visita en España, quien le dice lo siguiente: “¿Recibiste nada menos que un bloc de dibujos suyos y todavía no lo has buscado? Tratándose de algo tan valioso y personal para un pintor, como sus dibujos, sin duda lo ha hecho para que lo busques. Hazlo y a lo mejor descubres que está muy solo, y tan perdido, o tan enfermo, que no ha podido decírtelo de otra manera.”<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibidem.*, p.24.

<sup>39</sup> *Ibidem.*, p.46.

Los dibujos recibidos vienen, pues, a convertirse no sólo en el elemento novelesco que propulsa el arranque de la trama sino que también constituyen los indicios de un nuevo giro en el destino de la protagonista. El capítulo “Huellas”, esencialmente consagrado al viaje de las chicas, pone de realce no sólo los movimientos progresivos del barco y las ciudades malienses por donde pasa, sino también se convierte en el capítulo que evidencia el realismo pictórico del padre de Marina:

El barco ralentizaba la marcha, o lo parecía, avanzando tranquilo como si le pesara la gravedad. ¡Dios mío!, exclamó Dulce con la mirada brillante de un potro asustado al quedarnos sin horizonte ni punto de referencia, y hundirnos en la niebla del Estrecho. Íbamos tras las huellas de mi padre y, desde el puente más alto, las gaviotas que nos seguían formaban anillos blancos que ascendían, caían y se perdían en la bruma.

Era el primer dibujo del cuaderno: “Anillos blancos” en movimientos y descomposición, atravesando velozmente el espacio de la hoja. Venía fechado y luego sucedía un largo silencio de días. El siguiente dibujo era un vidrio inacabado y transparente a cuyo pie ponía su firma y el nombre de la ciudad de Safi titulada “Desnudo” como si de una mujer voluptuosa se tratara.<sup>40</sup>

El viaje de “encuentro”, si podemos denominar así la aventura africana de la protagonista de *El color de los sueños*, supone una visión retrospectiva, o sea el repaso por parte de Marina de muchos momentos pasados y el recuerdo de las relaciones que mantenía con sus padres, con Marta (la segunda mujer de su padre, atropellada el mismo día en que desapareció su padre, en la costa que va de Zahara de Los Atunes a Atlantera, una coincidencia que le hace pensar que sea éste el presunto asesino), su matrimonio con Salvador, el hombre que la había abandonado con la niña:

---

<sup>40</sup> *Ibidem.*, p.52.

Salvador era un muchacho extraño, de ojos grises y pelo ligeramente castaño, y no tanto porque su fuerte acento catalán lo asfixiara en aquel ambiente andaluz. Estaba tocado por los vientos e iba a la caza de la Cruz del Sur. Es la mejor definición que se me ocurre del héroe de aquellos surfistas y del corto amor de mi vida, si es que puedo llamarlo amor; porque en nuestros gustos había diferencias abismales y no llegué a corresponderle ni en el amor ni en la aventura. Yo era abúlica y él se moría de ganas conmigo. Decía que mi cuerpo era su territorio y que podía caminar por él a ciegas sin perderse, que le fascinaban mis ojos y que necesitaba sentir mi piel, mi lengua, mi saliva, mis pechos, mi cosa que penetraba salvajemente y sin motivarme, como si estuviera hueca o anestesiada por dentro; pero también le consumía la tristeza, cosa que nunca llegué a ver. <sup>41</sup>

La correlación de los elementos mencionados, junto con la desaparición del ser querido, va pesando en la obra, explicando por otra parte la recurrencia de visiones e impresiones pesimistas que se acomodan al carácter psicológico de la protagonista. Las imágenes acuáticas que vienen mencionadas constituyen no sólo la ilustración de las observaciones de Marina y el reflejo de distintas visiones e impresiones del continente africano, sino también vienen a convertirse en anuncios o insinuaciones de lo que será, más tarde, la estancia africana de la protagonista. Destacan como elementos perturbadores el ambiente penumbroso que la rodea y la presencia agobiante de los mosquitos que revolotean tanto en la superficie del barco como a su alrededor.

Siempre con la mente puesta en el acercamiento a los desplazamientos y a su impacto en los espacios novelados, uno de los ejemplos que tomamos ahora se refiere a los lugares donde se desarrolla la acción de la citada obra.

Queda clara que Miguel se localiza en el continente negro, concretamente en el África subsahariana, lugar hacia donde viaja Marina, su hija, acompañada por tres compañeras de Facultad, para encontrarle. Pero ¿dónde se detienen las viajeras de *El color de los sueños*?

---

<sup>41</sup> *Ibidem.*, p.16.

Los innumerables datos, que Marina va proporcionando a través de su recorrido marítimo, ayudan a localizar geográficamente las ciudades por donde pasan. Indicaciones tales como Essaouira, Safi, Añadir, Arguin, Boutilimit, Oualata, Nema, Nampala, que llevan irremediablemente hacia Malí, así como el nombre del río por donde transcurre la navegación (el río Níger), logran dar la sensación de un largo viaje y, al mismo tiempo ponen de realce la destreza artística de un escritor que conoce los espacios novelados porque el trayecto que seguimos, a lo largo de las páginas de *El color de los sueños*, refleja de alguna manera el recorrido desértico y marítimo adoptado por Villar Raso y algunos profesores de su Universidad durante sus innumerables viajes por el África subsahariana.

La novela recoge, con todo tipo de detalles, los pormenores de la expedición de sus personajes que sigue, efectivamente, una ruta de norte a sur que pasa por Marruecos, el desierto del Sahara y Mauritania, antes de llegar a Mali, el país donde las chicas tienen que buscar a Miguel. Durante el viaje, Marina va proporcionando numerosas descripciones de gran riqueza literaria, de las sociedades nativas, de los paisajes y de las ciudades visitadas, con constantes comparaciones con los paisajes y pueblos europeos:

Me hallaba iluminada de pura fascinación por la imagen de la luz, y no sólo de la luz. Éste era el mar y el desierto vírgenes con más mensajes y figuras en el cuaderno de mi padre: “Pez sin ojos”, en parecida composición al perro enterrado en la arena de Goya, que asomaba la cabeza entre la ola y la playa; “Alga” con cabeza de calavera que se expandía en un geométrico laberinto lleno de minúsculos dientes; “Picasso” saliendo del agua y mirando la desolada planicie con ojos redondos e inmensos; “Mar” con brillo de azafrán; “Mar negro” lleno de platos con apetitosos manjares del mar; olas que eran “senos” rematados en girasoles; mar con “Puerta” y peldaños hacia los infiernos; “Peces” saltando a tierra con sonrisa maligna; ojo de cíclope o besugo parpadeando en el infinito, titulado “Eternidad”; “Ramblas” pedregosas que entraban en el mar como ríos y se dirigían hacia el cielo.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> *Ibidem.*, p.55.

Los personajes villarianos, como refleja el fragmento arriba citado, son unos viajeros incansables y observadores perspicaces que van disfrutando de sus aventuras por distintos ámbitos geográficos africanos, rememorando, de alguna manera, lo que en cada etapa de sus desplazamientos han hecho. Como viajeros van tomando nota de todo lo que ven y de lo que les sorprende. Su espíritu aventurero les lleva por diferentes partes del continente africano y por distintas ciudades:

La niña viene con nosotras -, repetí con la mente puesta en aquel momento crucial, que quedaría impreso a fuego en su imaginación y en mi estómago como un dolor violento y reiterado. Estupendo, ¿por qué no? La cuidaremos entre todas. ¡La niña viene con nosotras!, ¡hurra! Marinita estaba alborozadísima porque iba a ver a su abuelito, y vino. Atravesé el Sáhara con nosotras y llegó hasta el río Níger, disfrutando por primera vez en su vida de su madre y de un viaje terrible, en el que por la edad no podía prever todavía el peligro. [...]

Desde aquellas dunas a la frontera Mauritana, por el antiguo Sáhara español, el mundo venía al amanecer como se sale del sueño, despezándose con una ingenuidad ajena a la presencia humana y una luz difusa pero limpia, que luego se rosaba y alargaba hacia las planicies de arena y piedra, todavía dormidas e indiferentes. Más tarde el sol imponía su ley y tomaba posesión lentamente del mundo, duna a duna y grano a grano de una arena que a nuestros ojos se declaraba infinita.<sup>43</sup>

Como vemos, Marina está recorriendo los cuatro mil kilómetros (aproximadamente) que separan España del Sahel en coche y barco para descubrir un área peculiar del continente africano. *El color de los sueños* es, pues, el relato de un viaje por el Sahel, una región que se encuentra debajo del Sahara y que abarca muchos países entre otros Mauritania, Malí y Senegal.

---

<sup>43</sup> *Ibidem.*, p. 51.

El viaje de las chicas por el Sahel va volviéndose dramático y misterioso con todos los peligros que suponen, para las chicas occidentales, recorrer una zona desértica y llena, según afirman, de serpientes venenosas: “La lancha con Naomi, Sonia y dos hombres, uno de ellos joven y el otro con rostro severo, barbado y grave, atracaba en la orilla y en ese instante oí el grito del viejo. La cobra se había alzado sobre la cola y su cabeza tenía el grosor de un puño, pero estuvo lenta o el muchacho fue más rápido con el remo, haciéndola huir velocísima. En su huida, su cabeza tenía el grosor insignificante de un dedo, y su cuerpo dejó en la arena el leve rastro en zigzag de la punta de un lápiz. Aquel día le di lo que quiso al salvador de mi hija.”<sup>44</sup>

Intensas e inexplicablemente fascinantes son los adjetivos correctos para describir las experiencias africanas de nuestros personajes, quienes van adentrándose en el desierto del Sahara, espacio que describen de la misma manera que lo hicieron destacados escritores franceses tales como Leiris y Saint Exupery, cuyos personajes pasaron por este espacio.

La fascinación de la protagonista de *El color de los sueños* por lo exótico la incita a seguir su camino explorando terrenos arenosos, infranqueables, que pueden hasta dominar cualquier sentimiento del ser humano tan sólo con desplegar ante los ojos observadores su eterna inmensidad. Este viaje iniciático<sup>45</sup> que hace Marina por ámbitos subsaharianos simboliza, irremediamente, el inicio de una aventura inolvidable para ella: “ Mi viaje no ha hecho más que empezar y, si no me he muerto todavía, nada me impedirá seguir, ahora que la vida empieza a ser grata y tengo a la niña conmigo y a mi padre cerca esperándome.”<sup>46</sup>

Tras haber dejado el asfalto y, después de llevar días aguantando, el equipo de Marina se junta a una caravana de coches con la que emprende una enigmática pista minada por la que tienen que circular en fila india, sin desviarse un centímetro hasta llegar a Nuadibú, la capital de Mauritania:

---

<sup>44</sup> *Ibidem.*, p.58.

<sup>45</sup> Las chicas de la novela no pueden, por supuesto, esperar un viaje fácil al adentrarse en una tormenta de arena, al estar en una vasta zona de dunas que siempre se encuentran en constante movimiento al ser arrasadas por el viento incesante de la zona.

<sup>46</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.96.

De allí, tras una comida rápida y a una velocidad de vértigo, al Banco de Arguin mauritano, porque le habíamos prometido a Marinita que aquel día vería millones de pájaros y la comía la impaciencia tanto como a mis amigas. En mi caso no eran sólo los pájaros de este inmenso parque de doscientos kilómetros. Por la cantidad de dibujos, mi padre había divagado largo tiempo por él e incluso diría que había vivido una aventura apasionante. La serie de paisajes desérticos, marinas, aves y moluscos muertos sobre la arena era espectacular, así como su colección de retratos sombríos y enigmáticos, la mayoría con rostros cubiertos que parecían salirse literalmente del papel. Había en especial un viejo de calvicie pronunciada que le hacía parecer más viejo, repulsivo y de extrema delgadez, uno de los muchos que se habían cruzado en nuestro camino y que, de haberme encontrado sola, me habría fulminado con su sonrisa de caimán y ojos fríos de reptil.<sup>47</sup>

Tras haber superado las dificultades de un viaje peligroso y después de haber perdido a su hija en la travesía desértica (Marinita, la niña, muere víctima de la mordedura de una serpiente), la protagonista y sus amigas llegan finalmente a Bamako, el lugar donde se encuentra afincado su padre: “Salif Keita no estaba, y el director del hotel me dijo que él no sabría dónde encontrar a mi padre; tal vez Abdullah Silla lo sepa, él lo sabe todo en Bamako. Y cogió el teléfono: vive aquí al lado, vendrá volando en cuanto le diga que es usted la hija del señor Romero. Minutos después, Abdullah entraba por la puerta.”<sup>48</sup>

Pero lo verdaderamente relevante, que hace que *El color de los sueños* sea una obra importante desde el punto de vista espacial, radica en la segunda parte, o mejor dicho, en el momento en el que se centra la acción en Malí. Hasta aquí todo transcurre como en cualquier relato que lleva el viaje como tópico fundamental en el camino y en los “no- lugares” que se van presentando conforme se desplazan los personajes. Sin embargo, ahora que Marina ha encontrado a su padre, se recurre a unos procedimientos narrativos que vislumbran un cambio de giro en la narración del viaje: “Tienes todo el derecho a ser dura conmigo. La indiferencia contigo no tiene justificación y nada te

---

<sup>47</sup> *Ibidem.*, p.56.

<sup>48</sup> *Ibidem.*, p.111.

reprocho, ¿cómo podría? No sé siquiera si puedo explicarte la huida. Estaba completamente solo contigo y me ahogaba. Salí a mediodía a fumar un cigarrillo y alguien me contó el accidente de Marta. Esa noche ya no dormí en mi cama. Estuve toda la tarde oyendo los latidos del corazón, de una arritmia espantosa, y me atraqué de pintura hasta que los vómitos la expulsaron. Quise matarme y no pude. Cogí el barco y me fui a esconder a Arcila, en Marruecos, porque mi cabeza y mi corazón eran una tormenta.”<sup>49</sup>

El protagonismo de Miguel indica, como ejemplifica el fragmento citado con anterioridad, que se ha producido no sólo un cambio de espacio dentro del libro (no estamos ya en el camino), sino que también la instancia que hasta aquí se encargaba, junto al narrador heterodiegético, de describir y proporcionar visiones con respecto al espacio africano representado, empieza a intercambiar visiones con su padre. Estos giros discursivos, derivados de la repentina irrupción de Miguel, (el personaje aludido desde el principio de la novela y objeto del viaje de Marina a África), nos incitan a estudiar el viaje en relación con los nuevos espacios que los personajes crean conforme Miguel se los va enseñando; son ámbitos, como veremos, en la mayoría de los casos marítimos y desérticos que obedecen, prioritaria y exclusivamente, a los quehaceres pictóricos del progenitor de la protagonista.

Así que, para celebrar el “reencuentro” con su hija, Miguel organiza unas excursiones topográficas y pictóricas en el interior del país; estos viajes marítimos por espacios desérticos y míticos africanos (Tombuctú, Djenne, Ségu) constituyen, de alguna manera, una recreación mimética de recorridos reales<sup>50</sup> realizados por Villar Raso por espacios malienses. Los párrafos, que a continuación reproducimos, ilustran lo dicho tocante a los viajes que Villar Raso y sus personajes hacen por territorios de Malí:

Salimos de Granada con cuatro coches; el aduanero que nos cerraba el paso en Tessalit, frontera de Malí con Argelia, tras cruzar los 1500 kilómetros de Tanezruft –“El desierto de la sed, del terror y la muerte” en el que inesperadamente aparecían muchachas tuaregs con palanganas en busca de agua-, era un hombre altísimo, de dos metros, vestido con un galán militar hasta los pies. [...] Dejamos Bamako con las primeras luces en dirección al

---

<sup>49</sup> *Ibidem.*, p.150.

<sup>50</sup> *Ibidem.*, p.135.

gran río. Quería hacer con ellos el mismo viaje en barcaza que hiciera René Caillié en su desesperado intento por encontrar Tombuctú, la primera parada en el camino fue Ségou, ya anocheciendo. (Viaje de Raso con amigos suyos que le pidieron que organizara una expedición por tierras africanas)<sup>51</sup>

Habíamos tomado el último baño en el hotel y, tras el desayuno y la discusión con la policía, que nos aconsejaba tomar uno de los barcos grandes, salimos con los coches hacia Djenné. Los tuareg andaban en pie de guerra por la zona de Gao, aguas abajo de Tombuctú, y papá quería autonomía para parar y pintar a su antojo. No les hizo el menor caso. A Djenné es una maravilla, entre los ríos Bani y Níger: te va a gustar, Marina, decía mi padre entusiasmado. Su idea era celebrar el encuentro con un viaje inolvidable y al mediodía cruzábamos el Bani en transbordador. El sol era ardiente y cegador. Sonia se había quedado con Adbullah en Bamako, secretaria para todo de la empresa Silla, un viaje puta madre, gracias, Marina, y nos acompañaban Dulce, con un enorme bolso de mano lleno de perfumes, Katie Djamie su criada de Gogolí, y Fabrizio, pintor y arquitecto italiano, amigo suyo. (Excursión de los personajes)<sup>52</sup>

En resumidas cuentas, los elementos paisajísticos africanos que recorren, sin cesar, los entes de *Donde rien las arenas* y *El color de los sueños* coinciden con ciertos lugares visitados por el narrador español durante sus interminables viajes por el Sahel.

Ríos, selvas, desiertos y acantilados constituyen, como ilustramos en seguida, los elementos paisajísticos que aparecen con un mayor grado de frecuencia en *El color de los sueños*. Las excursiones de los personajes villarianos, más que una oportunidad para celebrar el “reencuentro” de Miguel con su hija Marina, aparecen como un pretexto para desvelar lo que Manuel Villar Raso denomina “la cara oculta del África,” es decir, el universo subsahariano que a nuestro escritor le gusta y al que se refiere explícitamente en su *África en silencio*: “Creo que algunos, y éste es mi caso, buscamos lo exótico para escribir, y África, aparte de ser un mundo en el olvido, es un monumento de la naturaleza, tal vez el mejor monumento que la naturaleza se ha hecho a sí misma, ya que nada como un viaje para crear porque retienes cuando ves y cuando oyes en la memoria y en la retina para poder interpretarlo como si fueras un artista, un pintor frente a colores nuevos, frente a rostros y formas distintas, y convertirte en un

<sup>51</sup> VILLAR RASO, Manuel. *África en silencio*. *Op. cit.*, p.21.

<sup>52</sup> VILLAR RASO, Manuel. *El color de los sueños*. *Op., cit.*, p.115.

músico abierto a otros sonidos, o quizás y al fin, con Ryszard Kapuscinski y Javier Reverte en un poeta”<sup>53</sup>

Los lugares visitados en *El color de los sueños*, como ilustra el escritor en el apartado anteriormente mencionado, obedecen a su interés por lo exótico. Son paisajes que atraen sobremedida a personajes como Miguel que dicen pertenecer a la tradición de los artistas europeos que huyen de Occidente para trasladarse a espacios recónditos de la geografía mundial para olvidarse de sí mismos y de los demás:

Nada importante sucede ni entre las paredes ni en las librerías ni en las iglesias, son palabras de mi padre, ni mirando por las puertas o por las ventanas. Un viaje en el espacio es un viaje en el tiempo; sin viaje no hay búsqueda; sin salir al cosmos, el cosmos no existe; sin experiencias no hay vida; la experiencia es más amplia que la realidad, por eso son tan interesantes los marinos y los borrachos. Hay que salir en busca de caracolas marinas como ellos y trabajar lo exótico, que es donde están los colores de la imaginación. ¿En España quién lo ha hecho? Picasso, Dalí, Gris, Solana. Los demás se acuestan a las diez, todo lo más ven a través de la ventana de un burdel y así nunca llegan a percibir ni el verde ni el púrpura ni el azul; como mucho, el blanco de su habitación y el negro que se vislumbra desde la ventana, que no es más que el filo de la realidad. Y no salen de casa porque les aterra el negro, que es el color de la realidad, el único color verdadero.<sup>54</sup>

En opinión de Miguel, la verdad no se halla en la realidad aparente de las cosas diarias que vemos o presenciamos, sino que consiste en una panacea realidad-imaginación, ideal de belleza que el pintor encuentra únicamente en los espacios subsaharianos:

De vez en cuando, el agua se estiraba por los campos y dejaba largas tiras deshilachadas e inmóviles que brillaban en la lejanía como espejos. La pinaza avanzaba a buena velocidad entre láminas grises, color acero, perfectamente inmóviles y perfectamente fijas en el paisaje. Parecía un río casi inocente y que se pudiese caminar y, sin embargo, no toda el agua era la misma. Había como tres partes, separadas y distantes, dos en los extremos, untuosas, bajas, y lentas que llevaban basura espumosa con el detritus de minúsculas hojas y, en el centro, el primitivo cauce

<sup>53</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.221.

<sup>54</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.120.

hondo que seguía imperturbable su rumbo como si marchara en dirección opuesta. En las orillas, árboles brotando de la misma superficie y bajo el agua, más allá pequeñas manchas de color: arbustos, acacias solitarias, y rocas circunvaladas de arena; al fondo llanuras ilimitadas de piedra negra calcinada y, en ocasiones oleaje de dunas en la distancia. Las mañanas eran decididamente frescas y el viento creaba olas parecidas a las del mar, que obligaban a Mahamadou, el patrón, a buscar las orillas. El sol brillaba un momento en las copas de los árboles, y en seguida se llevaba el frío y el viento dejando el río quedo y manso como una laguna.<sup>55</sup>

Aunque no podemos catalogar *El color de los sueños* dentro del género denominado literatura de viajes, es relevante subrayar, no obstante, que la novela hace incesante y progresivamente referencia a los desplazamientos terrestres y marítimos de sus personajes. La topografía africana de la novela no abarca todas las regiones del Sahel. Nuestros personajes tienen una meta bien fijada: llegar a una región aislada geográfica y culturalmente. Nos referimos al espacio dogón: “Cruzamos el Níger aguas debajo de Gao. Alcancé el Homborí anocheciendo y seguí sin detenerme hasta los Manos Fatma, diez kilómetros más adelante, cuando el monumento era un sombra imprecisa en el cielo.”<sup>56</sup>

Las regiones del África subsahariana aún inexpugnables son las que hacen las delicias de los personajes del escritor español quienes van a lo largo de la novela en busca de lo exótico. Las pinturas de Miguel, que consisten en una búsqueda inefable de emociones fuertes y de aquellos paisajes originales, solitarios y exóticos nos pueden servir de ilustración a lo dicho con anterioridad.

En resumidas cuentas, el viaje al que se alude concretamente en *El color de los sueños*, encarnado en la persona de la narradora y en sus amigas, con una función predominante de búsqueda, hace progresar el relato en su dirección investigadora, modificando la trama argumental e introduciendo una serie amplísima de combinaciones y variantes que ya hemos subrayado con anterioridad.

Por otra parte, merece subrayar que los ámbitos recorridos y descritos en *El color de los sueños*, que se encontraban más allá del desierto del Sahara, han sido de

---

<sup>55</sup> *Ibidem.*, p.114.

<sup>56</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.210.

una gran utilidad a la hora de discernir la topografía africana que reflejan las novelas de nuestro corpus. También nos han permitido interpretar *El color de los sueños* como la novela villariana que recalca nítida y sucesivamente el viaje circular<sup>57</sup> de Marina, recorrido que ilustramos, más explícitamente, en los siguientes capítulos de nuestro trabajo.

## **Viajes y excursiones en *Donde ríen las arenas* y en *La mujer de Burkina*: la bipolaridad espacial**

### **La huida de la protagonista africana de *Donde ríen las arenas*: del ambiente rural a la ciudad**

Como queda expuesto, el espacio es el elemento novelesco en el que se efectúan los desplazamientos físicos y psicológicos de los personajes. Los movimientos de los entes permiten discernir espacios narrativos en *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* ayudando, también, a desvelar distintas e innumerables imágenes que los personajes proporcionan con respecto al ambiente representado.

Una de las ideas clave de la historia contada en esta novela de Villar Raso consiste en la huida del personaje femenino del ámbito rural al que pertenece a Bamako, o sea, a la capital donde va a trabar lazos con los demás personajes del libro.

Una parte primordial del sentido trágico de *Donde ríen las arenas* se concentra, pues, en la estancia de su protagonista principal en la ciudad y en la tragedia de la que es víctima por haberse mofado de la sociedad tribal a la que pertenece. En efecto, en su andadura novelesca surgen numerosas circunstancias dramáticas que hacen que el lector vaya simpatizando con ella. Como veremos más adelante, Assiata va provocando al lector, haciéndolo cómplice de la venganza que ella se propone al huir de Ireli. Este primer desplazamiento topográfico por el espacio maliense, que corresponde

---

<sup>57</sup> El personaje que abandona España al arrancar la novela regresa a su país tras realizar viajes topográficos por ámbitos africanos concretos.

efectivamente con la fuga de la protagonista de *Donde rien las arenas*, es claramente vengativo, pero también se puede concebir desde el punto de vista espacial como algo muy simbólico: Assiata, con los movimientos físico y geográfico que realiza progresivamente por ámbitos malienses concretos, va destacando dos espacios relevantes. Nos referimos a su espacio de origen, que corresponde efectivamente a Ireli, su pueblo y al espacio de acogida, que es, por supuesto, Bamako, la capital maliense, es decir, el espacio novelesco que alberga en su seno a personajes de distintas nacionalidades, antes que compartirán protagonismo con Assiata.

La ciudad y el pueblo, siendo ambos muy significativos en el desarrollo de la trayectoria vital de la protagonista villariana, es objeto de examen destacar la dicotomía espacial existente en el libro, tomando la huida de la muchacha del ámbito familiar como ilustración para nuestro argumento.

Pero antes de discernir tanto la importancia de la ciudad como del pueblo en *Donde rien las arenas*, nos parece relevante volver sobre la marginalidad que caracteriza a la protagonista principal de la novela.

Margen es una palabra que deriva del latín *margo*, que significaba límite, frontera y andén. Es un término que remitía primeramente a lo espacial. El personaje marginal es, por antonomasia, un ente que vive fuera de las normas y que, en algunos casos, se presenta como alguien que no pertenece ni al mundo anterior (abandonado voluntario o involuntariamente) ni al posterior, puesto que se le aísla, se le ubica más allá del espacio que la ley moral, religiosa o familiar le otorga, lo que hace que sea considerado en la mayoría de los casos como transgresor.

Si la marginalidad implica obligatoriamente la noción de espacio, remite, también, a la posibilidad de un movimiento por el espacio. El espacio de la marginación está incluido en el de la aventura, mejor dicho, es un tipo de aventura que se limita a la ocurrencia de la experiencia en un cierto periodo; es un espacio que cuenta con todas las características comunes a las aventuras. Por tanto, el marginal es el que abandona voluntaria o involuntariamente su forma de vida anterior para enfrentarse con todos los peligros que dicha transgresión supone. La definición que Adriana Castillo de Berchenko propone en *Individuo y Marginalidad en el cuento latinoamericano*<sup>58</sup> nos

---

<sup>58</sup> CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana. *Individuo y Marginalidad en el cuento latinoamericano*. Universidad de Perpignan. 1989, p.17.

puede ayudar a tener una definición más o menos precisa del término. Hablando de marginalidad, Adriana puntualiza lo siguiente: “El sentido que aquí, finalmente, se atribuye al término marginalidad es- como se ve- vasto; tanto como lo es, por lo demás, la propia experiencia individual de su realidad. El apunta, fundamentalmente, a un vivir la situación marginal como problemática, en esencia humana, y en tanto tal como una práctica que se realiza fuera del consenso social. Ella aparece, en todo caso, como una forma de vida marcada por la diferencia y, por lo mismo, excluida o dejada de lado. Marginalidad se comprende en este estudio, por fin, como lo opuesto a normalidad o a integración.”

Huelga puntualizar que no nos cuesta nada encontrar numerosos y valiosos ejemplos de marginación en la narrativa villariana. *Donde rien las arenas*, por ejemplo, consagrada, en parte, a la vida y al protagonismo de una muchacha africana, evoca la transgresión de ésta y sus respectivos movimientos espaciales. Assiata, siendo incontestablemente la protagonista de *Donde rien las arenas* que se ubica irremediamente al margen de la tribu a la que pertenece, no representa exclusivamente la marginalidad en las novelas de Villar Raso. Hay muchos entes, tanto occidentales como africanos, que se agregan a la condición marginal del personaje femenino de *Donde rien las arenas*, pero no nos interesa de momento destacar la marginalidad de éstos en esta parte de nuestro trabajo que dedicamos al espacio. De lo que sí hablaremos en los siguientes renglones será del pasado de nuestra protagonista, es decir, de la exclusión de ésta del ámbito familiar y religioso dogón, la cual reviste, como veremos, un carácter muy acentuado en *Donde rien las arenas*.

¿Por qué nos interesa más la protagonista africana de *Donde rien las arenas* en estos renglones? Porque si echamos una sucinta mirada al paquete que constituye la vida de nuestra protagonista, éste se resume en una sucesión importante de etapas, cuyo comienzo y final constituye el conjunto organizado de la trayectoria novelesca de los personajes principales. A lo largo del proceso novelesco, el destino de la figura femenina se divide en etapas que cuentan con importantes significados tanto socio-culturales como literarios. Experimentándolas seguidas, el personaje pasa sucesivamente de una situación determinada a otra igualmente determinada. Y el paso de una a otra fase es un viaje topográfico que también cumple funciones fundamentales en la novela. Lo que quiere decir que *Donde rien las arenas* sea una novela que trata un

periodo de concienciación lleno de conflictos interiores y exteriores, cambios espirituales y físicos inevitables pero muy significativos en la trama novelesca:

- Lo que les has contado es grave y peligroso. No puedes decirles que todos venimos de la misma madre ni que los niños consiguen la baraka a través de sus madres tanto como de sus padres, porque ridiculizas su filosofía. No puedes decirles a los adivinos que lo que hacen es brujería porque los estás llamando públicamente estúpidos - le dijo por parecerle que tenía que decirse y persuadirla para que moderase la lengua.

- Nuestros mitos son ignorancia - le respondió con un completo control de voz.<sup>59</sup>

Assiata forma parte integrante de un espacio en el que el destino de la mujer depende exclusiva y obligatoriamente de los varones (padre, marido, hermano). La mujer tradicional dogón, por estar al margen de las decisiones tanto social como moral de su tribu, tiene la desventaja de estar desfavorecida por su comunidad. Es el caso de la protagonista de nuestra novela, pues el mero hecho de haber contraído matrimonio a los doce años con un viejo que tiene la edad de su padre se presenta como el primer factor que determina no sólo su orientación hacia la marginalidad y hacia la transgresión social y moral sino que aparece como motivo claramente dibujado para demostrar la destacada e interesante presencia del espacio rural en *Donde rien las arenas*; espacio que sirve además para destacar los movimientos novelísticos de este personaje emblemático de la obra villariana.

Al llegar a los pinos la luz había desaparecido, salvo en la leve refracción de la propia pista, y de nuevo le volvió el miedo. La pista era una herida de arena, flanqueada por la negrura de los árboles y su cara y rostro eran del mismo color. No había comido en todo el día. Tampoco sentía el pulso de la sangre en la sien y su rostro era una máscara sin expresión. Para vencer el miedo de aquel inesperado silencio, volvió a recordar qué la había llevado a aquella decisión, vio enfrente el rostro de su marido e, inesperadamente, su vientre empezó a pedirle maíz y agua. ¿De qué tenía miedo? El silencio no era tan

---

<sup>59</sup> *Ibidem.*, p.277.

sinistro como lo que dejaba atrás y se aliaba con ella y con la noche, que poco a poco empezó a llenarse de hilachuras de mosquitos, troncos tranquilos que la miraban inocentes y un cielo remoto con miles de luciérnagas que aclaraban su confusión.<sup>60</sup>

El espacio cobra un interés particular en *Donde rien las arenas*, por lo que no podemos prescindir de este aspecto significativo incorporado de modo activo en la novela. La protagonista principal de la obra se traslada, como ilustra el apartado citado con anterioridad, a la capital. Este movimiento espacial, el primero que realiza desde el campo hasta la ciudad, permite al lector visualizar la multiplicación dual de los escenarios: el espacio de procedencia, es decir, el marco rural que va determinando la actuación de Assiata y la capital, espacio de acogida que corresponde, desde luego, a Bamako, el lugar en el que nuestro personaje va tomando conciencia de su condición de mujer marginada. Así, vemos cómo nuestro personaje, aunque nacida y casada en el pueblo de Ireli, culmina su formación en la capital y su actitud a lo largo de la novela es de rebeldía, de rechazo hacia todo lo que pueda proceder del espacio tradicional subsahariano: “- Lo que pasa en África me amarga la palabra. La mayoría de nuestras gentes jamás han salido de su poblado y de sí mismos y nada embellece tanto el saber cómo correr mundo y salir uno de sí mismo. - El país está enfermo y eso es mortal. Es como una herida interna que hay que reventar para poder curarla.”<sup>61</sup>

*Donde rien las arenas* relata, entre otros motivos, la crisis de identidad que experimenta la protagonista africana del libro. En efecto, a través de su memoria, Assiata va aludiendo a las circunstancias que le incitaron a tomar una resolución definitiva ante sus problemas, acarreado efectivamente un conflicto entre lo tradicional, representado por el pueblo y lo moderno, que es por supuesto, la ciudad.

Como ilustra lo dicho hasta aquí, en los primeros capítulos de la novela destaca la marginalidad de nuestro personaje, disgustos de la figura femenina de *Donde rien las arenas* que hacen que el lector simpatice con ella y que vea el pueblo de una manera peyorativa, es decir, como un espacio en donde el sistema patriarcal rige las normas de conducta de los habitantes, apareciendo como el espacio en el que lo visible y lo invisible se interconectan.

---

<sup>60</sup> *Ibidem.*, p.12.

<sup>61</sup> *Ibidem.*, p. 220.

Es conveniente aseverar, no obstante, que a medida que Assiata se adapta a las exigencias del espacio urbano va alejándose de la influencia del ámbito tradicional, del sistema patriarcal y de los ritos y rituales de Ireli. Bamako, que ejerce una influencia notable en nuestra protagonista, simboliza la libertad. Pero la muerte trágica de Assiata

al final de la novela convierte esta ciudad en un espacio caótico, en un ambiente en el que la violencia, la corrupción, la injusticia... constituyen el pan nuestro de cada día.

El último viaje, que Ángela y el médico protagonista de *La mujer de Burkina* realizan por ámbitos concretos del África subsahariana, merecerá nuestra atención en los renglones que siguen.

## **El viaje de los personajes de *La mujer de Burkina* a la ciudad de la fatalidad**

Podemos empezar afirmando que el viaje, que los personajes principales de *La mujer de Burkina* realizan en las últimas líneas de la novela, aparece como un aspecto relevante y que además confiere un sentido muy especial al espacio subsahariano recreado: “Digo esto por lo que sigue y a propósito del doctor porque, al levantarme de la cama, él no estaba. Me vestí con rapidez, bajé al comedor y tampoco había desayunado. Nadie lo había visto salir y no me asusté. Conocía como nadie la ciudad y supuse que había salido a recordar viejos tiempos, el hospital, su casa, sus amigos, tal vez el río.”<sup>62</sup>

Cabe recordar que los desplazamientos e itinerarios de los protagonistas villarianos permiten destacar escenarios africanos que están plagados de símbolos, que a continuación, nos proponemos reflejar. En efecto, en distintos capítulos de *La mujer de Burkina*, asistimos a una alusión casi explícita a los movimientos físicos de los entes villarianos.

Adoptando la lógica argumental que consiste aquí en destacar los lazos insólitos que existen entre el personaje de Vivaldi y Burkina Faso, se nos ofrece en la novela un

---

<sup>62</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.144.

tratamiento en profundidad de un espacio que atrae sobremanera al médico-protagonista:

Cuando la gente tiene fe en ti no puedes defraudarla por duras que sean las circunstancias. En este hospital, no tenemos ni papel para prescripciones y, a pesar de ello, es más emocionante trabajar aquí que en La Paz de Madrid. Diagnosticamos a ojo, drenamos, ponemos sondas, hacemos punciones lumbares a ojo, cirugía sin anestesia; a falta de banco de sangre, sacamos sangre vieja y la reemplazamos por la sangre joven de otros enfermos, y lo hacemos con un nudo en la garganta porque no siempre podemos analizarla.<sup>63</sup>

Merece destacar el contraste que se establece en *La mujer de Burkina* entre el ambiente burkinabés en que se desenvuelve gran parte de la acción novelesca y la ciudad de Bamako. En efecto, son muchos los elementos que se conjugan para reflejar dicha dicotomía espacial:

Ahora había regresado a Burkina a vivir con la misma libertad que los burkinabés, con mayor libertad que cualquier hombre de nuestro mundo y, como tenía una personalidad hermética, dócil y bondadosa siempre que no te entrometieras en su vida, me había echado de su esfera. Es lo que me había sucedido por acapararlo.

Ya en la carretera de Yako, en dirección al Malí, kilómetros y kilómetros de precarios poblados y con ellos las primeras muestras de belleza e imaginación, a pesar de su miseria. Desfilaban árboles solitarios, ramblas con matojos y acacias, camellos, burros, cabras, y por todas partes hacia el horizonte, terrenos baldíos sin la menor capa de tierra fértil sobre el suelo, coloreado siempre de laterita, y ese fue el paisaje recurrente y dramático hasta Ouahigouya y la frontera con el Malí, donde empezamos a ver arenales y se le alegró el semblante ante la perspectiva de aquellos paisajes que tanto había amado. De vez en cuando me obligaba a parar el coche y bajábamos a dar un corto paseo por las dunas, momento en el que me hablaba con una locuacidad desconocida de la gente que había pasado por su vida o me describía un río Níger ideal, con luces plateadas, grises y naranjas, pájaros gigantescos alojándose en el ocaso, un río tenebroso

---

<sup>63</sup> *Ibidem.*, p.18.

de luz plana en la noche, oculto por el manto de nubes lechosas, y en las calles de Bamako, mujeres con aire de niñas y cabellos negros, labios húmedos, pulposos y tiernos, ojos soberbios, tilbis de todos los colores, tintineo de collares, pendientes y brazaletes, todo ello con tal pasión, como si me estuviera describiendo a la mujer de sus sueños, hasta que le toqué el brazo y le hice volver a la realidad.

Ahora bien, existe, en toda esta obra de Manuel Villar Raso, una alusión constante a este personaje, el doctor Vivaldi y a la vida que éste lleva en el espacio africano ya citado tras la muerte de su amor africano. Así que, Burkina Faso, como país donde ejerce el personaje del médico de *La mujer de Burkina*, aparece de alguna manera como el espacio que le sirve de válvula de escape a su pasado. El entusiasmo y tranquilidad que parece experimentar en un lugar pestoso y repugnante como el hospital de Bobo Diluissou aparece, en nuestra opinión, como la expresión simbólica del estado más íntimo del yo del protagonista y, por ende, de su situación de marginado.

Tal y como ilustraremos en destacados capítulos de nuestro trabajo, en la novelística villariana hay cierta compenetración entre los cambios en los paisajes subsaharianos y el temperamento de personajes más sobresalientes.

El acercamiento al espacio plástico representado en la narrativa de Villar Raso será ilustrativo al respecto.

## **La pintura del espacio africano en *El color de los sueños***

### **Breve esbozo de la interrelación entre pintura y literatura aplicada a *El color de los sueños***

El trabajo que presentamos en los siguientes renglones tiene como finalidad proceder a una investigación interdisciplinaria en el área de los estudios sobre literatura y pintura o, por decirlo de otra manera, sobre la pintura en la narrativa de temática africana de Manuel Villar Raso.

Es conveniente subrayar de antemano que la inclusión de lo pictórico dentro de las esferas textuales no constituye una novedad porque muchos escritores y críticos ya han dedicado interesantes trabajos sobre el asunto. Pero el tratamiento que el narrador español propone de dicha temática en *El color de los sueños* es el que nos incita a reflexionar en torno a la problemática y a recalcar de alguna manera el rol preponderante que juega lo pictórico en la representación artística del continente africano en *El color de los sueños*.

A continuación vamos a tratar de delimitar el campo de estudio de la imagen literaria, para lo cual comenzaremos recordando, una vez más, aunque sea un hecho sobradamente conocido, que las dos disciplinas artísticas sobre las que estamos discutiendo- la literatura y la pintura, incluso consideradas en sí mismas, presentan una complejidad indiscutible. Por lo que no debe extrañarnos que los vínculos que existen entre ellas sean demasiado complejos y que puedan interpretarse adoptando puntos de vista y estrategias numerosos y diferentes a la vez.

No obstante, trataremos de proponer un estudio semio-narratológico del espacio pictórico, pero, antes de seguir adelante, nos gustaría dejar bien sentado que, dentro de la crítica estructural, la semiología (semiótica) concibe la obra literaria como un conjunto de signos independientes.

La semiótica es, desde luego, una disciplina relevante sobre los signos que se ocupa, en primer lugar, de un proceso de la comunicación y, como la interacción lingüística es una de las manifestaciones más importantes de todo ser humano, ésta ha

resultado de un interés particular para matemáticos, antropólogos, arquitectos, artistas plásticos, diseñadores y, por qué no, para los que se dedican a la literatura.

Quiquiera de nosotros “que desee mediante su ocupación profesional comunicar, puede recurrir a ella como método de análisis de lo que se proponga investigar.

La semiótica misma, al igual que otras ciencias, se remonta a la Antigüedad. De este modo, este concepto se empleaba en la medicina de la Grecia clásica en el diagnóstico y el pronóstico de las enfermedades por medio de signos. En la Antigüedad, a los analistas de orina se les llamaba “signum”, es decir, signo. Ya desde la época clásica griega, Platón había hablado del semeion o signo, del semiotiké o al “arte o teoría de los signos”, mientras que en la Edad Media *scientia sermocinalis* fue la ciencia de los signos, y así autores de la Edad Moderna como Leibniz, Kant y otros, se basaron en ella para sus necesidades de investigación. Incluso en el siglo XIX la semiótica se perfeccionó en las facultades de medicina.

Al intentar proceder al estudio de la pintura dentro de una obra de ficción, y, al incluir la perspectiva de la crítica semiológica dentro de nuestro trabajo, nos ha parecido lógico e interesante volver sobre el significado literario del texto narrativo, lo que nos facilitará alcanzar, más allá de las insuficiencias de un supuesto acercamiento lingüístico, los valores connotativos del mismo. Cabe destacar dentro de la crítica semiótica dos sistemas relevantes. Nos referimos al sistema lingüístico, que se relaciona con la lengua, y que recalca la significación lingüística, perceptible durante la lectura y al sistema de signos literarios, que remite evidentemente al texto.

La obra literaria es, pues, un objeto heterogéneo, esencialmente constituido por un juego de relaciones entre varios sistemas, el de la lengua y el de otros, es decir utiliza palabras que ya tienen su contenido en la lengua y, por tanto, no realiza un trabajo de creación sino “de transformación”.

Resulta esclarecedor afirmar, por lo tanto, que el sentido lingüístico de una obra no se altera con el transcurrir de los siglos. El significado simbólico, a diferencia del sentido lingüístico, cambia muy a menudo debido a la influencia del tipo de lector y el contexto en que se desarrolla.

El esquema de Jakobson que insertamos a continuación nos parece imprescindible reproducir, en la medida en que ilustra y desvela componentes narrativos

y lingüísticos relevantes a hora de proceder a la lectura de cualquier obra de ficción. Fijémonos en el siguiente esquema, que puede ser evidentemente un verdadero ejemplo a la hora de analizar el espacio pictórico en una obra de ficción:



Este esquema, que está a nuestro alcance, consta de seis elementos. Un destinador, o mejor dicho, un emisor que emite un mensaje que llega a un destinatario o receptor. El mensaje, por su parte, tiene que aludir a algo, es decir, para que el mensaje se entienda muy bien se requiere un contexto que se diferencia de aquello que, muy a menudo, denominamos como entorno o circunstancia que rodea a la situación comunicativa. El código se concibe como el idioma mediante el cual se realiza el contacto psíquico entre emisor y receptor. Aparece como la parte del circuito que asegura la comunicación entre ambas instancias. Al hablar de contacto, Jakobson se refiere al medio físico por el cual transita el mensaje pero es, además, el contacto psíquico que se produce entre el destinador y el destinatario.

Nuestra reflexión, como queda dicho, parte de nuestra intención de plantear previamente el problema teórico de la naturaleza expresiva (interna) o relacional (externa) de los significados simbólicos y literarios de las imágenes pictóricas. Significa considerar la obra de arte como conjunto de formas que portan o conllevan valores y significados que pueden ser reconocidos por el destinador, sea intradieético o no, y que pueden ser interpretados como signos. La necesidad de aportar una definición aceptable

del concepto de signo, en general, aparece como requisito metodológico indispensable en nuestro tratamiento de la pintura en la narrativa villariana.

Para conseguir nuestra meta, tendremos que hacer hincapié, aunque sucintamente, en la noción de signo elaborada por el marco teórico relacionado con el problema de la delimitación de los conceptos de signo y significado, la semiótica.

La semiótica define el signo como cualquier realidad que remplace, representa, a otra, que está en su lugar, y/o que transmite información acerca de ella. La imagen, siendo signo de una realidad o de un concepto, poseerá, por lo tanto, un significado, cuando sea entendida como la representación, plasmación o sustitución icónica de dicha realidad o concepto.

Ahora bien, la historia narrada en *El color de los sueños* no sólo recorre parte de la vida de Marina, la protagonista por cuya voz nos llega lo contado, sino que es paralelamente, y como también es frecuente en las obras villarianas, una narración que incluye en su seno el itinerario existencial de otros personajes de destacada relevancia. Aludimos a Miguel, el personaje pintor de nuestro libro, a Salvador y a las protagonistas femeninas de la ficción.

Es natural que el relato se inicie con el desplazamiento físico de la protagonista a África- debiendo recurrir inmediatamente al uso de una analepsis para informar de los motivos del viaje y enseñar el importante papel que el personaje del pintor concede a la narración.

Evidentemente, y pese a la escasez de los ejemplos proporcionados, el verdadero interés de la novela se halla en el funcionamiento y organización de la misma. No dejaremos de recordar que todo parte de la reacción del padre de Marina después de diez años de mutismo y de alejamiento. Se trata, pues, de considerar que, más que cuadernos que se refieren al pasado de uno de los protagonistas más relevantes de la trama, o mejor dicho, a los desplazamientos de un pintor que había optado por el exilio, los dibujos de Miguel funcionan como signos ficcionales que establecen correspondencias ineluctables con entes que protagonizan el libro. Más que elementos novelescos que localizan material y pormenorizadamente determinados sucesos, los citados cuadernos pictóricos actúan como motivos en los que se ejecutan desde el principio hasta el final de la novela varios acontecimientos. Son, asimismo, rasgos ficticios que perfilan de alguna manera la vida de los personajes de *El color de los*

*sueños*. Por lo que no resulta extraño el habernos referido incesantemente al personaje que consideramos central, Marina, cuyo itinerario, verdaderamente errático, por el continente africano coincide simbólicamente con el viaje transahariano llevado a cabo por su padre hace ya más de diez años y cuyo recorrido aparece nítidamente plasmado en los dibujos enviados por el personaje del pintor e incesantemente reproducidos en la ficción de Villar Raso: “Los nombres y direcciones del cuaderno de dibujo eran casi indescifrables. La firma de mi padre, no obstante, era clara. A todas luces se trataba de un cuaderno de trabajo con ciento cincuenta y tres dibujos, hechos a lápiz, en el que se podrían leer nombres de lugares y ciudades, que en principio nada me decían, pero que estaban en los mapas. Essaouira, Safi, Agadir, Banco de Arguin, Boutilimit, Oualata, Nema, Nampala, que llevaban claramente hacia Malí, pero con direcciones borrosas y no siempre correctas, como dictadas de prisa y tomadas al azar, y que me parecían tener sentido a primera vista, hasta que me di cuenta de que aquel cuaderno era la agenda de un viaje, del viaje que mi padre había hecho después de su suicidio y de que con él me estaba pidiendo que lo buscara.”<sup>64</sup>

El pintor, que se encuentra recluido al iniciar la trama (es decir, al recibir la protagonista el mensaje pictórico) en un pueblo recóndito maliense, le pide a su hija mediante los dibujos que vaya tras sus huellas con el objeto de aclarar las circunstancias que le llevaron a dicha reclusión. No se trata de una biografía, sino del recuento verídico de la etapa más sorprendente de la existencia de nuestro pintor. En efecto, se registran en sus cuadernos pasajes de su viaje, los cuales conllevan, como subrayaremos posteriormente, una constante incursión del lenguaje y material pictóricos en algunos capítulos como enriquecimiento de la descripción o como posibilidad de otorgar diferentes lecturas a la obra, el fenómeno comunicativo incluido.

No es nuestra intención insertar el fenómeno comunicativo en nuestro tratamiento del espacio africano recreado en la novelística villariana. Pero, nos parece relevante subrayar de paso que *El color de los sueños* se puede interpretar como novela en donde destacan diversas situaciones comunicativas. La principal es de carácter unilateral en la medida en que se menciona a un emisor, el pintor, identificado con el personaje de Miguel, el padre de la narradora, que propicia el arranque de la ficción

---

<sup>64</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.37.

merced a la comunicación que establece con su hija a través de su trabajo, es decir, sus dibujos, los cuales aparecen como indicios que sumergen a su destinataria, aunque sea de manera indirecta, en el universo africano en que vive desde su desaparición (Miguel refleja, mediante los dibujos enviados, paisajes exóticos fijándose en la población indígena cuyas realidades y costumbres distan mucho de lo occidental.)

Como es natural, este mensaje del artista va dirigido a una receptora, su hija, pero también podemos incluir a determinados protagonistas villarianos dentro de los receptores de los dibujos del pintor en la medida en que contribuyen de manera eficiente a la comprensión del arte representado. El código empleado es el lenguaje pictórico de Miguel, o sea, el conjunto de procedimientos y signos utilizados para realizar su obra y el canal serán los cuadros del personaje.

La comunicación unas veces es unilateral, como ocurre al principio de la obra, cuando el artista, como tal, se dirige a su hija sin obtener una respuesta inmediata: “No podía creerlo. No había querido creer al recibir el paquete que fuera mi padre y que estuviera vivo. Lo creía muerto y no me hacía a la idea de que, si estaba vivo nunca me hubiera enviado una nota justificativa o la explicación de por qué me había abandonado, una sencilla carta que, viniendo de él, hubiera aceptado sin cuestionarme los motivos, por fantásticos que fuesen, pero no lo había hecho. Estaba vivo y me había herido en lo que más me importaba [...] Es cierto que me lo había advertido, que en muchas ocasiones me había dicho que se iría, y que años después me había mandado aquel cuaderno de dibujos; pero no podía aceptar que primero fuera la pintura y luego su hija; [...]”<sup>65</sup>

Pero es menester destacar el carácter bilateral de ciertos pasajes, los últimos capítulos más notablemente, en donde se alternan los papeles de emisor y receptor (conversación del pintor con sus interlocutores que tratan de descifrar su pintura)

Por lo que atañe a las funciones del lenguaje pictórico, el texto nos ofrece una buena muestra. Dado que se trata de una obra plástica elaborada con cautela y minuciosidad, las funciones que predominan son la expresiva, la apelativa, la

---

<sup>65</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.29.

referencial, entre otras..., por proporcionar la pintura de Miguel datos sobre personajes, paisajes, ciudades, etc.

Después de este breve y sucinto resumen de la interrelación entre pintura y literatura vamos a dedicar un apartado al espacio pictórico de *El color de los sueños*.

## **Presentación pictórica del espacio africano en *El color de los sueños***

La elección de *El color de los sueños* en esta parte de nuestro trabajo no es, por supuesto, gratuita sino que ciertamente se apoya en el interés y la trascendencia que cobra en ella la pintura.

Tratar de plantear la innegable relación entre literatura y pintura en la narrativa villariana no parece ser, en nuestra opinión, una empresa arriesgada. La imagen pictórica aparece, evidentemente, como un componente de ficción que no sólo posibilita el diálogo entre códigos diferentes, sino que queda perfectamente incluido dentro de los elementos que conceden un significado especial al espacio africano que analizamos. En efecto, en la obra que nos interesa, *El color de los sueños*, se produce una acertada simbiosis significativa entre ambas realidades artísticas, la literaria y la pictórica, con una imbricación total de sus unidades narrativas y simbólicas. También engarza esta obra villariana perfectamente en sus estructuras texto e imagen, dentro del estilo adoptado por el narrador de la misma, con el que se intenta mantener la lógica interna del relato y la credibilidad de sus componentes.

Desde las primeras líneas, la narradora enlaza los referidos elementos adoptando recursos que faciliten la inserción de lo pictórico dentro de su escritura, de tal modo que su fusión quede hábilmente asegurada a través de procedimientos que resaltaremos enseguida. Infinitos son los ejemplos en los que, para describir o referir un lugar se utiliza el recurso pictórico como generador de escritura: “desde el puente más alto, las gaviotas que nos seguían formaban anillos blancos que ascendían, caían y se perdían en

la bruma. Era el primer dibujo del cuaderno: “Anillos blancos” en movimiento y descomposición, atravesando velozmente el espacio de la hoja.”<sup>66</sup>

Desde los primeros renglones, la narradora intradiegética de *El color de los sueños* cuida los mínimos detalles en pro de la lógica narrativa y la credibilidad. Así, la recepción de los dibujos del pintor por parte de Marina supone la integración de lo plástico dentro de los esquemas narrativos. Como bien ejemplifica la narradora protagonista del libro, durante los primeros días de su “viaje de comprobación”, mientras observaba a la gente que pasaba frente al *campament* donde ella se hallaba, se dio cuenta de que su padre no había hecho nada extraordinario y que se había limitado a abrir los ojos para pintar lo que veía. Por lo que descendió con su hija al pueblo para corroborar la impresión, y todo lo que veía le resultaba familiar. Una buena parte de aquéllos eran refugiados huidos de la zona de Tombuctú, al parecer en guerra: “ojos turbios, rostros arrugados y deformes, dientes podridos en bocas siempre abiertas.” Se detuvo en un tenducho de antigüedades y le volvió la misma impresión cuando un marchante le ofreció su taburete y fue exponiendo uno a uno sus tesoros, tal como habría hecho con su padre años atrás a tenor de sus dibujos.<sup>67</sup>

La pintura, como hemos ilustrado antes, lo es todo en *El color de los sueños*, en la medida en que constituye el punto de arranque de la ficción, el motivo que genera los desplazamientos geográficos de Marina. A nuestra protagonista principal le llegaron, desde África, numerosos dibujos de su padre. La recepción de dicho material aparece como el rasgo novelesco que propulsa el inicio de la trama, como el elemento que cambia la actitud pasiva de Marina, porque, si no hubiese llegado el bloque de dibujos, nunca hubiera emprendido la aventura y tampoco nos hubieran relatado la historia de los entes que protagonizan el libro.

Parece lógico aseverar que los dibujos que tiene Marina a su alcance funcionan como reflejo de la narración. Como si de un espejo se tratara la narradora enseña paso a paso los lugares recorridos en el pasado por el pintor y representados en los dibujos otorgando a la pintura el rol esclarecedor de la historia: “Había dejado el asfalto y, tras días de espera hasta formarse una caravana de treinta vehículos, tomamos una

---

<sup>66</sup> VILLAR RASO. *Op. cit.*, p.52.

<sup>67</sup> *Ibidem.*, p.103.

enigmática pista minada por la que había que circular en fila india, sin desviarnos un centímetro, y de esta forma llegamos a la frontera y a Nouadhibou, donde no había nada que ver, salvo hierro oxidado y barcos barrados en la arena. De allí, tras una comida rápida y a una velocidad de vértigo, llegamos al banco de Arguin mauritano, porque le había prometido a Marinita que aquel día vería millones de pájaros y le comía la impaciencia tanto como a mis amigas. En mi caso, no eran sólo los pájaros de este inmenso parque de doscientos kilómetros. Por la cantidad de dibujos, mi padre había divagado largo tiempo por él, e, incluso, diría que había vivido una aventura apasionante. La serie de paisajes desérticos, marinas, aves y moluscos muertos sobre la arena era espectacular, así como su colección de retratos sombríos y enigmáticos, la mayoría con rostros cubiertos que parecían salirse literalmente del papel. Había en especial un viejo de calvicie pronunciada que le hacía parecer más viejo, repulsivo y de extrema delgadez, uno de los muchos que se habían cruzado en nuestro camino y que, de haberme encontrado sola, me habría fulminado con su sonrisa de caimán y ojos fríos de reptiles.”<sup>68</sup>

Como refleja el capítulo anterior, el que está dedicado al viaje de Marina a los escenarios por los que había pasado su padre, se ofrece al lector un elaborado espacio plástico que se configura como animada secuencia descriptivo-narrativa. En efecto, el mero hecho de fijarnos en las peculiares técnicas de presentación que Miguel va proporcionando, tocante a los paisajes africanos, nos sumerge en el poder descriptivo y pictórico de un artista capaz de limitarse a sus dibujos para reflejar los ámbitos más llamativos que su hija y él ya han recorrido: “Sentada a su lado, contemplo los paisajes desolados que van saliendo de su pincel mientras lo escucho y escribo estas notas. Sus naturalezas no son las que el ojo percibe y sin embargo no son extrañas. Parecen impresiones y paisajes tan repetidos que una ni siquiera mira al pasar, pero que al verlos en la tela son tan misteriosos que te detienes y los miras. Cualquier cosa puede convertirse en un objeto hermoso, dice mientras trabaja. Lo único que cuenta es el alma y el carácter del país y de sus gentes; por eso les doy este color carne tan vivo como el del cuerpo de una virgen cuando la desnudas.”<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.95.

<sup>69</sup> *Ibidem.*, pp.149-150.

En resumidas cuentas, el artista de *El color de los sueños* contribuye de manera eficiente a la presentación del continente africano. En efecto, para darnos una faceta muy importante de su arte de pintar, Miguel echa mano de un procedimiento original: los ambientes africanos que prevalecen en sus cuadros y dibujos parecen ofrecer un correlato de su alma atormentada. Basta con que nos fijemos con atención en el citado fragmento para ver la íntima relación que existe entre los personajes de *El color de los sueños* y los paisajes africanos. La naturaleza africana que nos presenta el pintor tiene alma, se humaniza al lograr reflejar el carácter de sus habitantes. Por lo que trataremos de ahondar más en el estudio del espacio subsahariano destacando su valor simbólico y metafórico. El siguiente capítulo nos permitirá ver que los ámbitos subsaharianos vienen transfigurados en la mayoría de los casos por el mero hecho del narrador de mezclar objetividad y ensueño en *Donde ríen las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina*.

**Simbolismo metafórico de escenarios africanos de *Donde  
ríen las arenas, La mujer de Burkina* y *El color de los sueños***

## La naturaleza personificada en *Donde ríen las arenas*

El objetivo de esta parte es analizar la relación existente entre Assiata, la protagonista africana de *Donde ríen las arenas* y los diferentes tipos de espacios que la rodean, y cómo estos ámbitos la van guiando a través de un mundo mágico, que el lector va descubriendo poco a poco, hasta llegar a la culminación final, que será la unión del personaje con ese espacio africano del que forma parte.

Desde el principio, la citada novela destaca los importantes lazos de parentesco que existen entre su protagonista y los reinos animal<sup>70</sup>, vegetal, mineral, y los elementos atmosféricos. La descripción que nos proporciona el narrador de *Donde ríen las arenas* en el siguiente pasaje nos puede servir para ilustrar lo que hemos dicho con anterioridad:

Veía ojos por todas partes que asaltaban y aprisionaban su cuerpo. Allí habitaba la serpiente Lébé que cada noche visitaba al anciano Hogón para insuflarle sabiduría y estaba el zorro introductor de la muerte y los genios andróginos que se rebelaron contra Amma, el herrero creador, causando tantas desgracias.

Entró en la espesura a buen tren y el silencio de sus pasos la fue reanimando gradualmente. Sus pies descalzos no levantaban polvo alguno y poco a poco se convenció de que no era nada o tan poca cosa que su presencia no provocaría la animadversión de sus dioses familiares. Su cuerpo no hacía sombra y la sangre se le fue enfriando en la cabeza. La luna estaba en los árboles, saltando de hoja en hoja, y era como una pequeña llama de plata que perdía su fuerza en el ramaje y que no llegaba al suelo, aunque le iluminaba el camino.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Desde tiempos lejanos, el africano elabora mitos, leyendas, refranes y fábulas sobre los seres vivos que le rodean, con la finalidad de recalcar la complejidad del universo en que evoluciona o para impartir una enseñanza moral. Es común que los personajes principales de estas historias sean animales, los cuales son investidos con cualidades humanas tan sublimes como la caridad o tan grotescas como la avaricia. La presencia de los animales en la literatura africana ha sido continua, desde sus primeras manifestaciones hasta hoy en día. Los cuentos de animales son tan numerosos que constituyen una característica del folklore negro.

<sup>71</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p. 35.

En efecto, en el apartado citado previamente, el narrador organiza el relato y constata acontecimientos marcando una distancia temporal frente a los mismos mediante el uso del pretérito indefinido y del imperfecto. Esta estrategia adoptada, que supone conocer previamente la evolución de la historia, le permite hacer una evaluación personal del sentido de los hechos. Si nos fijamos en palabras tales como “ojos por todas partes”, “asaltaban y aprisionaban su cuerpo”, nos daremos cuenta de que el narrador nos sumerge de lleno en una naturaleza que no se limita a ejercer la función de un marco de los hechos que se propone narrar, sino que se presenta de manera indirecta aquélla como organismo viviente y muy poderoso que cobra protagonismo. Adopta semas “humanizantes” a través de su sensibilidad, sus sentimientos y su visibilidad.

Es conveniente destacar que del mismo modo en que nos hallamos en una naturaleza personificada en el párrafo mencionado anteriormente, podríamos subrayar, de igual forma, el importante parentesco que vincula a Assiata a distintas y relevantes especies de la naturaleza africana. Comentamos sucintamente la presencia y el protagonismo de los árboles africanos en *Donde rien las arenas*.

Los árboles participan de las características propias de la naturaleza humana de la figura femenina de la novela de Manuel Villar Raso, a la vez que Assiata se ve provista de características intrínsecas del reino vegetal. El siguiente diálogo entre José y la mujer dogón que protagoniza *Donde rien las arenas* nos parece, a este respecto, ilustrativo. Muriéndose de ganas de conocer el origen étnico de su interlocutora, el médico-protagonista del libro se dirige a Assiata aseverando lo siguiente:

- Nada es peor que lo que imaginamos y si no lo expulsamos lo hacemos misterioso y peor que el dolor. Si no quieres hablar de ti misma, háblame de tus padres, ¿por qué no me hablas de tu padre? - continuó y le arrancó la siguiente historia.

- Mi padre era un árbol irregular y con muchas ramas. Todas buscaban la luz del sol y, como el espacio era pequeño, luchaban unas con otras, día y noche sin descanso. Yo era la más alta y fuerte, la que más luz recibía y mejor respiraba.

También la que más sufría con los vientos y el frío, pero ni los vientos ni el frío me importaban. La altura de mi padre no era normal y sobresalía de entre las demás cabezas del bosque. El estaba orgulloso de sí mismo, no sólo por la altura, sino por las muchas hojas y ramas que tenía. Las cabras no alcanzaban sus hojas ni alzándose sobre las patas, ningún ser humano alcanzaba el fruto de sus ramas, ningún animal se posaba en ellas salvo los pájaros, pero vivíamos apretadas y nuestra vida arriba era incómoda.<sup>72</sup>

Al escoger como título de esta parte de nuestro trabajo “la naturaleza africana personificada” queremos aludir a la relación que une a Assiata con una gran variedad de animales, de vegetales, de elementos acuáticos y atmosféricos africanos, etc. que influirán profunda e inevitablemente en su destino.

Los árboles africanos, por ejemplo, aparecen en *Donde rien las arenas* como motivos recurrentes y cargados asimismo de connotaciones simbólicas. El espacio vegetal es el reino que se refiere concretamente a la relación que existe entre Assiata y los árboles, y, más precisamente, a la manera cómo la protagonista percibe su tierra dando a estos elementos de la naturaleza un valor esencialmente simbólico. A este respecto destaca el apartado de *Donde rien las arenas* en el que el referido personaje villariano afirma abiertamente su origen vegetal. Detengámonos en el aludido párrafo para reflejar la simbiosis mujer-naturaleza en nuestra novela:

-De casarnos, ¿qué nombre sería el mío?, ¿Domingo? La gente me llamaría Sra. Domingo y no me gustaría. Mi nombre es Assiata Dogo, que es como me conocen, y dogo en mi tierra es la hierba que nunca muere y cada primavera se renueva. Durante mucho tiempo era el nombre que dábamos a las cosas de Ireli y que siguen dándoles, a la comida, a los árboles, a las personas.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> *Ibidem.*, p.280.

<sup>73</sup> *Ibidem.*, p.299.

Podemos decir que el espacio en esta parte es eminentemente telúrico. El elemento tierra es visto como esencial por permitir que la protagonista de *Donde rien las arenas* llegue a la inmortalidad. Los árboles son asimismo importantes por constituir en nuestra obra el símbolo eterno del nacimiento, de la vida y de la muerte.

En nuestra opinión, la metáfora del árbol confronta a nuestro personaje con el verdadero sentido de su vida reflejando, por supuesto, distintas etapas y cambios procesados en su existencia: desde forjar unas sólidas raíces en la tierra que la vio nacer, hasta extender sus características como personaje perteneciente a un ramaje que ha resistido al tiempo y que va destacando progresivamente como elemento independiente que se separa del árbol nutriente (Ireli) y que muere lejos de los suyos tras haber proclamado su emancipación:

Tras los saludos y bromas catárquicas de rigor se dirigía al baobab más grande del poblado, si lo había, y a su sombra cantaban el canto del baobab de Fanta Demba, les hablaba luego confidencialmente hasta incendiarles que sentía la sangre de los inocentes fluir gota a gota por las hojas caídas de aquel árbol, y finalizaba gritándoles que si seguían su palabra vivirían para siempre, “*vous vivez à jamais comme ce grand arbre*”, como este árbol, les decía con un tono seco y resolutivo que enmudecía sus gargantas.<sup>74</sup>

Por lo tanto, no tenemos que perder de vista que la protagonista de *Donde rien las arenas* forma parte de una etnia del África subsahariana que mantuvo vivos, durante mucho tiempo, los valores que sus dioses paganos cultivaron para las generaciones presentes y venideras. La presentación geográfica del espacio dogón que Giobellina Brumana proporciona en su libro titulado *Soñando con los dogón: en los orígenes de la etnografía francesa* nos puede ayudar para tener una visión de conjunto de esta etnia:

Al sur de Tombuctú- uno de los emblemas de la lejanía más extrema para la imaginación occidental-, profundo sahel, en el actual Malí, se extiende a lo

---

<sup>74</sup> *Ibidem.*, p.310.

largo de doscientos kilómetros el acantilado de Bandiagara, que en algunos puntos llega a los seiscientos metros de altura. Este acantilado divide tres zonas, una de meseta, otra de llanura y, mínimo *hinterland*, los escombros que durante milenios han ido cayendo de las abruptas paredes. Aquí en una estrecha faja en la que se unen las tres zonas, hace cuatro o cinco siglos se establecieron *los dogón*, provenientes del Mandé legendario. También la razón del éxodo varía según la fuente; tal vez la presión islamizante, tal vez un conflicto entre linajes.<sup>75</sup>

Los elementos vegetales aparecen en *Donde rien las arenas* como metáforas que reflejan clara y nítidamente las peripecias novelescas de Assiata. Como si de un espejo se tratara, los árboles van destacando distintos rasgos definitorios de nuestra protagonista, ayudándonos asimismo a comprender que todo en este espacio africano está conectado y que no podemos entender la inmortalidad de Assiata, que subyace en la obra sin destacar la importancia y significado de los árboles y de los animales en esta sociedad animista.

Hablando del valor metafórico de la flora en las religiones tradicionales, Natalia González de la Llana Fernández<sup>76</sup> subraya que el árbol simboliza el *Cosmos vivo*, que se regenera sin cesar: “siendo la vida inagotable el equivalente de la inmortalidad, el árbol-Cosmos puede convertirse, en otro nivel, en el árbol de la “Vida-sin muerte”. Al ser la vida inagotable la traducción de la idea de *realidad absoluta* en la ontología arcaica, el árbol se transforma en el símbolo de esta realidad (el centro del mundo). Es claro que para la experiencia religiosa arcaica el árbol (o, más bien, ciertos árboles) representa una *potencia* (“puissance”). Hay que añadir, además, que esta *potencia* es debida tanto al “árbol” en tanto tal, como a sus implicaciones cosmológicas. Para la mentalidad arcaica, la naturaleza y el símbolo coexisten. Un árbol se impone a la conciencia religiosa por su propia sustancia y por su forma, pero esta sustancia y esta

---

<sup>75</sup> GIOBELLINA BRUMANA, Fernando. *Soñando con los dogón: en los orígenes de la etnografía francesa*. Madrid: Consejos de investigaciones científicas, 2005. Introducción.

<sup>76</sup> DE LA LLANA FERNANDEZ, Natalia González. *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: Tres mitos de transgresión*. Universidad Complutense de Madrid. 2006, p.32.

forma deben su valor al hecho de que se han impuesto a la conciencia religiosa, que han sido “elegidas”, es decir, que se han “revelado”. No podemos, por tanto, hablar propiamente de un culto del árbol. Nunca se ha adorado a un árbol nada más que por él mismo, sino siempre por aquellos que, a través de él, se revelaban, por aquello que implicaba y significaba. Es porque manifiesta una realidad no humana –porque se presenta al hombre en una determinada forma, porque da fruto y se regenera periódicamente- por lo que un árbol se convierte en sagrado. Por su simple presencia (la potencia) y por su propia ley de evolución (la regeneración), el árbol repite lo que, para la experiencia arcaica, es el Cosmos entero. El árbol puede, sin duda, convertirse en un *símbolo* del Universo, forma bajo la que lo encontramos en las civilizaciones evolucionadas; pero para una conciencia religiosa arcaica, el árbol es el Universo, y si es el Universo, es que lo repite y lo resume al mismo tiempo que lo simboliza.”<sup>77</sup>

Resumiendo lo dicho hasta aquí, podemos puntualizar que nuestro libro está saturado de una presencia sobrenatural de evidentes raíces africanas. En *Donde ríen las arenas* pululan entre los seres ficticios y los humanizados (nos referimos a los animales y a los vegetales que protagonizan la novela) muchos dioses de la mitología dogón como, también, otros entes sobrenaturales, los cuales toman en la mayoría de los casos su morada, ora en el río, ora en la selva, ora en las montañas, ámbitos muy representativos para la tribu dogón por su carácter sagrado:

Oye su voz

La voz del agua

La voz del viento en los arbustos retorcidos,

La voz de las cosas y los seres.<sup>78</sup>

*Donde ríen las arenas* es, en suma, una novela que abarca no sólo cierto tipo de mujer y las acciones que ella realiza, sino el espacio africano que ella va impregnando inevitablemente con sus características:

---

<sup>77</sup> DE LA LLANA FERNANDEZ, Natalia González. *Op.cit.*, p.32.

<sup>78</sup> *Ibidem.*, p.310,

Cuando la lengua te amordazaba  
Cuando el corazón que venía de Ireli  
Cuando los sentimientos y las costumbres eran sufrimiento  
Cuando la desesperación no tenía igual,  
Allá en Ireli, donde las rocas y arenas bebían mi sangre".<sup>79</sup>

En *Donde ríen las arenas*, y como ilustran los poemas de Assiata insertados en la novela, se van conformando distintas características fundamentales en la elaboración del personaje. Ubicada, desde el principio, en un plano que no es el plano de lo humano, de lo terrenal, de lo conocido o controlable por la razón, nuestra protagonista remite a un espacio desconocido para los entes europeos,<sup>80</sup> a un universo del que no tienen referencia los personajes occidentales y, en su opinión, un tanto siniestro y misterioso:

Assiata le parecía una niña y sin duda lo era si se comparan años, pero una niña muy especial, enviada en un tablón río abajo hasta la orilla de su cama. Había llegado en el momento preciso, en el que todo le hablaba de muerte y, como el carpintero que no se pregunta por qué cepilla o coge tal o cual herramienta, él tampoco se preguntaba por este amor inexplicable y se agarraba sin más al tablón, como el que está a punto de ahogarse, a la magia, a la juventud de Assiata. Y Assiata era ciertamente magia, Michel se había dado cuenta tarde y cuando ya no tenía remedio, con un cuerpo y un rostro tan perfectos, labios grandes y una nariz y unos ojos que suavizaban los rasgos negroides, habituales en muchachas de estas etnias, bambara, sonrai, peul o bozo.<sup>81</sup>

Assiata es magia porque el continente del que proviene se asocia efectivamente con lo sobrenatural, con la presencia de espíritus, con la muerte en la vida y con la relación entre ambas.<sup>82</sup> El punto en que aparece ubicada la protagonista es muy

---

<sup>79</sup> *Ibidem.*, p.144.

<sup>80</sup> CASTILLO VIQUEZ, Ana Elena: Una construcción femenina particular: "La imagen de la sirena en los textos de Carlos Gagini". *Káñina*, Revista de Artes y Letras, Universidad de Costa Rica. 2004. Vol. XXVIII (2), p.34.

<sup>81</sup> *Ibidem.*, p.240.

<sup>82</sup> CASTILLO VIQUEZ, Ana Elena. *Op. cit.*, p.24-27.

importante para el análisis del espacio en *Donde ríen las arenas*. Michel, como narrador-testigo de la referida novela, nos hace ver a Assiata, desde los primeros renglones, como una criatura mágica, lo que constituye, a nuestro modo de ver, la prueba irrefutable de que existe en *Donde ríen las arenas* un mundo de criaturas superiores y que Assiata forma parte de este mundo que los personajes occidentales perciben como misterioso y por ende, peligroso:

- Esa mujer es más que piedra y no te la recomiendo. En los pocos días que lleva conmigo nunca me he encontrado tan desprotegido y solo. De la noche a la mañana ha hecho de esta ciudad un infierno y ha arruinado mi vida. Quería, yo qué sé qué quería, pero tenía la ilusión de conquistar París con unas historias sobre África y ella sin una palabra me ha hecho ver que todo lo hecho y escrito hasta aquí es basura, que ni siquiera he arañado el misterio de este continente negro y que nunca daré con algo substancial si no la consigo. Ese es el reto. Esa mujer, amigo mío, es una pared que me ciega, que tengo que saltar o derribar si quiero ver luz.<sup>83</sup>

Veámoslo en otro fragmento de nuestra obra en donde la construcción de ciertos personajes está vinculada con el mismísimo continente africano:

- *Dégoutant!*, te has fijado como devora la carne la bestia ese de Amadou? Pues igual hace con las personas que guarda en la *Grande Prisión*. Tiene dientes de tigre, ojos de Leopardo y mofletes de hipopótamos. Así es África, amigo mío, con los europeos. Te abre el corazón y te devora sin remedio. Ándate con cuidado con Assiata porque eres un ingenuo y puede acabar deglutiéndote. Te aceptan y luego te maldicen. Nunca sabes a qué atenerte con ellas.<sup>84</sup>

No podemos cerrar este apartado de nuestro trabajo sin aseverar que *Donde ríen las arenas* es un texto que está recreado desde la perspectiva occidental. Los personajes europeos que protagonizan la novela van sumergiéndonos, irremediabilmente, en la

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, p.280.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p.295.

compleja y misteriosa realidad africana destacando el interés que los entes africanos manifiestan por los fenómenos sobrenaturales y por los extraños habitantes de la naturaleza. En efecto, no es por casualidad el hecho de que la historia narrada en el texto atañe a un médico europeo que traba lazos amorosos con una africana que habita en uno de los espacios más recónditos del África negra. A nuestro modo de ver, la relación amorosa que vincula ambos personajes villarianos aparece como otro de los pretextos del novelista español para revelar la concepción dual que tienen muchos de los escritores occidentales tocante al espacio subsahariano. África, como explica Michel, el personaje francés de *Donde rien las arenas*, es un espacio que atrae y atemoriza a los europeos. Es por lo que destaca en nuestra obra, un África enigmática cuya presentación viene reforzada por las comparaciones y descripciones que los personajes literarios, Michel más particularmente, va estableciendo entre Assiata y el espacio subsahariano del que forma parte, analogías y demás estrategias discursivas que posibilitan la construcción de esta mujer africana que se va impregnando de misterio, de amenaza y de encanto mágico a lo largo de la novela.

¿Por qué la elección, por parte de Villar Raso, de una mujer que emana de los acantilados de Bandiagara? Porque la elección de este tipo de personaje responde, como queda dicho, a fines literarios. Villar Raso, a semejanza de muchos escritores occidentales, nos propone en su narrativa una visión exótica del universo africano.

Ahora bien, los testimonios que destacados escritores occidentales<sup>85</sup> han dejado sobre el África negra constituyen una fuente esencial e inagotable para vislumbrar el entusiasmo, el desprecio, el cariño, la sorpresa que éstos han ido proyectando sobre dicho continente. África, como asevera Elsa López en el prefacio a la poesía negra de Antonio García Ysábal,<sup>86</sup> sigue siendo a pesar de los años y la supuesta madurez física y cultural, un universo que atrae y atemoriza a la vez a los europeos. Para acreditar lo dicho por Antonio García Ysábal respecto al espacio africano que aparece en la

---

<sup>85</sup> Joseph Conrad, escritor inglés del siglo XIX, en su novela *El corazón de las tinieblas*, nos sumerge también en la misteriosa realidad africana. Maslow, personaje de la novela, cuenta a un contertuliano suyo su viaje a África en busca de Kurtz, agente comercial que enviaba a su compañía "ingentes cantidades de marfil".

<sup>86</sup> GARCÍA YSÁBAL, Antonio. *Animales y dioses en la memoria de África*. Barcelona: Ediciones La Palma, 2002 : "África, a pesar de los años y de una pretendida madurez física y cultural, sigue siendo un mundo que nos atrae y atemoriza al mismo tiempo, pero quizás por ello muy pocos son los que tienen el coraje intelectual de enfrentarse a él para conocerlo y entenderlo mejor."(Prólogo)

literatura europea, podemos proceder a un breve comentario de uno de los cuentos de *África, cuéntame...* de Joaquín Buxó Montesinos<sup>87</sup>, comentario de “Tema al Zambeze” que nos permitirá entender mejor la presentación mágica del espacio africano hecha por escritores europeos como Villar Raso.

“¡Tema al Zambeze!” es uno de los relatos de *África, cuéntame...*<sup>88</sup> de Joaquín Buxó Montesinos en el que los mismos elementos de la naturaleza africana adquieren un valor humanizado. En efecto, en el referido cuento se nos presenta el grandioso panorama que se ofrece ante los ojos de uno de los protagonistas principales, es decir, el doctor Larsen. Fijémonos en la manera cómo el cuentista español recrea el paisaje mozambiqueño en los primeros renglones de su libro:

Desde el pequeño altozano donde se hallaba ubicado el bungalow podía contemplar el río, el inmenso río, como una desmesurada lengua líquida aprisionada entre las fauces verdes de la selva. La corriente, extremadamente plácida, de movimiento apenas perceptible, besaba, al discurrir junto a ellas, las arenas doradas de una playita próxima. Sobre la misma, algunos cayucos se secaban al sol, atrapando entre sus maderas los benéficos efectos del astro ya en declive. Ni siquiera los rumores de la selva próxima ni los chillones graznidos de algún ave al pasar lograban quebrantar la serenidad de la tarde. Pero la voz del doctor Oliveira, el médico al que había venido a sustituir, sí le sacó de su abstracción.”<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> BUXO MONTESINOS, Joaquín: *África, cuéntame*. Barcelona: Editorial Juventud.1992. *África, cuéntame...* colección de cuentos, no es la primera obra buxoniana en la que aparece la temática africana, pero es seguramente una de las más significativas y perfectas de la amplia andadura literaria del escritor valenciano. En el aludido libro, la nitidez de la forma se agrega a la aparente simplicidad de los episodios constitutivos de los cuentos para desvelar el cotidiano de determinados africanos y exhibir asimismo la peculiar recreación de un continente por parte de un escritor que aprendió a conocer a África como a su España natal. La narrativa montesiniana, como veremos después, es el fruto de los innumerables viajes del escritor español por África. La extraña morfología del baobab, la noticia (en los periódicos) acerca de una supuesta muerte del lago rosa, la presencia de seres extraños en las profundidades del mar bastan para cautivar su atención e incitarle a redactar *África, cuéntame...*, obra que la crítica buxoniana considera como “las nuevas leyendas africanas”.

<sup>88</sup> BUXO MONTESINOS, Joaquín. *Op. cit.*

<sup>89</sup> BUXO MONTESINOS, Joaquín. *Op. cit.*, p.79.

En esta descripción inicial del cuento, el narrador localiza la acción, acota el ambiente y presta destacada consistencia y credibilidad al relato. El doctor Larsen, ensimismado en la contemplación, recorre con la mirada, a vista de pájaro, desde el altozano, el paisaje mozambiqueño. Esta postura, que supone una honda y personal visión de los elementos paisajísticos, sirve, no sólo para subrayar la atracción que el río Zambeze ejerce en él, sino que se nos quiere enseñar de manera indirecta el gran protagonismo que el Zambeze desempeñará dentro del cuento ya citado. La metáfora que el narrador inserta en el relato, “una desmesurada lengua líquida”, no es gratuita. Sirve, quizás, para mostrar que el paisaje no aparece en “¡Tema al Zambeze!” pacíficamente como ilustración o trasfondo de las peripecias de los entes ficticios que protagonizan el cuento, sino que adquiere una función de mayor peso en la narración, convirtiéndose así en un personaje más, el cual causa en quienes lo contemplan una doble sensación de atracción y terror:

Parece que le gusta el sitio, ¿no es cierto? Bueno, en realidad, no me extraña.

Éste es uno de los parajes más hermosos por los que cruza el Zambeze.

-Es algo más que hermoso. Es... sobrecogedor.

-Sí, tiene usted razón. Sobrecogedor: ésa es la expresión adecuada. Ha dado usted con la palabra exacta. Aún más exacta de lo que se imagina “sobrecogedor”. Porque en este término se combinan la fascinación y el miedo: el recurso de las serpientes. Y en ese río hay mucho de serpiente. No permita nunca que en usted el atractivo le haga olvidar el miedo ¡Tema al Zambeze! De otra forma, antes o después, el acabará por perderle.<sup>90</sup>

El diálogo que los personajes interlocutores entablan en esta parte del libro nos induce a pensar que lo anteriormente descrito no es fruto de una coincidencia, sino que responde a la exigencia de establecer lazos y relaciones entre paisaje y personajes. El río Zambeze reserva muchas sorpresas. Pues, como se ha apuntado ya, alberga una curiosa fauna. En sus profundidades habitan las criaturas más raras de cuantas pueblan el

---

<sup>90</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.80.

mundo. Por lo que el doctor Oliveira lo presenta como fuente de controversia. Así como impone temor, también ejerce una gran y apasionante atracción. Larsen, quien ya ha vivido en este insólito espacio, dice haber experimentado ambas sensaciones durante la contemplación.

Es importante subrayar, en definitiva, que la protagonista africana de *Donde ríen las arenas*, a semejanza de algunas criaturas africanas de Buxó Montesinos, encarna el espacio africano personificado, es decir, la naturaleza africana que se hace vida, que se regenera en innumerables formas sin consumirse nunca. La Assiata de *Donde ríen las arenas* más que un personaje simboliza el mismísimo continente, un continente que se halla hoy en día a caballo entre la tradición ancestral y el mundo moderno.

Después de haber aludido a la doble sensación de atracción y terror que el espacio africano produce en los personajes occidentales de *Donde ríen las arenas* y al importante papel que desempeñan Assiata y José en la elaboración de un continente personificado, vamos ahora a centrar nuestro interés en el artista exiliado de *El color de los sueños*, personaje villariano que conforma un modelo ficcional óptico para desvelar la representación que se hace del espacio en *El color de los sueños*.

## Los acantilados de Bandiagara: el refugio mítico del pintor de *El color de los sueños*

Hay que bajar a los bajos fondos y aprender a vivir entre las ruinas, los grandes siempre lo han hecho así, decía Pablo, se han hundido en los burdeles con Toulouse-Lautrec, en la locura con Van Gogh, en las cocinas con Apollinaire, que entre el aperitivo y el postre mostraba revistas vanguardistas. Lo nuevo, para ser nuevo, debe mantenerse en secreto por lo menos durante algún tiempo; y en los últimos veinte años nos hemos acostumbrado a ver sacar a la luz todo tipo de vulgaridades y para colmo las etiquetan.

Hay que revisar las vanguardias, revisar a Gauguin y volver a los orígenes o a los clásicos, como hace tu padre. Tu padre es un descubridor nato, querida, un artista sin fronteras. [...] Tu padre, querida, es un genio y no soporta que lo encasillen. Ha entendido como nadie que el arte de finales de siglo tiene que ser un arte sin fronteras, y pinta como se le pone en gana y lo que le da la gana.<sup>91</sup>

En esta parte analizamos *El color de los sueños*, el libro en el que el narrador insiste sobremanera en la representación del espacio del exilio desde la interesante perspectiva de un pintor que se propone integrar arte y desarraigo. Esta novela es bastante más innovadora en técnica que *Donde ríen las arenas*. Miguel, como veremos, es un artista cultísimo y creativo. Estas cualidades que caracterizan al referido personaje no impiden sus fracasos personales. En efecto, las relaciones matrimoniales y filiales del pintor, tratadas de manera muy relevantes en esta obra, permiten adivinar todo el peso del pasado en la vida y trabajo del personaje, ayudando así a desvelar la confrontación que suele establecer entre su país y el nuevo espacio que lo acoge.

*El color de los sueños* puede encuadrarse dentro de la experiencia africana de Miguel, un pintor insatisfecho que ve en el exilio<sup>92</sup> la salvación de su vida y trabajo. De

---

<sup>91</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p. 130.

<sup>92</sup> CASTELLARNAU, Adriana. "Del campo y la ciudad: Tópicos territoriales en la literatura argentina y su tratamiento en la obra de Macedonio Fernández" (Revista electrónica de estudios hispánicos) Barcelona: Universidad Pompeu Fabra: "A principios de siglo XX, en el momento en que Macedonio empieza la escritura de *Museo de la Novela de la Eterna*, los cambios drásticos del paisaje urbano generan un resurgimiento del tópico de la edad dorada, campesina y feliz. La visión idealizada del pasado, marcada por la pureza de la naturaleza y la nobleza de las pautas de conducta humana, compete con el nuevo orden del presente, altamente tecnificado, pero degenerado y engañoso. Tanto para Beatriz Sarlo como para Raymond Williams esta manifestación apela al malestar frente al cambio. Mediante una estrategia regresiva se pretende impugnar al capitalismo y a sus formas violentas de implantación."

hecho, el retorno a la naturaleza, como conducta muy recurrente en las novelas de Manuel Villar Raso, motiva la fuga de Miguel, quien decide alejarse de Occidente para llevar una vida apacible (a la primitiva) en un pueblo muy recóndito del África subsahariana. Así que, la fuga del pintor de nuestra obra como movimiento espacial emana, efectivamente, de un deseo ardiente, implícito e inexplicable de salvación que desde siempre ha experimentado. Hablaba Miguel de marcharse de Europa y un día inesperadamente desaparece de la vida de su hija: “No te diré adiós sino hasta pronto, me dijo en cierta ocasión, y el día en que me vio crecida se marchó. Me iré cuando seas mayor. Y lo hizo. Esperó a verme crecida y se fue como si fuera incapaz de soportar su mediocridad, cuando era él quien no la soportaba.”<sup>93</sup>

Huelga puntualizar de antemano que en *El color de los sueños* la fuga desempeña, junto al exotismo<sup>94</sup>, un papel relevante en la presentación metafórica del espacio novelesco. Aparece como forma de salvación, convirtiéndose, también, en tentativas de erradicar los males y preocupaciones que aquejan al pintor-personaje de *El color de los sueños* y, por consiguiente, a todos los protagonistas occidentales que llenan las hojas de las novelas de Manuel Villar Raso que estudiamos. Como ilustraremos en renglones posteriores de nuestro trabajo, los entes villarianos son unos solitarios que viven angustiados por el destino. Por lo que merece destacar en nuestro

<sup>93</sup> *Ibidem.*, p.12.

<sup>94</sup> COLIN, Rhodes *Le primitivisme et l'art moderne* (traduit de l'anglais par Mona de Pracontal). Paris : Thames and Hudson. 1997: « Installation dans le Sussex de Grant et Bell ainsi que l'amour de Kandinsky pour Murnau doivent être vus comme participant eux aussi de la tendance à rechercher » la vie simple et bonne » qui mena tant d'artistes à Pont-Aven. A la fin du XIXe siècle, un grand nombre de communautés rurales d'artistes s'étaient formées un peu partout en Europe et sur la cote nord-est des Etats-Unis. En dehors de celles que nous avons déjà mentionnées, quelques-unes des plus célèbres de ces communautés furent Worpswede, près de Breme ; Neu-Dachau, près de Munich ; Skagen au Danemark et Abramtsevo en Russie. L'Allemagne comptait à elle seule, au tournant du siècle, plus de dix-huit groupes d'artistes travaillant dans des régions rurales. Ce culte du « départ » était inspiré en partie par le culte de la vie relativement basse des régions rurales, mais se nourrissait aussi par l'obsession européenne contemporaine du mythe du paysan rural comme figure d'une grande morale, non corrompue par la sophistication et le matérialisme du monde moderne » (Gill Perry, « Primitivism and the Modern »). Pourtant, il ne faut pas forcément considérer cette fuite dans la nature, loin des centres urbains et industriels comme entièrement réactionnaire ; l'idée de se soustraire temporairement à la civilisation résultait souvent de l'hypothèse primitiviste selon laquelle la revitalisation de la culture pouvait seulement naître d'une période de régression à des modes de vie plus directs. » pp.31-32.

trabajo de investigación el papel ejemplar que el destino desempeña en la trayectoria literaria de éstos.

Por supuesto, la huida de Miguel proviene de sus incesantes inquietudes existenciales, preocupaciones del pintor que ilustramos mediante sus afanosos intentos por encontrar el lugar ideal, el espacio que lo aleje de la rutina que supone llevar una vida apacible al lado de dos mujeres:

Tienes todo el derecho a ser dura conmigo. La indiferencia contigo no tiene justificación y nada te reprocho, ¿cómo podría? No sé siquiera si puedo explicarte la huida. Estaba completamente solo contigo y me ahogaba. Salí a mediodía a fumar un cigarrillo y alguien me contó el accidente de Marta. Esa noche ya no dormí en mi cama. Estuve toda la tarde oyendo los latidos del corazón, de una arritmia espantosa, y me atraqué de pintura hasta que los vómitos la expulsaron. Quise matarme y no pude. Cogí el barco y me fui a esconder a Arcila, en Marruecos, porque mi cabeza y mi corazón eran una tormenta.<sup>95</sup>

Prosigue la narración de su fuga diciendo lo siguiente:

Seguí hacia el sur y el goce intenso del sol se desperezaba anaranjado, la arena ardiente en mis pies y aquella gama de azules marinos pronto me hicieron olvidarla. Eran paisajes exóticos y los colores más puros que ningún otro, y seguí avanzando. No buscaba mujeres. La mujer nada tuvo que ver con mi marcha. Era otra cosa. Era un ahogo interior que asfixiaba. Era el misterio de lo desconocido e infinito, colores suntuosos, amarillos metálicos, rojos, azules que nunca me había atrevido a pintar, puestas de sol formidables que llenaban mis ojos de lágrimas. Tampoco buscaba la gloria. Buscaba la obra de arte que se me negaba y, al entrar en Mauritania, supe que estaba en el buen camino. La intuición me decía que lo estaba, que dejaba atrás lo familiar que tanto me horrorizaba. Dibujé marinas y todo tipo de animales, pero lo que

---

<sup>95</sup> *Ibidem.*, p. 155.

más me agradaba eran las figuras; hombres, niños y mujeres negras ataviadas con ricos colores. En Nouakchott pude comprar telas y pinté una “jaula de hierro”, con figuras entre barrotes que simbolizaban lo viejo y la explotación de todo tipo, de la naturaleza y de las artes; al acabar el cuadro me di cuenta de que cualquier pintor de tres al cuatro en Europa podía hacer lo mismo. Tenía que buscar lo nuevo y lo exótico, y seguí hacia el sur. Sólo si conseguía que la naturaleza fuera mi naturaleza llegaría a la pintura y podía salvarme.<sup>96</sup>

Como vemos en los fragmentos antes citados, el retorno a la naturaleza y las exigencias de una vida en un lugar pobre pero apacible imponen a nuestro protagonista el abandono voluntario y definitivo de su lugar de origen. El mismo Miguel asevera abiertamente haber recorrido distintos lugares del extenso espacio subsahariano (ambientes que nada tienen que ver con lo que buscaba) antes de instalarse definitivamente en Sanga:

Hacia la casa de mi padre en Sanga, muy de mañana, y antes de que comenzara la música de la chicharra y el tabaco, entramos en un bosque, que la oscuridad volvía grandiosa, de acacia, baobab, cocotero, palmero duun, con conglomerados de piedra ósea en las alturas de impresionante belleza y, todavía en el umbral, el aire lánguido y melancólico de mi padre empezó a animarse, su voz grave a vibrar y su cabeza a alejarse de nosotros hacia una maleza que nos miraba primordial, silenciosa e inmóvil. Descubría poblados inexistentes para nosotros y, mientras yo miraba indiferente aquel bosque adormecido, él hablaba solo como si recitara algo ininteligible.<sup>97</sup>

El elogio del espacio natural, del mundo primitivo, se revela en toda su expresión en el personaje artista de *El color de los sueños*, ente que podemos catalogar

---

<sup>96</sup> *Ibidem.*, p. 172.

<sup>97</sup> *Ibidem.*, p.218.

como el protagonista villariano que preconiza un retorno absoluto a la naturaleza primaria. Este amor desenfrenado de Miguel a la naturaleza primaria aparece recalcado en las demás novelas de nuestro corpus, sirviendo, también, para develar la rebeldía que los personajes occidentales de Villar Raso manifiestan contra las normas sociales imperantes, o contra las artificiosidades de lo que hoy en día denominamos civilización. Por ejemplo, al arrancar la trama ya habían transcurrido más de diez años de la vida de Miguel en el seno de una naturaleza hostil y primitiva en tierras africanas. Por lo que lo vemos, sobretodo mediante sus actuaciones, como un ente que carece de las maneras refinadas del hombre contemporáneo: “Había imaginado tantas veces un mundo refulgente a su lado y de pronto mi padre ya no era el ser soñado. Lo que tenía ante mis ojos era un sol hinchado y horrible que me ahogaba, un padre egoísta y egocéntrico, un demonio de la naturaleza que daba la espalda a todo lo que no fuera emborronar telas con índigos, verdes, amarillos, rojos, y blancos. Como Simeón el Estilita, buscaba su dios entre las dunas infinitas y los roquedos del país dogón, y estaba dispuesto a convertirse en polvo o en monstruo con tal de que lo adoráramos.”<sup>98</sup>

El lector se percata al instante de la complejidad de la mente de este personaje. A Miguel le obsesiona la idea de retornar al principio del todo, cuando aún no había nacido ni había conocido lo que significaba estar vivo en un mundo que él no había elegido. A lo largo de la novela, el personaje parece presa de un extraño pánico que le aleja de todo sentimiento de alegría.

Ahora bien, creemos que las dificultades de su vida en España le causaron un hondo desprecio por la raza humana llevándolo a refugiarse en un pueblo recóndito de África, para así poder ver las cosas con la claridad requerida. Él no quiere preocuparse por las personas porque desprecia lo que eso significa. Los seres humanos le han arrojado a la desgracia. Sus dificultades para relacionarse con el resto de los humanos son tan grandes como su incommensurable talento para el dibujo. Es un ente solitario, incapaz de entender a los demás, con una rotunda aversión hacia toda norma o imposición, pero a su vez dotado de un genio que le hace sentirse aún más diferente de los demás.

---

<sup>98</sup> *Ibidem.*, p. 192.

El mismo personaje reconoce, en varios pasajes de la novela, que la civilización le ha hecho a él una mala jugada, y que él, a su turno, tiene que mofarse de la modernidad convirtiéndose en el monstruo del libro que vive de su pintura sin pensar en los demás:

-No hemos visto nada todavía, Marina. Tu padre, como Balthus, es un pintor oculto, un devorador, un antropófago, un canibal que ha huido de la vorágine de la sociedad para fagocitarla a gusto y en soledad.<sup>99</sup>

*El color de los sueños* expresa, como hemos subrayado con anterioridad, un ideal de naturaleza que se concretiza en los cuadros del pintor y en su rebeldía contra los convencionalismos de la sociedad organizada. La fuga, tal como lo define Miguel, viene a simbolizar la nostalgia de los orígenes. Sanga, espacio de refugio del pintor, representa, irremediamente, un lugar virgen, muy alejado de la corrupción, donde todo está permitido:

- ¿Te gusta África? - ¿Te gusta a ti, papá? - Me gusta la tierra en la que la más humilde planta es todo un acontecimiento. Me gusta África. Espacios inmensos e ilimitados, espacios para soñar otras vidas. Cuando baja el calor, las mujeres salen de las chozas y preparan la cena al aire libre. El espectáculo es único. Son gentes sencillas que no se atormentan por problemas existenciales, bozos en su mayoría, los pescadores tradicionales de este río, pero nadie conoce como ellos las leyes de la hospitalidad. Se reirían de ti, pero te darían el mijo que comen y luego te bailarían una de sus danzas. Sus mujeres son extraordinarias. Barren los suelos con sus mejores vestidos y siempre están limpias, tienen una obsesión senil por la higiene. Pero, querida mía, ¿qué estoy haciendo? Se me escapa la luz, los pintores haraganes se conocen por sus escasos dibujos y yo no puedo permitirme el lujo de ser haragán. Lo sabes de sobra, Marina, arriesgué mi vida y la tuya por este trabajo.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> *Ibidem.*, p. 238.

<sup>100</sup> *Ibidem.*, p. 245.

La Sanga que el pintor alaba sin cesar, la concebimos como promesa, o sea, la promesa de un lugar que no existe sino en la imaginación del artista. Todo lo que este espacio tiene de virgen lo aleja de la realidad. La belleza de Sanga se confunde prioritariamente con el olor y color del exotismo, pero la verdadera y la única belleza de Sanga se halla en lo que tiene el lugar de promesa para Miguel, la promesa de poder intentar una nueva vida: “El viajar me divierte enormemente y hay momentos en los que experimento la sensación de que mi vida acaba de nacer. Me imagino como un artista absolutamente nuevo, que sea el compendio de todos los artistas anteriores, y para estimular mi imaginación me doy baños de agua fría.”<sup>101</sup>

Es preciso agregar que sobresale en *El color de los sueños*, y sobre todo desde el punto de vista espacial, el dominio de espacios naturales esencialmente marcados por la ausencia de civilización y que, además, se conforman como escenarios donde Miguel lleva la vida solitaria que siempre le ha gustado a él y que le procuran una vida ajena a los problemas de la civilización. No sólo exalta Miguel la libertad y soledad del espacio dogón, sino también refleja en sus obras pictóricas la soledad del paisaje selvático, convertido en su jardín de edén y donde mora una tribu con una felicidad bárbara:

Se había venido al Malí buscando la soledad y ésta era tan grande que en el último año había pintado más de cincuenta cuadros. Tenía el silencio que quería y toda la tranquilidad del mundo. En el país dogón, la gente camina en silencio con los pies desnudos, y ni siquiera oigo el piar de los pájaros. A las mujeres las encierran entre paredes, en la Ginna o Casa Prohibida, durante la regla, y pasan cinco días en silencio para que no contaminen el poblado. Los hombres se sientan en mi puerta y pasan el día sin hablar. Tengo todos los modelos que necesito.<sup>102</sup>

Sanga es un lugar ideal para el artista plástico porque no sólo se muestra abierto, sino que esconde muchos misterios que él quiere descifrar. En opinión de Miguel, el

---

<sup>101</sup> *Ibidem.*, p. 267.

<sup>102</sup> *Ibidem.*, p. 269.

artista es, por definición, un ente que transmite a los demás la esencia de los sucesos y que crea imágenes que dan testimonio de las pasiones, temores, aspiraciones, éxitos y fracasos presentes en la existencia diaria. Por lo que creemos que por medio de sus composiciones, el pintor-personaje de nuestro libro, ha podido capturar algo de los contrastes que rodean al hombre y a la naturaleza:

Hubo un tiempo en el que me pesaba tanto la soledad que pensé montar un falansterio de artistas en mi casa de Sanga, pero me di cuenta de que había huido de Occidente para encontrarme conmigo mismo y deseché la idea de meter a ese occidente podrido en mi cama. Tenía lo que quería y todos los modelos a mi alcance por una sencilla comida o un cadeau sin valor, y la mayor colección de obras de arte. Cada poblado dogón es un museo de máscaras, estatuillas, ídolos, mitos, y leyendas, todas a mi disposición; y las Evas más hermosas e ingenuas o, en cualquier caso, allí estaba yo para fijar el canon de una belleza irrepetible, porque su mundo también se está desmoronando. Mi lema, como el de Gauguin y el de Poe, era y es “huir lejos”, huir hacia lo sencillo, primitivo y sin influencia exterior, ésa es mi filosofía: describir el mundo desde lo primitivo; huir hacia el enigma que ocultan esas estatuillas y también hacia la muerte, que es la razón última de cualquier creación que se precie.<sup>103</sup>

Los acantilados son espacios que reflejan no sólo un estado de ánimo sino que tienen un valor alegórico. Reflejan, en efecto, un pueblo replegado sobre sí sin interés por el exterior. Basta con referirnos al pasaje citado con anterioridad para ver que los nativos aparecen descritos sociológica y minuciosamente en la novela como personas que viven al margen de la modernidad. Los dogón constituyen, como hemos subrayado previamente, una etnia muy orgullosa de sus orígenes. Como grupo, los habitantes de las rocas desempeñan el papel de defensores de ciertos valores heredados de sus antepasados y su desprecio por la modernidad explica, de algún modo, su interés por defender con ahínco sus tradiciones. Este espacio en el que moran individuos replegados sobre sí, sirve de refugio al personaje occidental de *El color de los sueños*,

---

<sup>103</sup> *Ibidem.*, p. 272.

concediéndole la posibilidad de vivir sin pensar en el tiempo, ayudándole a ver también las cosas con la distancia requerida.

En suma, los paisajes dogón reflejados en *El color de los sueños* que se ubican, por supuesto, al margen de la historia, destacan por su aislamiento geográfico; aislamiento topográfico que permite reflejar la soledad del personaje occidental de la novela. Comentando el cuadro “Dunas” que le regaló su padre, Marina asevera lo siguiente:

En aquel lienzo había puesto todo el color de su mente y todo el calor del alma, todo lo que sabía de la vida y del arte. El temblor y el eco de la vida traspasaban el umbral de lo invisible y de un mundo que se extendía más allá del marco del cuadro. Los ojos huían de la muchacha hacia las dunas y éstas eran una llamarada sobrecogedora de vida que a mi padre parecía haberle pasado desapercibido.<sup>104</sup>

Miguel, como pintor que rechaza los valores modernos, busca, pues, en los acantilados de Bandiagara el refugio para su persona y sobre todo un refugio para sus pinturas que concibe como calmante espiritual. Como ya hemos visto con anterioridad, el espacio de las rocas adquiere una importancia capital en *El color de los sueños* por ser los acantilados dogón elementos paisajísticos que se identifican con el mundo interior del artista de la novela.

Paisajes grandiosos, lugares propicios al descanso y al trabajo, los acantilados por la altura que los caracteriza implican en *El color de los sueños* revelación. Marina, quien estaba en los últimos capítulos del libro de visita en Sanga, ha podido al fin comprender a su padre. El espacio en que se halla recluso su progenitor es un universo que está al margen de la vida moderna. Los acantilados ejercen una gran fascinación sobre Miguel, que no está cómodo en la sociedad moderna. Bandiagara aparece en definitiva en *El color de los sueños* como el lugar en el que la realidad se difumina y en donde la imaginación halla su sitio: “Todos se encandilan al verlo, pero descuida que tus Dunas no saldrán de mi habitación. He descubierto en él que eres más sentimental

---

<sup>104</sup> *Ibidem.*, p.272.

de lo que imaginaba. Lo tengo delante de mí y sobrecoge lo que una ve en los ojos decididos de la muchacha. La miro día y noche, y descubro con emoción que has pensado en mí más de lo que imaginaba, y eso me ha conmovido. No sé si soy como ella o si ella es como tú esperas que yo sea, pero sus ojos son los míos y su larga cabellera de fuego es la mía. Casi lo juraría. También me dicen que te has enfrentado en ese cuadro no sólo con dogmas y escuelas sino contra todo lo antiguo y oficial. ¡Qué monstruo eres, padre! Me lo confirman los que lo ven, mis compañeros y profesores, la prensa y los especuladores.”<sup>105</sup>

En resumidas cuentas, podemos aseverar que *El color de los sueños*, con el paisaje de los altos, nos recuerda un motivo gótico americano. Los altos son, según la tradición romántica, espacios propicios para la meditación y para las ensoñaciones. Son, también, paisajes que permiten al imaginario fijar lo irreal mediante la alucinación. Constituyen, asimismo, el refugio de los deseos reprimidos. Miguel no se ha refugiado en los acantilados de Bandiagara por el mero hecho de esconderse. El espacio de las rocas, en el que se halla recluido el artista de *El color de los sueños*, es un lugar muy simbólico, un espacio en el que las normas más fundamentales que rigen la vida del ser humano se desarticulan para dar paso a una vida “a lo natural.” El espacio en el que se desenvuelve la vida del personaje pintor de *El color de los sueños* se convierte, en definitiva, en auténtico trasunto de su personalidad, convirtiéndose, igualmente, en el único compañero de éste que le ayuda a recuperar un pasado mítico.

Cabe señalar que Bamako es, también, una ciudad africana que recalca perfectamente la fusión del espíritu de los personajes villarianos con los paisajes subsaharianos. En efecto, el tema de la inadaptación sentimental cobra un protagonismo ejemplar en la novelística de Manuel Villar Raso.

---

<sup>105</sup> *Ibidem.*, p. 310.

## La ciudad de Bamako como personaje alegórico

“Dentro de las posibilidades que ofrece el análisis del espacio literario, uno de los sistemas que presentan una estructura más compleja e interesante es el del espacio de la ciudad. A lo largo de los siglos, muchísimos escritores han ido creando sus obras utilizando, de forma consciente o no, el recurso de la ciudad como elemento narrativo de primera categoría, dándole un papel autónomo dentro del texto, como si fuese un personaje más, o como trasfondo de la acción que desarrollan otros personajes.”<sup>106</sup>

Terminamos con la cita de Bárbara Fraticelli para decir que, entre los espacios de toda obra literaria, uno de ellos, de importancia capital, es la ciudad, que, además de constituir un marco en que se desarrollan acciones relevantes, posee otros valores añadidos, en relación, sobre todo, con los personajes.

Bamako, ciudad que aquí y ahora nos interesa, aparece en las obras villarianas como un espacio muy relevante y que asume, frecuentemente, el papel de una entidad agobiante que provoca desasosiego y angustia en los entes literarios:

Algunos días después hicieron el primer viaje por el Níger y pasaron una semana inolvidable hasta Mopti, ciudad con fama de viciosa, de la que quedaron relativamente satisfechos. Gao en cambio lo decepcionó, en parte por una insolación que a punto estuvo de matarlo, regresando a Bamako y a la inmutable sucesión de días grises sin sol y con una humedad espantosa, que resultaba forzosamente deprimente, y de la que no había forma de librarse excepto viviendo a tope sus noches, infinitamente más depravadas que las de Mopti. En honor a la verdad y a la inteligencia del doctor, Michel le había dado un par de semanas de entusiasmo por este África profunda y hacía ya tres meses que vivía allí sin quejarse siquiera de desarreglos intestinales. Su desesperación, no obstante, era mayor de la esperada. Jamás hablaba de temas obligados entre europeos como la corrupción, violencia, indigencia y falta absoluta de escrúpulos de los líderes africanos y, cuando lo hacían, él despachaba el asunto con un "África es como es, o con frases

---

<sup>106</sup> FRATICELLI, Bárbara: *La imagen de la ciudad de Lisboa, entre lo real y lo imaginario*. Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp.110-111.

como "aquí no hay esperanza en varias generaciones y es mejor no hablar de ello". Sonreía ante el asombro general y cambiaba a temas triviales, haciendo siempre lo imposible por obviar todo aquello que lo turbaba y para lo que no tenía respuesta.<sup>107</sup>

La historia contada en *Donde rien las arenas*, que se sitúa, en parte, en la ciudad de Bamako, gira en torno a la vida de unos personajes relevantes. Ya el párrafo citado con anterioridad proporciona las primeras imágenes que los personajes, los occidentales, más precisamente, vehiculan sobre la ciudad; imágenes del universo urbano africano que se construyen a través de la mirada del personaje de Michel y la del protagonista principal de la novela. En efecto, la simple constatación de las características físicas de este espacio, mediante el fragmento citado ya, nos incita a afirmar que la ciudad de Bamako, más que un marco que refleja las experiencias de nuestros personajes, aparece presentado con una fuerte carga metafórica, y aún simbólica, en la medida en que cuajan reiteradas e innumerables connotaciones que la convierten irremediamente en protagonista.

Ahora bien, el estudio de esta parte de nuestro trabajo supone fijarnos en los espacios urbanos más destacados contemplados o descritos por los personajes villarianos. De hecho, nuestro propósito consiste, únicamente, en proceder a un planteamiento del interés de la ciudad para así comprender, una vez más, los rasgos más sobresalientes e importantes en su representación. Por lo que hemos decidido prestar una atención especial tanto a determinados ambientes abiertos como a los lugares cerrados de la novela, ya que todos ellos son portadores de una fuerte carga simbólica y psicológica. Pero, antes de destacar el protagonismo de Bamako en *Donde rien las arenas*, vamos a hacer un sucinto y breve resumen de la vida amorosa de los personajes principales de la obra.

En el caso del protagonista occidental de la novela, el amor que le une a Assiata, por ejemplo, se consume en una habitación de hotel que cobra un significado especial. En efecto, el narrador cuenta, en la referida novela, la pasión de estos seres que viven dentro de un espacio de placer y, a la vez, de tormento, angustiados por un pasado desagradable que les devuelve a la realidad del mundo exterior:

---

<sup>107</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.110.

Al entrar en el hotel, se sorprendió al encontrarse con tantos europeos ajenos a la aplastante soledad de la ciudad. Había una fiesta en marcha en el salón-comedor y la abominable orquesta, compuesto por un piano, un saxo, dos guitarras eléctricas y cimbales, hacía tanto ruido que renunció a la cerveza y al espectáculo degradante de aquellos blancos, salidos del mundo feliz de Huxley, y tomó las escaleras.<sup>108</sup>

Este párrafo sacado de *Donde rien las arenas* constituye, en nuestra opinión, uno de los mejores ejemplos para recalcar la importancia de la ciudad y de determinados lugares de Bamako en este libro sometido a nuestro estudio. Así que, el narrador español, mediante un planteamiento singular del tema que aquí y ahora nos interesa, consigue situar los elementos urbanísticos en primera línea de interés entre los distintos componentes narrativos.

El entorno físico o geográfico negro-africano no es nada gratuito en la novela de Manuel Villar Raso ya citada, sino que, por el contrario, es un componente de esencial relevancia en el desarrollo de la acción. Es concebido, generalmente, como algo simbólico, es decir, aparece como un espacio que sugiere, muy a menudo, una idea de fusión o de compenetración con lo humano. El párrafo ya mencionado, siendo una clara y nítida indicación de la ciudad que acoge a los personajes villarianos en su exilio o huida, aparece, también, como uno de los apartados que reflejan la soledad de José, el médico personaje de *Donde rien las arenas*. A través de su peculiar percepción de la ciudad, de sus desplazamientos erráticos, éste logra sumergirnos en ambientes opresivos y sórdidos que reflejan su angustia existencial.

Ahora bien, si nos fijamos atentamente en la organización estructural de *Donde rien las arenas* en capítulos que cuentan las existencias paralelas de dos de sus personajes, veremos quizás mejor, la importancia que revisten algunos lugares de la capital en la novela.

Así que, vamos a exceptuar del presente análisis la noticia necrológica que corresponde a las primeras páginas de la novela para fijarnos, más hondamente, en la novela como historia de un encuentro. ¿Qué más trivial que la historia del encuentro

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, p.70.

entre un hombre y una mujer, una noche cualquiera en un prostíbulo de Bamako? El encuentro, la mirada recíproca y la primera tentativa de acercamiento son las situaciones que se vislumbran en los primeros capítulos de la novela.

Por lo tanto, *Donde rien las arenas* cuenta, entre otras cosas, el encuentro, la progresión y el final trágico de Assiata y José. Es un texto en el que cada palabra, cada expresión nace de la tristeza, de la angustia de unos personajes cuyo estado de ánimo remite irremediabilmente a una realidad amarga; y la manera de expresarla es asimismo desagradable.

Como veremos, *Donde rien las arenas* se configura como la historia de dos entes solitarios: Assiata y José, el médico. Son personajes que se encuentran por primera vez en *Le Village*, sórdido espacio de la ciudad de Bamako. De una sola mirada José descubre y reconoce a Assiata<sup>109</sup> como su semejante. Para entablar una primera conversación con Assiata, que se halla sentada en un rincón del prostíbulo, José adopta las siguientes estrategias:<sup>110</sup>

Lo envió de nuevo con una cola y ella siguió inmóvil, sin tocar el vaso, pero observándolo con ojos sospechosos. Desde donde estaba no podía leer la expresión de su rostro, que seguía pareciéndole una máscara, y el pensamiento de que andaba huyendo, tal vez de sí misma, o tratando de perderse por primera vez en un lugar tan pestoso y siniestro como *Le Village*, lo impulsó a acercarse. Lo recibió sin moverse con sonrisa cohibida. Al sentarse a su lado y tocarle casualmente la mano, todavía asida al taburete, sintió emocionado un ligero estremecimiento. Se presentó y le dijo su nombre. Le preguntó por el suyo y lugar de nacimiento y siguió muda e inmóvil. Le preguntó si quería acompañarlo al hotel y seguía encerrada en su mutismo. "Te daré veinte francos si me acompañas", le dijo dudando ya de que fuera a hacerlo, a responderle, a entender

---

<sup>109</sup> La historia de Assiata gira en torno a prohibiciones. Rebelándose contra la tradición ancestral dogón, Assiata va transgrediendo las normas religiosas mofándose del orden establecido por los mayores. La arrogancia aparecerá como uno de los elementos que caracteriza a Assiata en la novela. Assiata no deja que nadie hable por ella, y hace una larga narración de los motivos de su fuga, detalles de su narración que se parecen a las historias de muchas heroínas de las novelas africanas.

<sup>110</sup> El doctor se propone conocer mejor a la misteriosa chica dogón que acaba de entrar en el prostíbulo.

siquiera su pobre francés, y ella se levantó sin mirarlo, dejándole que abriera el paso y siguiéndolo hacia el exterior.<sup>111</sup>

En el fragmento anterior, el narrador heterodiegético de *Donde rien las arenas* no proporciona una descripción detallada del lugar en que José y Assiata se encuentran por primera vez. Lo que sí nos llama la atención es su empeño en orientar nuestro interés por sus protagonistas principales. Los semas predominantes en el discurso descriptivo están cargados de negatividad y de sordidez. “Un lugar tan pestoso y siniestro como Le Village” es una de las escasas características del prostíbulo.

Por lo visto, la elección de este tipo de espacio no es fortuito si atendemos a las razones de la presencia de Assiata y de José en Bamako. El último, que abandona el ámbito familiar español tras las interminables disputas con su esposa, ha elegido la ciudad de Bamako para encontrarse consigo mismo y para superar el dolor de su existencia solitaria. Assiata, por su parte, se ha rebelado contra el sistema patriarcal dogón dejando atrás a su prole en Ireli.

Es conveniente subrayar de paso que los personajes que pueblan las hojas de *Donde rien las arenas* son, en su inmensa mayoría, marginales, errabundos, bohemios y prostitutas que acuden a bares, prostíbulos..., de la ciudad de Bamako para olvidarse de sí mismos. Tratan cada uno y todos ellos de quitarse de encima el peso de un pasado doloroso que les atormenta.

“*Le Village*”, como espacio de encuentro de los personajes principales y secundarios de *Donde rien las arenas*, aparece como el prostíbulo nocturno en el que el doctor conoce a Assiata. Es asimismo el primer ambiente novelesco que refleja la soledad que ambos personajes comparten: “Se sentía como un reo ante un piquete de ejecución en aquel ambiente y, no obstante, siguió clavado en la barra porque acababa de entrar una joven, de atractiva figura, que fue a sentarse en solitario en un rincón. Llevaba un traje desaliñado y pobre y le llamó la atención, no sólo por su figura y sus ojos, grandes y luminosos, sino porque nadie le hacía caso. Al entrar se había quedado paralizada en la puerta, casi petrificada durante largos segundos, sin saber qué hacer, si irse o quedarse, y era de edad indefinida, más joven de lo que parecía por el desaliño y

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p.110.

más vieja que las jóvenes de su edad, y que fue finalmente a sentarse en un rincón, pasando junto al grupo de españoles con la cabeza encogida y como si sostuviera una enorme losa de abyección y culpa. Desde su rincón miraba con desamparo a las muchachas que solas, por parejas o en grupos, coreaban la música con un griterío más que ensordecedor. Algo le sucedía y la curiosidad de nuevo pudo al cansancio. Nadie le prestaba atención y como la noche estaba perdida y seguía solitaria y como indefensa en su rincón, sin el menor gesto y sin nadie que se le acercara, fue al lavabo, se chamuscó la cara y regresó a la sala.”<sup>112</sup>

La habitación del hotel en el que José está alojado desde su llegada a Bamako será, no obstante, el ambiente en el que ambos personajes entablan una primera conversación:

Al entrar en la habitación, lo primero que la muchacha vio, al examinarla, fue el jarrón de frutas sobre la mesa.

- Puedes coger lo que quieras - le dijo interpretando su mirada y ella al punto le echó mano a un plátano y se lo llevó a la boca sin pelarlo. Nunca había comido un plátano y detuvo su mano en el aire, se lo peló y, mientras se lo comía a grandes bocados, sacó un billete de veinte francos y lo dejó sobre la mesa -. Esto es para ti. Seguía comiendo plátanos y luego le echó mano a una enorme papaya, sin conseguir que la comiera correctamente y, al descubrir que no le importaba lo que comía con tal de comer, se quedó observándola fascinado. Comía con voracidad y como el ciego que trabaja con el tacto y mira hacia la distancia mientras come. Comía con el apetito de una campesina robusta, joven y hambrienta que acaba de volver del trabajo.

- Cinco francos está bien - dijo rompiendo su mutismo por primera vez y encontrando que la voz se adecuaba a la imagen que él se había hecho de su persona -. No podría comer veinte francos.<sup>113</sup>

Como recinto cerrado, la habitación del hotel, por los tintes neutros de los que viene dotada, simboliza, en nuestra opinión, el lugar donde Assiata halla la protección

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, p.132.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p.140.

requerida. El narrador no proporciona datos relevantes en lo que se refiere a dicho al hotel. Al igual que cuando aludía a *Le Village*, se centra, más bien, en la trascendencia de las palabras que sus personajes intercambian:

- ¿Qué años tienes?
- Veintidós - respondió.
- Tienes un nombre, supongo.
- Assiata.
- ¿Qué nombre es ese?
- Dogón.<sup>114</sup>

Tal y como ilustra el fragmento anterior, el narrador privilegia, sobre todo en los primeros capítulos de *Donde rien las arenas*, el diálogo entre Assiata y José, destacando, de este modo, la comunicación profunda y la revelación de la propia identidad de sus protagonistas. En tan sólo una noche José reconoce y admite a Assiata como igual por sus mutuas condiciones. El párrafo, que recogemos a continuación, consiste en la narración retrospectiva de la vida pasada de ambos personajes. Fijémonos en la manera cómo José trata de incitar a la mujer dogón a que le cuente algo de su vida anterior. De hecho, el médico, para hacer reaccionar a su interlocutora, empieza refiriéndose a su propia vida pasada: "me hubiera volado los sesos de no haberla dejado. Aquella mujer era un dolor de cabeza tan fuerte que no se me iba con el día y por la noche me ponía una almohada encima de la boca y ni aun así me ahogaba. Todo lo que hacía era absurdo. Tenía un dolor permanente en las sienes, en los riñones, que no se me iba. Odiaba vivir dedicado a lo que los demás querían y decidí estudiar medicina por las tardes. Al acabar, dejé a aquella mujer y aquel trabajo y me fui a América, donde conocí a mi segunda esposa y seguía odiando mi vida y mi trabajo, el subir y bajar aviones, el vivir encerrado entre paredes con ella. Regresé a España, puse una consulta e inesperadamente descubrí que el ser médico era hermoso y me gustaba, que me gustaba ser útil, hablar con las gentes y salir a la calle. Pero mi mujer resultaba un trago de

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p.140

veneno más formidable que la primera. En sus ojos no había nadie, sólo ella, sus vecinos y amigos nocturnos, pintores bohemios y cosmopolitas. Yo no era nada.”<sup>115</sup>

La pasiva y taciturna Assiata, conmovida por las palabras que acaba de oír tocante a la vida del médico-personaje de la novela, interviene, de repente, diciendo lo siguiente:

- Puedes amarme, doctor. No tengo miedo - y añadió: - Con mi marido siempre tenía miedo. Tenía miedo de su sombra y cada vez que se acercaba me sentía mal. Me pegaba. Era un demonio que me rompía las costillas y bebía mi sangre. El día que me llevaron a su casa era una niña y me mandó por leña. Cuando regresé rengada me mandó a regar sus ajos en lo alto de la montaña. Cuando regresé anochecido me arrastró al suelo y quedé manchada de sangre y vómitos. Gritaba para asustarme y yo seguía sangrando y vomitando. Decía a gritos que me cortaría el cuello si no lo quería y yo le decía que lo quería, muerta de miedo. Era repugnante; pero tú puedes amarme si quieres, doctor.<sup>116</sup>

La alusión al pasado de ambos protagonistas sirve, por supuesto, para plantear el conflicto que la huida de Assiata acarrea, permitiendo al lector adivinar el destino miserable de ambos personajes. Tras estos primeros intercambios entre ellos, Assiata desaparece de la vida de José, ausencia de la protagonista que afectará mucho al personaje, influyendo incluso en su manera de percibir la ciudad. Bamako, por la soledad que aqueja a José, viene a constituir el correlato de su alma atormentada.

El siguiente fragmento recoge los movimientos topográficos del referido personaje occidental, quien va en busca de la mujer africana que ama, dejando trozos de su alma por los lugares por donde deambula: “Volvió a perder a Assiata y la ciudad semejaba un agujero sin fondo, en el que se movían negros de todas las etnias que venían huyendo del hambre y que adoptaban las posturas más increíbles de sufrimientos, abandono y postración, unos tumbados en el polvo o apoyados en los

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p.144.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p.147.

troncos de los árboles, y los más corriendo de un lado para otro en una búsqueda de comida sin sentido, a la vista de lo poco que allí se podía conseguir.”<sup>117</sup>

Llegados a este punto, podemos decir que *Donde ríen las arenas* es una novela que tiene claras reminiscencias románticas. Consiste, en efecto, en la narración de un amor imposible, y la ciudad que acompaña a los protagonistas en su huida angustiada del recuerdo viene a constituir uno de los personajes más sobresalientes de la novela. Recordemos que *Donde ríen las arenas* nos sumerge, frecuentemente, en ambientes crepusculares y nocturnos. La elección de unas zonas antes que otras, de unos momentos antes que otros y la inmediata y pormenorizada referencia a unos recuerdos precisos, sitúa al lector ante un Bamako decadente, solitario, en consonancia con los sentimientos de angustia que experimentan ciertos protagonistas:

Salía al jardín, llenaba la pared de orines y al entrar se golpeaba la cabeza y ésta le estallaba. Ahuecaba la almohada, alisaba las esquinas de su colcha favorita, el espejo ya no recogía su deslumbrante figura, no se atrevía a abrir su cajón, a tocar la hilera de vestidos colgados preguntando. Se había ido como el viento y cerró con suavidad la puerta, dejando atrás su retrato sonriente. La casa era un cubil y una inmundicia, la ciudad un centro de infecciones crónicas, malaria, peste, fiebre amarilla y sida. Tenía el virus asesino de una enfermedad para la que no había antídoto ni cura. Tenía fiebre y el disparo de rifle de su tos estremecía la habitación. Se tocaba la frente. Tenía los sentidos trastocados. Como legumbres podridas. Iba al váter y salía sin limpiarse. Cada vez que golpeaba su cabeza la pared tardaba un tiempo inmenso en reponerse aunque no sufría. Se decidió a salir a la calle, todavía con el efecto del mareo y se encontró con una ciudad extraña que desconocía y regresó desorientado, luchando algún tiempo con la cerradura, y se encerró con llave. Las calles, el aire y la humedad apestaban.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p.349.

El protagonista se mueve en una ciudad poblada de entidades fantasmales que cumplen con la destacada función de poner de manifiesto sus angustias. Es de sumo interés recordar que este personaje villariano, que se mueve en determinados lugares del espacio urbano africano, permite asistir a un proceso de identificación entre la ciudad de Bamako y él mismo. Con la esperanza de darse con Assiata, José procede a una búsqueda angustiada por destacados ámbitos subsaharianos. Son movimientos topográficos que explican, de alguna manera, sus frecuentes fusiones con los elementos paisajísticos africanos.

La ciudad de Bamako es el lugar ideal para quien quiera encontrarse consigo mismo porque ofrece infinitas posibilidades para este fin.

La vinculación de la capital de Mali con el protagonista occidental de *Donde rien las arenas* y, a través de éste, con el verdadero sentido de la existencia de todas las criaturas villarianas, se hace patente en varios y destacados fragmentos de la novela. Así sucede en el siguiente apartado en el que el protagonista principal de *Donde rien las arenas* observa atenta y románticamente el agua del río Níger, tomando consciencia del misterio que envuelve su vida.

Después de este acercamiento al protagonismo de Bamako en *Donde rien las arenas*, nos parece lógico y provechoso dedicarnos en el siguiente apartado al valor metafórico del hospital en *La mujer de Burkina*.

## **El espacio hospitalario en *La mujer de Burkina***

En el caso de las novelas de nuestro corpus, la topografía africana es muy significativa. Los acontecimientos y entes de ficción en *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* se ubican en espacios geográficos localizables en el mapa. *La mujer de Burkina* es la única obra de Villar Raso en la que la capital de Burkina Faso aparece como primera ciudad en importancia en tanto escenario que recorren sin cesar los protagonistas villarianos: “Aquella segunda noche de Bobo Diulasso y en el Watinoma, adonde nos llevó a tomar una copa a mí y a varias enfermeras negras, como recompensa del día agotador que habíamos tenido, mi mirada

estaba en la suya y la suya perdida en el ambiente local que llenaba las mesas. Nos habíamos sentado en el centro del local y frente a la orquesta. No le preguntes por su vida, es algo que le duele, me dice al oído Marie Terèse. Tiene una hija en España, a la que apenas recuerda, y ha dejado un amor en el Malí, que todavía lleva en carne viva y le duele. Háblale de Burkina Faso y los ojos se le encienden.”<sup>119</sup>

En *La mujer de Burkina*, los acontecimientos discurren entre escenarios africanos y europeos bien determinados: España, Malí y Burkina Faso, siendo los dos últimos, países importantes en la geografía literaria de Manuel Villar Raso. Burkina Faso es, sin embargo, y como indica el título de la referida obra, el espacio con mayor relevancia novelesca. La presentación de la materia narrativa, que sigue evidentemente los cánones de disposición tradicional en capítulos, deja entrever el predominio cuantitativo de Burkina Faso en *La mujer de Burkina*. En efecto, de todos los capítulos que componen la novela citada con anterioridad, son únicamente los últimos los que se ubican en la ciudad de Bamako. Los demás escenarios se ciñen en la totalidad a Burkina Faso, a sus afueras y a los pueblos que se hallan a su alrededor.

Las descripciones que la narradora proporciona con respecto al espacio representado en *La mujer de Burkina* no constituyen un caso aislado. Se parecen mucho a los espacios que aparecen descritos en *El color de los sueños* y en *Donde rien las arenas*.

Una lectura detenida de *La mujer de Burkina* ofrece, por ejemplo, una visión panorámica de la sociedad burkinabesa en su conjunto a partir de la construcción de la realidad que efectúa la narradora protagonista. Los temas sobre medicina- en particular -sobre las enfermedades vigentes en el continente africano- que se hallan en la referida obra, constituyen sólo uno de los tópicos que trata, aunque es imprescindible subrayar su presencia constante, de tal manera que se podría incluso llegar a aseverar que las patologías constituyen el único elemento novelesco que retorna reiteradamente en cada capítulo del libro.

La historia se inicia, en la aludida novela, con un capítulo de presentación del marco espacial en el que se desarrollará la acción de los personajes. La configuración del espacio narrativo se halla teñida, como tendremos ocasión de subrayar, de elementos simbólicos y reflexivos, cuya función principal es la de ser una peculiar visión de un

---

<sup>119</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.16.

continente determinado: “El sol era una naranja aplastada y feroz que definía claramente los contornos. El perfil azulado de la floresta en la lejanía, las chabolas, los cobertizos, los niños jugando, los cafetines y restaurantes de barro y paja, las parillas de carne humeantes, la calle envuelta en una nube de polvo que semejava un campo de batalla. Por la pista que corría pareja al hospital, la marea humana no cesaba. ¿De dónde venían y adonde iban, arrastrando el pesado fardo de siglos de su piel oscura? La mayoría seguía su camino en busca de no sé qué extraña tierra de promisión, bajo un calor sofocante y húmedo, con regiones de insectos y una lluvia permanente que alternaba con soles abrasadores [...] De la marea humana los había que se separaban y entraban al hospital en busca del doctor.”<sup>120</sup>

*La mujer de Burkina*, como veremos adelante, es la novela villariana que mejor se adapta a la problemática de este capítulo. El escritor español manifiesta una sensibilidad especial hacia graves problemas del universo negro-africano, sobre todo hacia la pobreza, la hambruna y las enfermedades contagiosas y mortales. A semejanza de los narradores realistas, trata de recalcar en su literatura esas lacras con un objetivo bien determinado: crear un estado de opinión entre el público lector, con lo cual ayudará, quizás, a mejorar las condiciones de vida de la gente necesitada.

Por lo tanto, el libro consta de distintos capítulos que no sugieren casi nada al lector su contenido. Desde las primeras páginas, la lectura nos introduce en el mundo de las enfermedades, en el espacio hospitalario, a través de una narradora diestra en el arte de describir, de un personaje que no deja el menor detalle cuando se refiere a Burkina y a sus habitantes.

Ángela, la narradora, recién llegada de España, se encuentra ubicada, desde el principio, en un espacio bien determinado: el hospital de Bobo Diulasso. La alusión al marco espacial es de esencial relevancia para la inteligencia de la obra porque le permite crear la atmósfera literaria conveniente para aportar su personal contribución a una forma muy recurrente de percibir el continente africano: Pobreza, suciedad, muerte, enfermedades, contaminación..., como pueden ejemplificar las palabras introductorias de la narradora, constituyen de algún modo los elementos novelescos con que nos enfrentamos a lo largo de dicha obra.

---

<sup>120</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p. 9.

Es necesario resaltar que la perspectiva que asume la voz narrativa con respecto a lo descrito constituye una de las peculiaridades que saltan a la vista en la cita mencionada en renglones anteriores. Se opera en efecto, una especie de distanciamiento entre el ojo que observa y las cosas que mira, entre la percepción y la representación, entre la palabra y lo que describe. Palabras tales como “el perfil de la floresta en la lejanía”, “por la pista que corría pareja al hospital”, ¿de dónde venían y adónde iban? bastan para ejemplificar lo que hemos venido comentando hasta aquí.

La profusa utilización del paisaje y el clima, la alusión reiterada y obsesiva al polvo, al ambiente contaminado, a la tristeza que se desprende de las caras de los burkinabeses que se dedican a sus quehaceres diarios, a los que se suma el aspecto lúgubre, vetusto de los edificios hospitalarios, sobre los cuales el hombre no tiene remedio, crea una sensación de impotencia, de monotonía y de aburrimiento que contribuye al sentido implícito de la novela:

El hospital era un complejo de pabellones independientes, entre espacios arbolados y calles de laterita, del mismo color rojizo que el de las pistas o el campo abierto. En su interior, separados por enfermedades, se hacinaban los enfermos, los liendres, los chinches y el olor tan repulsivo que necesitaba salir corriendo a vomitar como entrabas en él. A las camas de hierro le faltaban los colchones y en ellas quien no gemía era por carecer de fuerzas.<sup>121</sup>

Nos hallamos en un mundo marginado y sin perspectivas, un universo donde el peso de la fatalidad mantiene a la gente en una pobreza muy difícil de remediar, en un país donde varios millones de personas son víctimas de enfermedades cuyos diagnósticos y tratamientos dependen de los medios sanitarios más elementales. Burkina Faso, más que muchos países africanos, presenta graves problemas sociales. La escasa higiene y las carencias alimenticias, deficiencias indudablemente más acusadas en la franja más humilde de la población, aparecen como condiciones adecuadas para la propagación de las enfermedades más peligrosas del universo. Claro que nadie está a

---

<sup>121</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.28.

salvo de las patologías, pero no hay que olvidar, por otra parte, la terrorífica mortalidad infantil y de las mujeres en estos rincones del mundo. Aurelia Martín Casares pone de manifiesto las difíciles condiciones de vida de esos africanos en la obra titulada *I Jornadas de Estudios Africanos* y más particularmente en su artículo “Género y desarrollo en África subsahariana: hacia el fin del apartheid de los sexos”, insertado en la misma en el que asevera: “el África subsahariana es una de las zonas planetarias con mayores problemas de pobreza, salud y educación. Cito algunas cifras del Informe sobre Desarrollo Humano de las Naciones Unidas realizado en 1995: Sólo hay un médico por cada 18000 personas en comparación con uno por cada 390 en los países industrializados; hay más de 10 millones de mujeres y hombres seropositivos; hay más de 80 millones de niños y niñas que no asisten a la escuela primaria ni secundaria, un tercio de la población (170 millones de personas) no tiene alimentos suficientes; cerca 26 millones de niños de la región están desnutridos y más del 15 % de los lactantes tienen peso insuficiente. A la vista de los resultados, no hay que ser un lince para concluir que la situación actual de la mayoría de los países al sur del Sahara es dramática.”<sup>122</sup>

Acaso sea oportuno, después de haber explorado física y moralmente el espacio subsahariano, emprender un estudio de éste como metáfora temporal, lo cual dará, quizás, un toque particular a nuestro acercamiento literario al África recreada en la novelística de Manuel Villar Raso.

---

<sup>122</sup> Aurelia MARTÍN CASARES, Aurelia: “Género y desarrollo en África subsahariana: hacia el fin del apartheid de los sexos” *I Jornadas de Estudios Africanos*. Universidad de León.2001, p.15.

*Experiencias espacio-temporales en ámbitos subsaharianos*

## Acercamiento definitorio al tiempo narrativo

Antes de sumergirnos de lleno en el análisis que nos proponemos en este apartado, convendría dedicar unas líneas a reflexionar sobre el concepto de tiempo y sobre algunas de las teorías vehiculadas en lo que se refiere a su definición, tipología y, más particularmente, a sus dimensiones dentro de la narración. Esto nos ayudará a proporcionar un tratamiento metodológico del tiempo y de sus vertientes en *El color de los sueños*, en *Donde ríen las arenas* y en *La mujer de Burkina*. También será de una gran utilidad a la hora de aportar ilustraciones a nuestro acercamiento a las vivencias temporales de los personajes viajeros de las tres novelas de Villar Raso que estudiamos.

Así que, trataremos, en las páginas que siguen, de destacar cautelosa y sucintamente el interés que se ha manifestado dentro del marco literario y lingüístico por esta noción que es, efectivamente, el tiempo narrativo.<sup>123</sup> También intentaremos dilucidar esta noción en las novelas de Manuel Villar Raso, objeto de nuestro estudio.

Es conveniente subrayar de antemano, como en el caso del espacio narrativo, el carácter pluri-dimensional<sup>124</sup> del tiempo en cualquier obra narrativa. Emile Benveniste,

---

<sup>123</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996, p.163. Afirmar el escritor que se puede aseverar, “grosso modo que, hasta el siglo XVIII, los críticos no se daban cuenta de la conciencia del tiempo. Excepción hecha a determinadas novelas biográficas- como el autobiográfico o el confesional, la novela picaresca, la gran novela de pruebas- con subgéneros tan importantes como la bizantina, hagiográfica de caballerías o la novela barroca- destacan personajes que no experimentan ningún tipo de modificación interna (y, en pocos casos, externa); son igual de jóvenes, fieles y hermosos al principio y al final del relato. Será la novela de educación la que inserte el tiempo histórico dentro de la novela, preocupándose no sólo por los acontecimientos sino por la evolución interna y externa de los entes ficticios. Es algo que refleja Rabelais, “aunque el espaldarazo definitivo corresponderá a Goethe y a Rousseau y, a través de Dickens y Thomas Mann, alcanza en el siglo XX. Como se ha dicho en otro lugar, a partir del congreso de Bloomington se instaura el modelo lingüístico como guía de los procesos de investigación en el ámbito de la literatura. En el caso del tiempo la aportación de la lingüística será muy importante y vendrá a refrendar otros planteamientos (algunos realmente antiguos).”

<sup>124</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *Op.cit.*, p.162: “Sobre la naturaleza de este tiempo no terminan de ponerse de acuerdo ni físicos ni filósofos. Aristóteles (Física: 220 a 24) alude a él afirmando que implica cambio y lo define como la *medida del movimiento según el antes y el después*. Entre las teorías modernas cabe destacar dos posturas enfrentadas: la de aquellos que, como Newton, ven en el tiempo una realidad independiente de las cosas (éstas cambian, el tiempo no) y las cuales consideran que el tiempo no puede concebirse al margen de las cosas que son afectadas por él. Tal es la postura de Leibniz, para el cual el tiempo es regulado por un orden de sucesiones (D.Villanueva: 1991,49-71). En el plano superior se encuentra el tiempo crónico o convencional. Su fundamento último no es otro que el tiempo físico, el cual es sometido a una serie de divisiones, a una organización que sirve a los

por ejemplo, es uno de los primeros lingüistas en establecer la destacada e importante diferencia existente entre enunciación, enunciado y sus respectivos tiempos. En su *Problemas de lingüística general II (1974)*, el referido narratólogo destaca el tiempo físico como el primer tipo y fundamento de su propuesta.<sup>125</sup> El tiempo físico es, en su opinión, un “continuo uniforme infinito y lineal exterior al hombre”<sup>126</sup> que equivale más o menos al denominado tiempo de la experiencia, es decir, aquel que se concibe como resultado de la observación de los mismísimos fenómenos naturales. Sobre esta primera tipología se asienta el tiempo cronológico, el de los relojes y calendarios. Este último corresponde al tiempo de los acontecimientos y posibilita relevantes vínculos de simultaneidad, anterioridad o posterioridad entre los hechos. Más importante desde el punto de vista narrativo es el *tiempo psicológico*. Su concepción se fundamenta sobre “la creencia en que la medida del tiempo reside en la conciencia, ya que la vivencia de éste varía de un individuo a otro en función de su estado anímico o de la huella que determinados actos suyos o ajenos hayan dejado en su conciencia.”<sup>127</sup>

El siguiente tipo de tiempo propuesto por Benveniste y que tiene una relevancia particular en el relato es el *tiempo lingüístico*. Es una modalidad esencialmente relacionada con el discurso. Su existencia y devenir dependen inevitablemente del narrador, por ser éste el que lo maneja a su antojo en la obra de ficción. Por otra parte, el

---

usuarios de punto de referencia en sus intercambios comunicativos. Fruto de esta estructuración es el tiempo del reloj o de los calendarios, un tiempo domesticado. Más importante, sin duda, es la dimensión representada por el tiempo psicológico. Los días tienen las mismas horas en todas partes y, sin embargo, su duración no es *sentida* de la misma manera por todos. Dentro de la fraseología popular se han ido acuñando una serie de expresiones- hay días que parecen años, los minutos se eternizan, los cursos se van sin enterarse, etc.- que ponen claramente de manifiesto que la vivencia del tiempo varía de un individuo a otro según su estado de ánimo o según sea la huella que determinados hechos han dejado en la conciencia. Así pues, el tiempo psicológico o interior tiene como correlato el tiempo físico, aunque su elemento regulador lo constituyen factores de índole preponderantemente emotiva y, en general, todo lo que tiene que ver con la indiosincracia individual. De acuerdo con ellos el tiempo se expande o se concentra, adquiere espesor o se diluye (realidad de la que ha sabido sacar provecho la novela a partir, especialmente, del movimiento realista).”

<sup>125</sup> -BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general II* (trad. Juan Almela). México: Siglo XXI, 1981.

pp.70-81.

<sup>126</sup> Rojo, Guillermo, Veiga, Alexandre: “El tiempo verbal. Los tiempos simples”, en Bosque, Ignacio, Demonte, Violeta: “Gramática descriptiva de la lengua castellana”. Madrid: Real Academia Española-Espasa Calpe, 1999, p. 2872.

<sup>127</sup> Es preciso subrayar que el tiempo psicológico o tiempo de la conciencia ha sido una de las preocupaciones filosóficas de Henri Bergson, Edmund Husserl y Martin Heidegger.



configurada en forma de texto y al de la narración que pone de realce el proceso que posibilita el paso de la historia al relato.

Para nuestro análisis del tiempo en la novelas *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* vamos a tomar en consideración la metodología propuesta por Gerard Genette en *Figures III* y las aportaciones teóricas de Paul Ricoeur, por ser la primera un acercamiento narratológico muy completo y de gran operatividad (<sup>131</sup>y<sup>132</sup>) que ha despertado el interés de los críticos e investigadores de las últimas décadas. La segunda, por venir a reflejar aspectos que el narratólogo de *Figures III* “no había tenido en cuenta por su excesivo ceñimiento al plano formal del relato”.<sup>133</sup> Pero,

<sup>131</sup>BERNABÉ GIL, María Luisa. *Narración y mito: Las dimensiones del viaje en Le chercheur d'or y La Quarantaine de J.M.G Le Clezio*. Editorial de la Universidad de Granada, 2005: “M.B.(1984) reconoce el mérito de Genette en la elaboración de la tipología de las figuras del relato en tres categorías: tiempo, modo y voz; con respecto al tiempo, lo que ahora va a retener nuestra atención, afirma: “L'étude du temps où Genette fait une distinction très précise entre “ordre”, “durée” et “fréquence”, forme un système cohérent et la théorie systématique et pertinente, a déjà trouvé la grande audience qu'elle mérite. Aussi est-il utile d'insister ici sur les qualités de cette contribution importante de la narratologie (M .B, 1982.) Hemos de añadir que M.B ofrece una interesante aplicación del sistema de análisis temporal de Genette en *L'après-midi de Monsieur Andesmas* de M Duras, que nos ha aportado una ayuda inestimable. Por su parte, M.Ricard reconoce que la combinación de los conceptos de anacronías, anisocronías y modo de repetición, con los de la focalización, voz y modo discursivos “on obtiene un instrument narratologique extrêmement opératoire” (1989:66); así sigue diciendo M Ricard, a la luz de las anacronías se puede estudiar procedimientos como “la mise en perspective”, o el procedimiento de “emboitement”, cambios de focalización y punto de vista, de los que es un claro ejemplo *Le Nouveau Roman* (1989) p.68-69. En este sentido podemos citar también a C.R, quien afirma: “No podemos ignorar aquí la extraordinaria contribución que aportaron al análisis semiótico del discurso las concepciones de Gerard Genette, que propuso tres ámbitos de elaboración discursiva del tiempo [...] (C.R, 1989: p313.)” p.12.

<sup>132</sup>GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio. *Op. cit.*, pp.166-167. “Afirmadas las excusables implicaciones temporales del texto narrativo- sea por imperativo del código lingüístico, sea por exigencias de la verosimilitud-, será de indudable interés dar cuenta de los esfuerzos registrados en el ámbito de la teoría literaria por elaborar modelos que permitan formalizar las singularidades y, en suma, el comportamiento del tiempo en el relato. [...] Incluso entre los teóricos del XX la mayoría se limita a afirmar la existencia y a mencionar sus vaivenes. Aunque su enfoque es más lógico que temporal, indicaciones de gran utilidad se encuentran en los trabajos de C. Bremond, A.J.Greimad, de Todorov y de R. Barthes. Sin embargo, el modelo más completo hoy por hoy sigue siendo el de G. Genette ( las críticas que se han ido haciendo en las últimas décadas constituyen una prueba manifiesta de la vigencia de *Figuras III*).El trabajo de Genette se hace eco, por una parte ,de la propuesta de Jacobson sobre la gran ayuda que el modelo lingüístico puede prestar al examen de los problemas planteados en el campo de la literatura y, por otra , recupera la tradición y metodología retóricas ( el título de la obra arriba mencionada es bien ilustrativo al respecto: se pretende la formalización de los principales procedimientos o figuras del tiempo en el seno del discurso narrativo).”p.166-167.

<sup>133</sup>CEPEDELLO MORENO, Mª de la Paz. *El mundo narrativo de Elena Soriano*. Universidad de Córdoba. 2006, p.224.

antes de emprender nuestra lectura del tiempo y de su relación con el espacio africano narrado en *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*, hablemos por motivos de claridad, breve y nítidamente de las ideas expuestas por Gerard Genette y Paul Ricoeur tocante a las dimensiones temporales dentro de la ficción literaria.

En *Figures III*,<sup>134</sup> Gerard Genette destaca dimensiones temporales que consisten en medir el grado de manipulación del tiempo subrayando el contraste entre la disposición del material tanto en la historia como en el relato. En opinión de Genette, el acercamiento al orden temporal consiste, casi siempre, en confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia.<sup>135</sup>

En la citada obra,<sup>136</sup> el narratólogo francés pone de realce la presencia de tres tipos de alteraciones en el tiempo a la luz de la dualidad historia/ relato: son distorsiones que afectan la orden, la velocidad y la frecuencia. Desde el punto de vista de Gerard Genette, las distorsiones en el nivel del orden se producen cuando el narrador decide alterar la cronología de la historia adelantando acontecimientos que tendrán lugar más tarde en la historia (prolepsis) o relatando sucesos que transcurrieron en un tiempo anterior (analepsis).

Tocante a la velocidad, sus alteraciones conciernen la cantidad de espacio (renglones, páginas...) que el narrador (en el relato) concede a la duración temporal de los hechos en el nivel de la historia. Dichas distorsiones son de cuatro tipos y Gerard Genette las denomina respectivamente escena, pausa, resumen y elipsis. Hablamos de escena cada vez que el tiempo del relato sea casi igual al tiempo de la historia. Las pausas consisten esencialmente en detener el tiempo de la historia. Mientras que el resumen implica condensación, la elipsis consiste en una ausencia total de relato.

Por otra parte, el narratólogo francés estudia las alteraciones de frecuencia destacando el relato singulativo, repetitivo e iterativo. Son distorsiones que permiten ver

---

<sup>134</sup> GENETTE, Gérard. *Op. cit.*

<sup>135</sup> GENETTE, Gérard, *Op. cit.*, p. 91.

<sup>136</sup> *Ibidem.*

la cantidad de veces que un hecho aparece en el relato y las veces que se cuenta en la historia.

El filósofo francés, Paul Ricoeur, desvela por su parte, las limitaciones metodológicas genettianas apostando por una nueva manera de pensar el tiempo. En efecto, aboga por un estudio del tiempo que vaya más allá de la relación entre historia y discurso. A Ricoeur no le interesa, en principio, el tiempo immanente, textual. Lo que sí se propone es rescatar los vínculos existentes entre el tiempo literario y el tiempo existencial, imprescindibles para su interpretación. Así que, para llevar a cabo su propuesta, Paul Ricoeur parte de la noción de tiempo vivo para luego considerar la narración como un conjunto de operaciones dinámicas que culminan en el lector, instancia a quien corresponde completar la trama atribuyéndole el sentido que merece.

En *Tiempo y narración*, Paul Ricoeur propone un análisis del tiempo que vaya más allá de la relación entre historia y discurso. La siguiente pregunta suya que insertamos a continuación nos parece ilustrativa al respecto: “¿No es necesario, finalmente, invertir este cambio y considerar el estudio formal de las técnicas narrativas que muestran el tiempo como pervertido, como un rodeo con vistas a recuperar una inteligencia más aguda de la experiencia del tiempo perdido y recobrado?”<sup>137</sup>

Para poner de realce su teoría, Ricoeur<sup>138</sup> recupera la noción de *Mimesis* desarrollada en la *Poética* de Aristóteles destacando, de este modo, la articulación entre

---

<sup>137</sup> RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. (trad. Agustín Neira). Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987, p. 156.

<sup>138</sup> VARELA AZCARETE, Asunción López. *Rescaldos del tiempo: Una exploración pluridisciplinar de la crisis de la representación del tiempo en ciencia y narrativa: (Énfasis especial en Virginia Woolf y James Joyce)*. Madrid: Universidad Complutense. 2002: “Ricoeur utiliza otras fuentes tan diversas como el psicoanálisis y la teoría de los actos de habla de Austin y Searle. En el segundo y tercer volúmenes, el autor extiende su método al análisis del tiempo en la ficción y finalmente a la experiencia del tiempo en la narración histórica. La tesis de Ricoeur en *Tiempo y Narrativa* debe mucho, según él mismo reconoce, a su propio estudio sobre la metáfora (1980) y al estudio de Jakobson (1956), que extiende el papel de la metáfora más allá del lenguaje y la literatura considerándola como una significado emergente creado por el lenguaje ordinario (Ricoeur, 1987 I:35). De esta manera, la propuesta de Ricoeur se acerca mucho a la de Johnson (1987), Lakoff & Turner (1989), Lakoff (1990), (1987) Turner (1991)(1993) y otros lingüistas cognitivos que ven la metáfora como la base de la experiencia de representación humana. La tesis fundamental de Ricoeur, basada en Heidegger, es que el yo pertenece al mundo, por lo que la experiencia temporal es la principal experiencia humana. Heidegger (1889-1976) creía que la existencia de un cuerpo físico precedía la esencia del ser. En algún punto en el proceso del desarrollo, uno se da cuenta de que existe. Como el hombre es el único ser en el que la esencia y la existencia no aparecen simultáneamente, el hombre es la única criatura que puede pensar acerca de su creación y acerca del propósito de su vida antes de existir (en el sentido existencial de ser

consciente de su existencia). Por esta razón, Heidegger no puede aceptar la paradoja del 'ser-transformacional' (*being*) definiéndose a sí mismo. Esta dificultad de definición, un problema central en el período moderno en todas las áreas del pensamiento, fue confrontado en *Sein und Zeit* (1927) donde Heidegger definió el 'ser' como una colección de conceptos que denominó *Dasein*, el acto de estar allí en esencia (Heidegger, 1984:53-67). Este *Dasein* se compone de cuatro componentes: *Sorge*, la habilidad de tener interés por el ser en relación a los fenómenos, que produce ansiedad y temor en el individuo (Ibid.216-219). El ser hacia la muerte o *Sein zum Tode*, que expresa el momento en que el "ser" acepta la muerte como el encuentro con su verdadera esencia, lo que conlleva la finitud de la vida y de las decisiones, que se van agotando como posibilidades futuras (Ibid.255-280). La existencia o *Existenz*, el admitir que uno es y que cambia continuamente (Ibid.286-289 y 333-378). Los humores o *Stimmungen*, las reacciones hacia los Otros que nos permiten definirnos como diferentes siguiendo nuestras propias decisiones libres (Ibid.415). Una mala decisión tiene como resultado el sentimiento de culpa o el fracaso existencial.

Según hemos mencionado, Ricoeur afirma el carácter temporal de la existencia humana (Ricoeur, 1987 I: 43), pero rechaza la ruptura de Heidegger con la metafísica y su pretensión de finalizar la historia del ser. Sin embargo cree, como Heidegger, que nuestro conocimiento subjetivo sólo puede alcanzar su identidad a través del lenguaje. Por esta razón, Ricoeur escoge la narrativa como un lugar privilegiado para establecer una experiencia temporal inherente a la ontología del *Dasein*. Ricoeur defiende que la función poética del lenguaje no está limitada a la exaltación de la lengua, ignorando su función referencial. Para Ricoeur, la metáfora tiene el poder de redescubrir una realidad que es inaccesible (Ricoeur, 1987 I:35 y 45). Ricoeur define la narración como "la síntesis de toda heterogeneidad" (Ibid.45) y explica que mientras la redesccripción metafórica predomina en el campo de los valores sensoriales que hacen del mundo una realidad viva, la función mimética de la narrativa aparece generalmente en el campo de la acción y de los valores temporales (Ibid. 35). Ricoeur cuestiona el papel de la Semiótica en el estudio de la narrativa (Ricoeur, 1987 II: 17) y dedica el capítulo II a una discusión detallada de sus restricciones, considerando el trabajo de Propp (Ibid. 66), Greimas (Ibid. 83), y Benveniste (Ibid.113), entre otros. La teoría diacrónica de la narrativa que presenta Ricoeur estudia estas estructuras, particularmente la división entre tiempo narrativo y tiempo narrado (Ibid.18).

El punto de partida de Ricoeur es el "*mythos*" aristotélico, la construcción del argumento que para Ricoeur es la clave para la distinción entre ambos tipos de tiempo (Ricoeur, 1987 I: 119).

En el primer volumen de *Tiempo y Narrativa*, Ricoeur traza el movimiento de lo que él llama mimesis del yo o tiempo prefigurado en San Agustín, a través de mimesis II o tiempo configurado en Aristóteles, hasta mimesis III o tiempo refigurado (Ibid.). Los conceptos Aristotélicos de "*dynamis*" y "*enérgeia*" pueden explicar la tensión entre momentos cambiantes de la historia; las etapas posteriores llevan consigo de una manera potencial las etapas iniciales. Hegel ya los había empleado para introducir su idea de la necesidad histórica. A pesar del carácter circular de su tesis, Ricoeur niega que lleve una tautología implícita, por lo que se distancia del enfoque reflexivo de la deconstrucción, según él mismo indica.

Ricoeur explica como el concepto de argumento, el "*mythos*" Aristotélico, sufre varias expansiones a causa del desarrollo social, educativo y de la evolución del pensamiento, y señala que el énfasis sobre la parte mimética de la narrativa, su verosimilitud, reforzada por la filosofía empírica de Locke, terminó por redescubrir su consciencia de artificio, la propia ficcionalidad del género, según indicaba Henry James en *El arte de la ficción*. Ricoeur separa el tiempo de configuración (*mimesis* II) del tiempo de refiguración (*mimesis* III). El primero es el tiempo narrativo cerrado, mientras que el segundo, que concierne al lector, puede presuponer una narrativa abierta, según indicaba Eco (1979) (1989). Para Ricoeur la disolución argumental de la narrativa moderna es una señal para que el lector coopere (Ibid.51), una tentativa para vencer, de algún modo, el tiempo cronológico del argumento. Esta asimetría temporal de la ficción narrativa parece tener su origen en la supresión de la distancia épica (Ricoeur realiza un comentario

los tres estadios de la *mimesis*: desde la idea de mimesis como instancia creadora no como mera copia. El primer estadio mimesis I es el relativo al tiempo de la experiencia, a la vida vivida. El segundo estadio, mimesis II, se refiere a la construcción de la trama, a la articulación de un tiempo no cronológico con otro cronológico y el tercero, mimesis III, consiste en el regreso a la experiencia a través de la apropiación, por parte del lector, de lo narrado y de la narración de esa experiencia vivida.

Nuestra meta no consiste en establecer un esquema temporal que ayuda a esclarecer las técnicas narrativas adoptadas en nuestros libros, sino únicamente en mostrar de qué modo nuestras obras, consideradas desde los más relevantes puntos de vista, alternan formas temporales diversas, cuyos significados remiten a peculiares percepciones por parte de los personajes del continente africano recreado en *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*. Por lo que, nos proponemos destacar, en las páginas que siguen, las vivencias temporales de nuestros personajes en los ambientes africanos<sup>139</sup> de *Donde rien las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina*.

Repasemos, pues, en este apartado, rápidamente los ciclos temporales que aparecen reflejados en *Donde rien las arenas*, antes de referirnos a la manera cómo los entes occidentales experimentan el tiempo en el marco africano en que protagonizan las novelas. Con el objetivo de acreditar las peculiares vivencias temporales de los personajes villarianos, reservaremos relevantes páginas a estudiar algunos de los procedimientos narratológicos (analepsis, prolepsis, duración, frecuencia) que se usan en las novelas de nuestro corpus.

---

detallado de las ideas de Northrop Frye a este respecto, pp.33-47) y en el hecho de que la novela tuvo su origen como un género popular, un argumento muy cercano al de Bakhtin en *La Imaginación de dialógica* (Ricoeur II, 273).

<sup>139</sup> VARELA AZCARETE, Asunción López. *Op. cit.*, p.32: "Paul Ricoeur (1979) ha sido una de los primeros eruditos en ofrecer un estudio comprensivo de las diferentes concepciones de tiempo y de su relación con los mitos, lenguas y culturas. En las sociedades arcaicas el tiempo tomaba la forma de una fuerza misteriosa y poderosa, cargada de afectividad, siendo malo o bueno según el humor de los dioses. Existía ya la tendencia a abolir o ignorar el tiempo individual, buscando el ideal de un tiempo mítico, el de los héroes arquetípicos, que se repetía de manera cíclica, aliviando así el miedo a la muerte."

## Vivencias y significados del tiempo africano<sup>140</sup> en *Donde ríen las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina*

“El tiempo es un ingrediente esencial, incluso el factor más importante en la composición de una novela. Sin embargo, y de acuerdo con Alfonso Martín Jiménez, no resulta sencillo agrupar las distintas teorías y concepciones sobre el tiempo. El análisis del tiempo en el relato, además, ha sido objeto de diversas vías de aproximación, pues a los análisis sobre la estructura temporal del relato como marco en el que se desarrollan los acontecimientos hay que sumar los estudios sobre el denominado tiempo subjetivo, entendido como el tiempo mental del fluir de nuestros pensamientos o la forma subjetiva de experimentar el sentimiento sobre la temporalidad. A este respecto, Jean Ziegler distingue entre el tiempo físico, el tiempo psicológico y el tiempo social. En opinión de Ziegler, el tiempo social de las sociedades tradicionales del África negra es distinto del de las sociedades de otros continentes. Ziegler nos recuerda, por ejemplo, un dicho popular de Treichville (Costa de Marfil): «Sin el calendario y el reloj de los blancos, no seríamos mortales». En cuanto a la oposición que establecen algunos investigadores entre el tiempo «preciso» de las sociedades industrializadas y el tiempo «impreciso y desvaído» de las sociedades africanas (diferencia más bien cualitativa, según dichos investigadores, entre el tiempo africano más «arbitrario» y el tiempo europeo más «científico»), Jean Ziegler opina que las temporalidades de África tienen una peculiaridad ausente en los sistemas de las sociedades desarrolladas de Europa. Además de representar un tiempo social elaborado, estas temporalidades africanas traducen la negación del tiempo y reflejan la eternidad. En África, la eternidad, lejos de ser el límite extremo de la temporalidad, como en Europa, es más bien un tiempo *sui*

---

<sup>140</sup> VARELA AZCARETE, Asunción López. *Op. cit.*, p.32: “Paul Ricoeur (1979) ha sido una de los primeros eruditos en ofrecer un estudio comprensivo de las diferentes concepciones de tiempo y de su relación con los mitos, lenguas y culturas. En las sociedades arcaicas el tiempo tomaba la forma de una fuerza misteriosa y poderosa, cargada de afectividad, siendo malo o bueno según el humor de los dioses. Existía ya la tendencia a abolir o ignorar el tiempo individual, buscando el ideal de un tiempo mítico, el de los héroes arquetípicos, que se repetía de manera cíclica, aliviando así el miedo a la muerte.”.

*generis*. La eternidad coexiste con el tiempo social del grupo. Forma parte integrante de la cosmogonía del grupo.<sup>141</sup>

Acreditamos lo dicho por Monique Nomo Ngamba con respecto al tiempo en las sociedades tradicionales africanas aseverando, por nuestra cuenta, que la percepción de éste es algo relativo. Existen diferencias en la vivencia del tiempo no sólo entre las culturas, sino también en el ámbito rural y en el urbano, e incluso, en entornos sociales opuestos. Así que, vamos notando, hoy en día, una orientación escasa de las personas hacia el pasado, lo que implica evidentemente una creciente tendencia, sobre todo de las sociedades industrializadas, hacia el futuro.

El concepto de tiempo, ubicado en el marco tradicional africano, dista mucho de la manera cómo las sociedades contemporáneas lo van percibiendo. El tiempo, en los espacios modernos se define como un fenómeno abstracto que transcurre continua e inexorablemente. En las sociedades animistas africanas, por el contrario, el futuro<sup>142</sup> casi no tiene sentido. De hecho, se adivina clara y nítidamente en dichos ámbitos la superposición de fenómenos naturales (pertenecientes al presente) con elementos sobrenaturales. Los espíritus de los antepasados se hacen patentes por pertenecer a la cotidianidad del individuo. Interceden a diario para salvar, proteger, sanar o castigar a los seres vivos.

*Donde rien las arenas*, como ilustraremos a lo largo de esta parte de nuestro trabajo, es una de las novelas villarianas en donde nos beneficiamos con un tratamiento rico del tiempo narrativo. Es asimismo una obra en la que aparecen distintas maneras de concebir y de vivir el tiempo humano y social. La protagonista principal de la referida obra, siendo incontestablemente un ente que pertenece a uno de los pueblos más tradicionales del África subsahariana, su vivencia del tiempo nos va a servir, en seguida, para destacar el concepto africano del tiempo en la referida novela.

---

<sup>141</sup> NGAMBA, Monique Nomo "El Tiempo, los Temas y las Formas en la novela negro africana postcolonial en lenguas europeas." *Tonos* (revista electrónica de estudios filológicos). N9 (Junio, 2005), p.1.

<sup>142</sup> Hemos de puntualizar que en la mayoría de las culturas tradicionales africanas el futuro, tal como lo perciben las sociedades modernas, no existe. Las únicas dimensiones temporales que cuentan son el pasado y el presente. Es decir, el tiempo es bidimensional, con un gran peso del pasado: para los africanos el pasado -el cómo hacían las cosas los antepasados- es vital y actúa como una guía y referencia indispensable para los comportamientos presentes.

## Los ciclos temporales en *Donde ríen las arenas*: tiempo sagrado, tiempo cíclico

Nadie sabe tanto de ella como los dogón, para quienes los vivos son los muertos -, siguió con ácida ironía. - Hazme caso y quédate con él. En ningún otro cuadro encontrarías una filosofía más contundente y profética. Aquí la vida es una mezcla de aroma de convento y de hospital venéreo, y todo es pecado y muerte, hasta el sexo.<sup>143</sup> (*El color de los sueños*)

La protagonista de *Donde ríen las arenas* viene caracterizada por su origen africano y, por la necesidad imperiosa que expresa continuamente por forjar su identidad mediante una transgresión de las pautas étnicas y genéricas impuestas por la tradición ancestral. Sin embargo, su rebeldía contra el sistema patriarcal se concretiza en un compromiso político y en una lucha afanosa por cambiar el orden imperante que impide a seres como ella seguir adelante. Este personaje femenino villariano, que se opone primero a su entorno inmediato, rechaza también el determinismo que la condena a estar recluida en el espacio doméstico, asumiendo un rol activo, comprometido y maduro. Como ente ficticio consciente del potencial que está a su alcance, Assiata acepta, en definitiva, las consecuencias de sus actos, incluso cuando éstos la llevan a la muerte.

En este apartado hemos de rechazar por completo el concepto de tiempo lineal para dedicarnos exclusivamente a los ciclos temporales que aparecen reflejados en *Donde ríen las arenas*, lo que significa, por lo tanto, que trataremos de tener una mentalidad dispuesta a viajar circularmente por el tiempo, la cual nos ayudará quizás a entender el concepto africano del tiempo que aparece en dicha novela.

La sociedad dogón, a la que pertenece ficticiamente el personaje que vinculamos a continuación con el concepto africano del tiempo, está estructurada vitalmente a través

---

<sup>143</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p. 130.

de un calendario ritual<sup>144</sup> basado en una repetición temporal constante y en la renovación de la naturaleza. Cada sesenta años, los dogón celebran las fiestas del *Sigui* que consagran especialmente a la fertilidad y a la vida. Los disfraces que usan durante esas ceremonias tienen un interés particular por poner de realce el lenguaje de las máscaras. Son, asimismo, disfraces mediante los cuales el espíritu creador transmite la fuerza vital al pueblo asegurando la perpetuidad de la estirpe. Por lo tanto, las ceremonias, que los dogón celebran periódicamente, constituyen por sí solas la prueba irrefutable de la manera cómo esta etnia concibe la muerte. La muerte, en opinión de los dogón, no deriva de algo fisiológico, sino que obedece a fenómenos espirituales. Se concibe como paso de una vida a otro tipo de vida, tránsito mediante el cual el fallecido actúa generalmente como mediador entre los vivos y el espíritu de los ancestros. Ahora bien, el tiempo, entre los dogón, consiste en un ciclo vital en el que la fuerza y el deseo de vivir se convierten en el motor de su existencia.

Destacando el significado del *Sigui* en el mundo dogón, Paul Stoller asevera lo siguiente: “En efecto, si uno lee las transcripciones de las canciones dogón y sus refranes, se hace evidente que ellos han meditado durante mucho tiempo acerca de los misterios de la vida y la muerte. Pero es por medio de sus ceremonias *Sigui*, llevadas a cabo cada sesenta años, que los dogón dramatizan sus pensamientos más profundos acerca de los imponderables sobre la vida y la naturaleza de la muerte.[...] Los sesenta

---

<sup>144</sup>VARELA AZCARETE, Asunción López. *Op. cit.*, p.37. “En los mitos, el acto cosmogónico de la creación se representa siempre como lucha o interacción entre fuerzas, y como duración, según explica Eliade (Ibid.20), algo que la teoría de causalidad, analizada en la primera sección de este proyecto, exploraba también. La repetición ritual del acto cosmogónico es proyectada entonces en una especie de tiempo mítico o “*illo tempore*” (Ibid. 39), de forma que el concepto de tiempo adquiere “pregnancia” (*entrenchment* es el término de Langacker). Además, Eliade señala como el ritual aparece estrechamente relacionado con el tiempo, ya que significa, no sólo la transformación de un espacio de profano en un espacio trascendente, sino también la transformación de un tiempo concreto en un tiempo sagrado. Por esta razón todas las ceremonias tienen una función ritual. La transformación del antepasado muerto en el héroe, corresponde a esta fusión del individuo y el arquetipo. En la tradición griega, explica Eliade, sólo los héroes mantienen su personalidad después de su muerte. Sus actos, sin embargo, son ejemplares, y en un cierto sentido, impersonales (Ibid. 51-52). El significado de los banquetes y la ambivalencia y polaridad de períodos de tristeza y felicidad, la indulgencia en el alimento y abstinencia, la meditación y la orgía, funcionan en un sistema de renovación periódica. El fin de un ciclo se produce en una manera apocalíptica, con lluvia (como en el mito del Rey Pescador) y fuego (como en Sermón del Fuego de Buda, inmortalizado en la “Tierra Baldía” de Eliot), elementos típicos en la purificación que precede a la muerte,” p.18.

años entre los ciclos ceremoniales representaban los sesenta años de vida del primer ser humano, Diounou Serou. El *Sigui*, de hecho, celebra durante siete años la reencarnación del alma inmortal de Diounou Serou en una gran serpiente. La serpiente, simbolizada por la línea serpentina de bailarines descrita arriba, vuela en las alas del viento. El *Sigui* despegue en Yougou. Después de un viaje de siete años a lo largo de las principales villas dogón, el *Sigui* regresa de Songo a Yougou, el lugar de su muerte y renacimiento. Allí, luego de sesenta años más, el ciclo se repite de nuevo y el mundo renacerá, en 2027.”<sup>145</sup>

Tal y como los dogón que viven entre los ciclos de sesenta años del *Sigui*, entre la muerte y el renacimiento, el destino de la protagonista de *Donde rien las arenas* que, en esta parte de la tesis nos interesa, se presenta de la misma manera. En efecto, el narrador español parece adoptar la concepción temporal dogón en *Donde rien las arenas* para hacernos ver que en los ámbitos tradicionales africanos (el lugar de procedencia de su protagonismo, por ejemplo), el tiempo discurre de un modo muy peculiar. Por lo que no tenemos que interpretar el tiempo de la misma manera en toda la novela. Explicada por ejemplo la citada noción desde la perspectiva de Assiata, el tiempo se vuelve circular.<sup>146</sup>

En la andadura novelesca de Assiata, hay un proceso dialéctico que le lleva de la lucha contra los guardianes de la tradición ancestral de su pueblo a una verdadera revolución contra los representantes del sistema patriarcal. Las críticas acerbas y los enfrentamientos que mantiene la figura femenina del libro desembocan en su muerte, fallecimiento del personaje de *Donde rien las arenas* que supone implícitamente la idea de vuelta al origen, a la raíz, al tiempo primordial:

Cruzaba la calle en dirección a él una muchacha con paso vivo y como pisando la tierra con orgullo, su mismo porte, cabeza alta, ojos salvajes y soberbios, el pelo sobre el hombro en docenas de trencitas primorosas. Llevaba un tilbi color jalde y tantos y tantos abalorios y brazaletes de latón en las muñecas, tantos collares raros en el cuello y

---

<sup>145</sup> STOLLER, Paul. “Reconfigurar la cultura”. *Antipoda* n° 8 (Enero-junio) (Traducción de Juan Manuel Espinosa), p.26.

<sup>146</sup> La visión occidental y moderna, la de un tiempo lineal e irreversible, resulta diametralmente opuesta a los elementos narrativos que se fundamentan principalmente en la visión que Assiata posee sobre el tiempo, la vida y el mundo en general.

unos pendientes en forma de aro tan grandes que al pronto le dio a Michel un vuelco el corazón y se levantó de la silla. El hizo otro tanto y se levantó desorientado del escalón en el que se sentaba. A su paso la tierra emitió un sonido bajo y quejumbroso, que parecía salir del tintineo de sus muchos collares y brazaletes de latón, cruzó por delante de él, sus tacones repiqueteando en la acera, y en seguida la calle se hundió en un formidable silencio, tras el que el doctor volvió a sentarse.<sup>147</sup>

La aniquilación<sup>148</sup> del tiempo lineal, la idea de continuidad y de repetición, la creencia en un renacer tras la muerte le sirven al narrador español para proceder a la elaboración de un personaje emblemático, a quien se le atribuye, como revela el siguiente párrafo, un destino eminentemente circular:

Estaba muerta y la tenían tumbada en el suelo, sin una cama, sin un colchón siquiera. Sus ojos de algodón miraban al cielo con el rostro tan lleno de pánico que apartó la vista hasta que alguien, una de las dos monjitas, se levantó de la banqueta y se los cerró. El terror de sus pupilas se disolvió en una expresión, que tan bien conocía y que era tan suya, como curiosa y pensativa; en un gesto que ya no era de dolor, sino de tranquila calma, como si al fin hubiera conseguido lo que buscaba y se encontrara saciada y satisfecha. El doctor se acercó a

---

<sup>147</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.232.

<sup>148</sup> CARAMES LAGES, José Luis. « Aproximación antropológico poética a algunas constantes de la poesía africana en inglés ». En *Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. Vol.1, n2, (1970),pp.132-138. « Por otra parte, la regulación del tiempo en una comunidad no-industrial difiere de nuestra limitación lineal del tiempo, que además, es repetitiva, puesto que el hombre occidental vive estaciones. Así, el antropólogo inglés-Edmund Leach nos habla de nuestro concepto del tiempo simbolizado por Cromos; Frazer nos señala que la repetición de un suceso simboliza la labor agrícola en el año, debido a lo cual, Cronos lleva la hoz con la que corta el trigo para obtener la cosecha.

Por el contrario, para el hombre y mujer africanos –y siguiendo los trabajos de Mary Douglas y Victor Turner-, el tiempo es vivido como una lucha entre el orden, la estructura y el caos.” p.134.

besarla con el sudor ya seco en el rostro. Se arrodilló en el suelo y, al ir a abrazarla con los brazos abiertos, tan sólo se atrevió a pasarle una mano por las mejillas, nariz y labios. Al enderezarse, Assiata sonreía.<sup>149</sup>

En *Donde rien las arenas*, el tiempo no sólo se manifiesta en la temática sino forma parte también de los elementos novelescos que ayudan a aprehender el destino de Assiata. En efecto, en el párrafo citado previamente, se intenta dar un sentido a la muerte, creando un extrañamiento en el tiempo, un ambiente de misterio y una inquietud que surgen de la negación del transcurrir lineal de las cosas: el cadáver de Assiata se ríe nada más sentir la presencia de José, su amante, a su lado.<sup>150</sup> De esta manera, se alude reiteradamente, desde el primer momento, a una misma percepción de la vida y la muerte en la novela. Fijémonos en el siguiente pasaje de *Donde rien las arenas*: “Miraba aquella luz sin entender, pensando que estaba dentro de su cabeza, mientras se decía: “estoy despierta, amanece”; mientras se decía: “tengo que intentar decirme lo que me sucede para entenderlo”; mientras se decía: “tengo que saber por qué todo es tan extraño”; mientras se decía: “tengo que saber lo que siento para poder darles nombre a mis sentimientos, para poder explicarlos. Tengo que dar nombre a todo”, como si todo fuera nuevo, como si ella fuera nueva y acabara de nacer. Miró sus manos temblorosas. “Si esto es volver a nacer debes sentirte feliz”, se dijo. “Si esto es la muerte también debes sentirte feliz. La muerte y el renacer son la misma cosa”.<sup>151</sup>

La protagonista, como queda puntualizado, tiene un peculiar sentido religioso que se expresa por medio de sentimientos panteístas esencialmente relacionados con el pensamiento metafísico de su etnia. En efecto, son dos los universos en los que se mueve Assiata: el mundo mágico dado por las serpientes, la selva y los rituales ancestrales, y el cotidiano que sella el mundo sobrenatural. Dentro de la novela juegan con regular alternancia ambos mundos dando, así, el equilibrio necesario. Los elementos sobrenaturales, que integran *Donde rien las arenas*, se vinculan primeramente al pueblo de Ireli y a los sueños proféticos de Assiata.

<sup>149</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.23.

<sup>150</sup> Este fenómeno nos remite irremediamente a la dimensión mágica de la novela.

<sup>151</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.57.

Al lector se le revela continuamente el misterio que caracteriza el espacio en el que se desenvuelve la existencia de la citada mujer, pues los sentimientos panteístas adquieren toda su vigencia en esta novela: los animales, las cosas, los objetos son entes comunicadores de muerte; son cargados asimismo de simbolismo que hablan a este personaje cuya alma se abre irremediabilmente al misterio.

La presencia amenazante y silenciosa de los dioses que presiden la vida de la comunidad atemoriza a esta protagonista de *Donde ríen las arenas*: “Los sustos sin causa o con causas antiguas. Las manos que la tocaban, los dedos tiernos en la sien, el sentimiento de ahogo que le aplastaba el pecho y le decía "vas a morir", y ella quería morir. Que le pesaba más que un fardo en la cabeza y le martilleaba las sienes. Que le pesaba en los párpados, en los ojos. Que le martilleaba las sienes con un zumbido estático que le impedía respirar. Lo sentía en los músculos, en los huesos, en su cuerpo. Era un ahogo que venía de más allá de las sombras, del calor y del frío, del silencio que la sofocaba y que entraba en ella como un chirrido, como un quejido inhumano, como un plañido cada vez más fuerte y quejumbroso. "Vas a morir", decía una y otra vez, "vas a morir".”<sup>152</sup>

A nuestro modo de ver, la esencia de la vida de Assiata se halla en los ciclos de la naturaleza, de los acontecimientos y de la historia que se repite una y otra vez. De ahí, el uso de innumerables y frecuentes figuras y procedimientos retóricos que ponen de realce el protagonismo de esta figura femenina de *Donde ríen las arenas*.

Las analogías, como elementos retóricos relevantes, permiten destacar la interconexión entre lo material y lo espiritual, aniquilando, asimismo, las barreras que puedan separar ambos mundos. Dicho de otra manera, las percepciones temporales habituales dan paso, en esta novela, a una identificación metafórica que se concretiza mediante unas comparaciones que se efectúan dentro del registro sobrenatural, en lo que a sentimientos se refiere: “Si esto es la muerte también debes sentirte feliz. La muerte y el renacer son la misma cosa”. A veces, las comparaciones sirven de pretexto para introducir los presentimientos de esta moribunda que sabe muy bien lo que le va a ocurrir: “Que le martilleaba las sienes con un zumbido estático que le impedía respirar. Lo sentía en los músculos, en los huesos, en su cuerpo. Era un ahogo que venía de más allá de las sombras, del calor y del frío, del silencio que la sofocaba y que entraba en

---

<sup>152</sup> *Ibidem.*, p.35.

ella como un chirrido, como un quejido inhumano, como un plañido cada vez más fuerte y quejumbroso. "Vas a morir, decía una y otra vez, vas a morir".

Bien es cierto, y el célebre poeta senegalés Leopold Sedar Senghor así lo explica en sus escritos, que el negro-africano es un individuo integral, es decir, un ser sumergido en un verdadero movimiento "dialéctico y oscilatorio", en un movimiento dual (centrípeto y centrífugo) que va del corazón a la razón, del mito a la ciencia. La facultad de percibir lo sobrenatural en lo natural, el sentido de lo trascendente y la entrega amorosa como acompañamiento subyacen en el pensamiento negro-africano.

Existe en África "una unidad conceptual y formal del ser humano en sus dos dimensiones: material y espiritual. De ahí la interrelación que existe entre la vida del individuo, la vida social y la vida religiosa en la persona africana."<sup>153</sup>

*Donde rien las arenas* se puede interpretar, en definitiva, como un libro que destaca, entre otras cosas, las vivencias temporales de uno de sus personajes más sobresalientes. El ritmo de la muerte, como queda dicho, lo sella en la novela la conciencia poética y sobrenatural de Assiata. Un lector intuitivo adivina, de inmediato, que lo sobrenatural se impone irremediamente determinando la trayectoria y destino de esta figura femenina de *Donde rien las arenas*.

Es menester destacar que, a la mala suerte que persigue con saña a Assiata tras abandonar su domicilio conyugal, se suman inevitablemente los malos augurios que se presentan de forma gradual y escalonada determinando irremediamente sus actuaciones:

A la derecha la mancha azulada de los campos de ajos que ella había regado día tras día y año tras año y enfrente el horizonte cerrado de la brousse, en cuya negrura entraba con el corazón encogido. El terror daba explicaciones extrañas a cada sombra y luz. No había salvación para ella. Los miedos la acorralaban, rodeándola como animalitos fijos y mudos que salían de la negrura de sus días. Veía ojos por todas partes que asaltaban y aprisionaban su cuerpo. Allí habitaba la serpiente Lébé que cada noche visitaba al anciano Hogón para

---

<sup>153</sup>CUENDE GONZALEZ, M. J. "Aproximación al pensamiento de L. S. Senghor". En *Revista Iberoamericana de Educación*. (2002), pp.122-155.

insuflarle sabiduría y estaba el zorro introductor de la muerte y los genios andróginos que se rebelaron contra Amma, el Herrero creador, causando tantas desgracias.<sup>154</sup>

Así, para evitar incurrir en repeticiones, resumimos lo dicho hasta aquí, aseverando que el concepto animista del tiempo, es decir, el que está vinculado a los conceptos de renovación y continuidad, se realza en el discurso para así producir un efecto de desdoblamiento en la identidad del personaje. Las interminables comparaciones que se hacen entre Assiata y los elementos de la naturaleza africana (las arenas, los árboles, el río, los animales) denotan la presencia de un «otro», en este caso otra Assiata (o el alma omnipresente de ésta) que mora por todas partes. Por lo que se crea una especie de flotamiento entre el presente y el pasado engendrando en la mente del lector una especie de desconcierto desasosegante, una excitación inquietante que dista mucho de lo habitual:

Apagó la luz y se quedó adormilado. Aquella noche durmió como un muerto y como el amante más feliz. Por primera vez veía una estrella que brillaba con luz propia y también había visto un arbusto que daba una luz sobrenatural y lo volvía a ver ahora, al caer el sol, cuando las estrellas y la luna lucían tan poco que no distinguía la silueta de la mano frente a su nariz.

Era un arbusto incombustible. Había ardido toda la noche anterior y seguía ardiendo sin gastarse. Ardía sin extinguir su llama y él lo observaba embobado sin descanso. Lo observaba sin descanso y su resplandor en la noche era tan fuerte que sólo frente a él cogía el sueño. Le bastaba verlo para bostezar y caer en una duermevela, que nunca era sueño del todo, aunque los ojos se le cerraran como cuando cogía un libro, y súbitamente renacía a otro despertar más luminoso. Observaba al arbusto, el arbusto lo observaba a él y le hablaba con palabras del cielo, salvándole del tedio de la existencia. El arbusto le recordaba que tenía algo excepcional que hacer. Le hablaba y él lo escuchaba.

---

<sup>154</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.57.

Le hablaba al arbusto y el arbusto lo escuchaba. A lo mejor aquel arbusto era Assiata, que se acercaba a él de una forma nueva y más real que en el cuadro. Su figura y su tronco eran uno y Assiata no estaba muerta después de todo.<sup>155</sup>

El narrador español, conforme a la tradición dogón que recrea en su ficción, utiliza de forma fidedigna los elementos mágicos que, por consiguiente, hacen posible la metamorfosis de su personaje. Así lo hemos visto en el apartado anterior, igual lo refleja el siguiente fragmento:

Anoche tuve un sueño. Me encontraba con el espíritu revuelto, sola y perdida en la brousse, sin saber si viva o muerta, cuando de improvviso oí que algo se arrastraba por el suelo y vi a la serpiente Lébé, sentada ante mí, escrutándome con ojos potentes. Di un grito de sorpresa al reconocerla y ella dijo: "Grita siempre. Sé lo que has venido a hacer y nadie te hará daño". "Soy una pobre mujer", le contesté. "Grita cada vez que me necesites si tienes miedo y correré en tu ayuda", añadió envolviéndome con su saliva protectora, la misma que insufla al Hogón, nuestro jefe religioso.<sup>156</sup>

Los sueños poseen un carácter sagrado y único en esta novela villariana. Aparecen como premonición "del regreso" de Assiata al espacio de la infancia. En efecto, la ubicación o entrada de nuestro personaje, durante el sueño, en el bosque de la niñez, tiene resonancias míticas. Es como si Assiata estuviera pasando por un rito mediante el cual accede a una nueva forma de vida: aquella que revela su verdadera condición de mujer inmortal. El "espíritu revuelto, solo" de Assiata, es engullido por "la brousse"<sup>157</sup> pero es custodiado favorablemente por la serpiente Lébé, animal -tótem símbolo de inmortalidad en la cosmogonía dogón. Por lo tanto y tal como aparece en el fragmento anterior, la aparición de uno de los animales más representativos del universo sobrenatural dogón (la serpiente Lébé) en el mundo onírico de la protagonista de *Donde rien las arenas* muestra que el tránsito terrenal de ésta se va concluyendo. Este animal

---

<sup>155</sup> *Ibidem.*, p.60.

<sup>156</sup> *Ibidem.* p.60.

<sup>157</sup> Brousse es un vocablo francés que significa selva.

protector, que había ayudado en un momento dado al jefe religioso de la tribu de Assiata, acoge a Assiata en el mundo de los espíritus inmortales. Todo esto no ha salido “ex nihilo”, y menos en un personaje que, estando viva, se mofaba continuamente de la tradición ancestral. En nuestra opinión, la muerte temprana de Assiata, más que castigo y expiación de sus pecados, implica renacimiento. Tenemos que recordar, una vez más, la creencia dogón según la cual las personas sobrevivan tras la muerte y considerar a Assiata como “ente inmortal” que se traslada, otra vez, al espacio dogón para integrarse en su seno. Su comportamiento, las luchas que ella preconizaba continúan, por ser el universo de los muertos análogo en muchos aspectos al mundo de los vivientes.

Los poemas de Assiata insertados en *Donde ríen las arenas* son como versos que recrean la cosmogonía dogón. Aparecen asimismo como premonición de su muerte y renacimiento. Las gigantescas selvas africanas que aparecen descritas en sus versos, los ríos que vienen vinculados a la figura femenina de *Donde ríen las arenas*, las fuerzas invisibles que protagonizan sus poemas sirven para recalcar a un ente invisible pero “omnipresente”, a una criatura cuya necesidad urgente es, por supuesto, salvar al continente africano de sus males. Como actante de la novela que nos ocupa, Assiata muere en su lucha contra la corrupción, el sistema patriarcal, y los demás males para renacer como diosa dogón con una nueva filosofía y religión, como personaje invisible que se propone machacar, sin piedad, a los malvados dirigentes de su país. Los siguientes versos de la protagonista principal de *Donde ríen las arenas*, en los que ella recoge irónicamente su venganza, nos parecen ilustrativos:

"Mi alma es más grande que el espectáculo desolado de estos desiertos míos  
Mis ojos."

O más bien en estos otros versos:

“Cuando me vaya  
Iré por los senderos  
Por las pistas y caminos  
Hasta más allá de los caminos,  
Por el río y las marismas  
Hasta más allá del río y las marismas,  
Y cuando se me acerquen los malvados,  
De corazón negro, de corazón blanco,  
Los arrojaré a la sabana de horizontes puros,  
Donde los ojos del sol y las arenas se ríen  
de sus cenizas negras,  
De sus cenizas blancas”.<sup>158</sup>

Así que, estamos aquí, al principio y al final del destino de nuestro personaje; al comienzo de una nueva vida en la que “el alma enfadada” de Assiata se funde con los elementos de la naturaleza (los ríos, marismas, árboles, etc.) para espantar a los malvados dirigentes de su país.<sup>159</sup>

En resumidas cuentas, el destino de Assiata se concluye tal como había empezado en la novela. Los poemas suyos insertados en la novela, pese a que sean elementos anunciadores de muerte, reflejan asimismo una verdadera imbricación del fin en el inicio. De ahí la estructura circular de la historia de este personaje enigmático.

---

<sup>158</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.157.

<sup>159</sup> SENGHOR, Leopold Sedar, en su libro titulado *Liberté I: Négritude et Humanisme*, procede al comentario de la obra del cuentista senegalés Birago Diop *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* afirmando lo siguiente: “No hay en África ni aduaneros ni poste indicador de fronteras. Del mito al refrán, pasando por la leyenda, el cuento, la fábula, no hay frontera alguna. Numerosos son los cuentos en que, como en un juicio, los animales se mezclan con los hombres; numerosas las fábulas en las cuales, como en “Les Deux Gendres”, los hombres desempeñan roles relevantes. Todo tiene vida, todo posee alma: el astro, el animal, el árbol, la piedra. Es el animismo africano.” P. 242. ( La traducción es mía)

El poema del cuentista senegalés, Birago Diop, que insertamos a continuación, nos va a servir para ilustrar el equilibrio existente entre el mundo de los vivos y el de los muertos y para destacar el destino inmortal de este ente de ficción. Reproducimos fielmente las palabras del citado escritor africano:

Ecoute plus souvent  
Les choses que les êtres,  
La voix du feu s'entend,  
Entends la voix de l'eau.  
Ecoute dans le vent  
Le buisson en sanglot:  
C'est le souffle des ancêtres.  
Ceux qui sont morts ne sont jamais partis  
Ils sont dans l'ombre qui s'éclaire  
Et dans l'ombre qui s'épaissit,  
Les morts ne sont pas sous la terre  
Ils sont dans l'arbre qui frémit,  
Ils sont dans le bois qui gémit,  
Ils sont dans l'eau qui coule,  
Ils sont dans la case, ils sont dans la foule  
Les morts ne sont pas morts.  
Ecoute plus souvent  
Les choses que les êtres,  
La voix du feu s'entend,  
Entends la voix de l'eau.  
Ecoute dans le vent  
Le buisson en sanglot:  
C'est le souffle des ancêtres.  
Le souffle des ancêtres morts  
Qui ne sont pas partis,  
Qui ne sont pas sous terre,  
Qui ne sont pas morts.  
Ceux qui sont morts ne sont jamais partis,  
Ils sont dans le sein de la femme,  
Ils sont dans l'enfant qui vagit,  
Et dans le tison qui s'enflamme.  
Les morts ne sont pas sous la terre,  
Ils sont dans le feu qui s'éteint,  
Ils sont dans le rocher qui géint,  
Ils sont dans les herbes qui pleurent,  
Ils sont dans la forêt, ils sont dans la demeure,  
Les morts ne sont pas morts.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> DIOP, Birago. *Leurres et lueurs*. Paris: Éditions Présence Africaine.1960.

Pues, estamos de acuerdo con que el destino de la protagonista de *Donde rien las arenas* no es lineal, con que su muerte no se puede concebir como fin en sí, porque ésta forma parte de otro renacer. La vida y la muerte se perciben como un ciclo vital que se va repitiendo eternamente y, en el caso de *Donde rien las arenas*, que da sentido a la lucha que su protagonista principal ha llevado a lo largo de su trayectoria novelesca y que se prolongará en otros cuerpos y otros tiempos.

Llegados al final de esta parte, creemos oportuno dedicarnos ahora a los extranjeros y a su consciencia del tiempo.

## **Las vivencias temporales de los entes occidentales en espacios africanos**

En el ámbito de la filosofía se aprecian desde los tiempos antiguos continuos esfuerzos por formalizar una realidad con hondas raíces antropológicas: [...] las vivencias individuales desbordan holgadamente los límites del tiempo convencional. [...] Cada individuo *vive* y *organiza* el tiempo de un modo enteramente peculiar –como pasa permanentemente en el universo del arte y, en especial, de la literatura. No tomar este hecho en consideración es condenarse a no encontrar una explicación satisfactoria para muchas de las anomalías que se observan en el marco del relato.<sup>161</sup>

Si tuviésemos que hacer un breve y sucinto resumen de las características definitorias del tiempo en *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*, no dudaríamos en decir que el tiempo “psicológico”, como ninguna de las demás dimensiones temporales, es de una profundidad innegable. A los narradores de nuestros libros no parece importarles el devenir del tiempo cronológico, sino más bien el tiempo interior de sus personajes, como si lo único que valiese fuera las emociones, los sentimientos, las meditaciones y los sueños de cada uno de ellos. Así que, se nos presenta, en las novelas, una importante gama de personajes, cada cual más inmersa en

---

<sup>161</sup>GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *Op. cit.*, p. 160.

su propia concepción del universo y del tiempo. Desde el abúlico médico de *Donde ríen las arenas* hasta los personajes solitarios de *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina*, las novelas de nuestro corpus responden más al movimiento interno de cada uno de ellos como si su tiempo fuese el motor principal del relato.

Conscientes de lo efímero de su existencia, y de estar sumergidos en un tiempo sinónimo de muerte, los entes de nuestras obras manifiestan abiertamente su aversión por el fluir del tiempo cronológico. En efecto, el fuerte tono de predeterminismo, de fatalidad que caracteriza a éstos, hace que tengamos la impresión de estar ante entes literarios con un destino prefijado, con una naturaleza original que les impide acertar en sus proyectos.

El discurso de los narradores de nuestras novelas gira, casi siempre, en torno a un mismo problema: a la historia de unos individuos atrapados por su circunstancia, a personajes que luchan continua e irremediamente entre lo que ya vivieron y lo que viven, entre el pasado y el presente, esto es, entre un tiempo clausurado y otro relacionado con el nuevo espacio en el que se desenvuelve su vida.

Desde luego, la experiencia africana de los personajes es relevante por permitir discernir importantes significados espacio-temporales. El tiempo “exterior les es ajeno, por lo tanto no es habitable, es sólo una vaga referencia, pero no porque ignoren que existe -de hecho viven obsesionados por él- sino, porque en su situación concreta, el tiempo es irreal, pues ese tiempo que construyen los actos protagónicos de otros, ese tiempo que se les impone desde afuera los ha arrinconado, los ha dejado fuera del juego.”<sup>162</sup> Así que, sus frecuentes e interminables introspecciones<sup>163</sup> desvelan la disparidad existente entre el tiempo cronológico de los hechos (externo) y el tiempo psíquico (interior), la cual ocasiona frecuentemente ambigüedades temporales que se notan tanto en el discurso (esencialmente caracterizada por una mezcla asombrosa del pasado, el presente y el futuro de los personajes) como en las diferentes concepciones que existen de él en nuestros libros.

---

<sup>162</sup> LEON VEGA, Margarita. *La experiencia del tiempo y del espacio en la novelística de Elena Garro*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

<sup>163</sup> Siendo la memoria el elemento que ayuda a desvelar distintas facetas del tiempo, nuestros protagonistas, como agentes creadores del tiempo meditan continuamente acerca de la fugacidad o inutilidad de este factor, dilema temporal que estudiamos en seguida.

Ahora bien, vamos a ilustrar lo dicho con anterioridad analizando, en primer lugar, las ansias manifiestas de eternidad de las criaturas villarianas antes de dedicar el resto del capítulo a otras formas de percepción del tiempo en las citadas novelas.

## **El anhelo de eternidad de los personajes europeos**

Los personajes occidentales que desfilan por los renglones de *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* parecen optar, desde el principio, por una existencia en vilo. Angustiadamente, se dibujan como seres aprisionados entre las redes de un tiempo del que se quieren apartar. Son, asimismo, protagonistas que experimentan una soledad irremediable que les incita a buscar algo que llene su vacío, lo que resulta muy difícil de conseguir pese a los esfuerzos que hacen a lo largo de la novela. Como criaturas aisladas, aparecen descritas en la mayoría de los casos con una soledad que lleva a cuestras y que se concretiza en su afán de superar el tiempo cotidiano. Quieren algo perpetuo que les colme de goce y que les ayude a romper la rutina que siempre ha caracterizado su existencia. El deseo más íntimo que experimentan nuestros personajes consiste evidentemente en intentar vencer a la muerte y al tiempo, dos nociones que consideran iguales.

Ahora bien, nuestros personajes, para evitar ser engullidos por la realidad de la vida moderna que siempre les ha aquejado, prefieren ponerse al margen del devenir temporal cotidiano. Pero, ¿cómo logran escapar del fluir lineal de las cosas?

Los viajes que realizan por espacios exóticos, inhóspitos y “primitivos” (desérticos, marítimos, montañosos en la mayoría de los casos) del universo africano parecen ser, a priori, la primera estrategia que ponen a su alcance para intentar eternizar el tiempo:

La primera vez que vi al doctor, tan alto, enjuto, pálido y chupado, mirándome desde unos ojos azules penetrantes, sentí lástima y una ternura indescriptible. Me lo habían descrito como espagueti aguado, de esos que quitas del fregadero después de lavar los platos, y primero sentí lástima y luego

una ternura tranquila que pensé me nacía del convencimiento de no correr con él peligro alguno de enamoramiento, lo que me parecía ideal para vivir sin ansiedad y disfrutar de este país a mi antojo y sin tiempo [...].<sup>164</sup>

La misteriosa atracción que nuestros personajes manifiestan por el continente negro-africano está al origen del desvío de la rutina que caracterizaba su vida en Occidente:

Mientras caminaba de vuelta al hotel, mis pies levantando una nube de tierra caliente y roja, con el sol cayendo, tuve la certeza de que no me iría de aquel país y de que nunca más volvería a la rutina de mi pequeña vida burguesa, conmovida por esta revelación inesperada y esta presencia mágica. Acababa de apostar por la vida y sus riesgos, por no dar marcha atrás, por afrontar un destino que intuía cargado de emociones y peligros, que iba a jugármela en definitiva como él. (*La mujer de Burkina*)

Es conveniente puntualizar que el hombre es, por naturaleza, un ser contingente a quien le gusta inconscientemente alcanzar la eternidad. Son muchos los escritores, los artistas, los filósofos... que adoptan posturas concretas ante la impotencia del ser humano frente a este devenir inevitable. A continuación, esbozaremos la postura del escritor, que aquí y ahora nos interesa, es decir, la actitud que Villar Raso adopta ante el fluir irreversible del tiempo que lleva, irremediadamente, hacia la muerte. Este acercamiento a la postura del narrador español frente a la muerte nos permitirá entender mejor a sus personajes occidentales y, por ende, su vivencia del tiempo en el espacio africano en el que se desenvuelve su existencia.

Empezamos aseverando que los viajes, que nuestro escritor realiza por innumerables y distintos ámbitos africanos, tienen una relevancia particular en nuestro análisis del tiempo en las novelas *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*.

---

<sup>164</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.12.

Intentando buscar, en efecto, la seguridad interior a través de sus viajes por espacios lejanos, angustiado por el enigma del fluir implacable e irreversible de la vida que anuncia la muerte, nuestro escritor ve en los desplazamientos que realiza, sobre todo los que hace por el continente africano, como una manera de intentar domesticar el tiempo, como una estrategia eficaz para aniquilar, aunque sea por algún tiempo, este enigma de la vida. A este respecto, el mismo escritor asevera lo siguiente: “A veces me preguntan, especialmente tras mi último viaje a Sudán, uno de los países más duros e inhóspitos de la tierra, por qué me gusta África, y mi respuesta es quizás, porque los escritores guardamos en el corazón un niño aventurero y un ser insatisfecho, o porque nuestros personajes, triunfantes o derrotados, son ese hombre que hubiéramos querido ser o que hemos lamentado no haber sido. Detrás de cada vida hay una aventura, real o imaginaria; al fin y al cabo un escritor no es otra cosa que un persiguidor de sueños, un tipo que quisiera detener el tiempo a caballo de una gran aventura. Conrad la tuvo en el Congo, Livingsstone por tierras del Alto Nilo, la misionera Mary Slessor por Nigeria, Manuel Iradier por la Guinea Ecuatorial, Samuel Baker por Sudan, Ry Cooder por las orillas del río Níger de la mano de un músico genial, Ali Farka Touré, igual que Martín Scorsese, buceando en lo más profundo de su cinematografía *Historia del blues*, y yo también la he tenido en Malí y en los países del Sahel, donde he comprobado que viajar es pasear un sueño. Manuel Leguineche lo dice de la siguiente manera: “La naturaleza alegre del hombre está en el viaje y no porque piensa que se va a encontrar con algo mejor más allá, lejos del sitio en el que vive, sino huir del tedio de los días repetidos y, osado, por huir del miedo, de esta carrera alocada hacia la vejez en la que todos andamos inmersos.” También lo escribió Moravia y lo piensa cualquier viajero cuando duerme a cielo abierto en el desierto y descubre que todas las constelaciones han decidido asomarse para echarle un vistazo a nuestra tierra. Una sensación de vacío crea en ti una sensación de eternidad.”<sup>165</sup>

Como acaba de ilustrar Villar Raso, la conciencia del hombre contemporáneo se halla sumergida en el fluir irreversible del tiempo que le arrastra innegablemente hacia la muerte. La muerte, siendo, en efecto, una de las realidades con las que nos

---

<sup>165</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.19.

enfrentamos a diario, aparece, asimismo, como uno de los fenómenos naturales que acarrearán interminables preguntas.

La presencia de la muerte en la biografía de nuestro escritor<sup>166</sup> es, quizás, el motivo por el cual este fenómeno misterioso va cobrando un protagonismo ejemplar en sus novelas y escritos: “Todos los cementerios de África ofrecen un paisaje semejante: leves protuberancias en el suelo, silencio y soledad. No sé la razón por la que siempre me crean una mayor emoción los sepulcros de la gente anónima que la de aquellos cuyos nombres están escritos en los libros de la historia, tal vez porque son los hombres ignorados, al igual que las plantas del desierto, quienes escriben el argumento más tierno de esa cosa sencilla y quebradiza que llamamos vida.”<sup>167</sup>

Los viajes<sup>168</sup> que el novelista español realiza por el continente africano, tal y como ilustran las palabras suyas mencionadas con anterioridad, aparecen como una manera de desvelar su postura ante la muerte y sus atributos: la fugacidad del tiempo, la extinción del ser, la vejez, etc. Por lo tanto, el ansia de prolongación de la vida y el deseo de alcanzar la eternidad son, como ilustraremos con ejemplos concretos, elementos recurrentes e importantes en las novelas de nuestro corpus.

Puede que la vulnerabilidad del ser humano ante la muerte sea una de las razones por las que escritores como Villar Raso, que parten de la vida y de las preocupaciones existenciales del ser humano a la hora de elaborar sus libros vayan creando obras literarias con personajes que ansían vivir eternamente, con criaturas que intentan detener este flujo temporal de la vida que desemboca inevitablemente hacia la vejez y la muerte: “Por experiencia, sé finalmente que el mejor plan es viajar solo, sin una idea concreta o preconcebida, en taxi brousse o un todoterreno, en busca de lo misterioso e imprevisto. Cuando lo haces así, por paisajes nuevos y gentes extrañas,

---

<sup>166</sup> Villar Raso se refiere en sus escritos a la muerte de su hermano en un accidente de mina.

<sup>167</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Ibidem*.

<sup>168</sup> Por experiencia, sé finalmente, que el mejor plan es viajar solo, sin una idea concreta o preconcebida, en taxi brousse o un todoterreno, en busca de lo misterioso e imprevisto. Cuando lo haces así, por paisajes nuevos y gentes extrañas, eres un hombre abierto a todo y los viajes resultan inolvidables, a pesar de la penuria e incomodidades. Viajar solo tiene sus ventajas. Es una experiencia más excitante que la de viajar en grupo, y así lo hice en mis primeros viajes a Tombuctú, pero he de reconocer que sin la ayuda de los investigadores que luego me han acompañado no hubiera podido explorar y descubrir muchos de los lugares, escenarios e historias que aquí se cuentan.

eres un hombre abierto a todo y los viajes resultan inolvidables, a pesar de la penuria e incomodidades. Viajar solo tiene sus ventajas.”<sup>169</sup>

Es menester aseverar que el escritor francés Michel Leiris,<sup>170</sup> a semejanza de nuestro novelista, concibe sus aventuras por tierras africanas como una especie de escapatoria al tiempo y a la muerte. Al respecto, el mismo Michel Leiris puntualiza lo siguiente: “Dans le voyage, il semblerait que, se livrant à l’espace et s’y jetant à corps perdu, on échappe par la même occasion à la marche du temps, qu’on le remonte en quelque sorte à mesure qu’elle progresse, et qu’on parvient à annuler tous ses rivages, si terribles quand on reste immobiles et voués à leurs mâchoires, ainsi qu’un minéral friable rongé par l’érosion. Cette lutte qui consiste à lutter contre l’obsession du temps en lui opposant celle de l’espace [...] [inachevé].”<sup>171</sup>

Es importante y detalle de singular interés puntualizar que los entes literarios de *Donde rien las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina* no se exilian con la esperanza de encontrar algún bienestar en África. Lo que parece evidente es que, como burgueses aburridos, llevan en sus genes una pasión enfermiza por la aventura: se sienten fatalmente atraídos por espacios desconocidos que descubren fortuitamente y con los que se identifican en la medida de lo posible:

Se le había abierto un apetito voraz y cualquier poblado insignificante le parecía la tierra prometida: una sencilla jaima agazapada en una hondonada seca, la presencia dura y despiadada del Sáhara que se abría amedrentadora, las pistas invisibles en la hamada, las llanuras interminables, las dunas y la enervante monotonía del paisaje. La soledad que a todos les cortaba el aliento a

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, p.45

<sup>170</sup> DUGAS, Guy, BAUDRY, Robert. *Les Carnets de L’Exotisme: Afriques imaginées*. Poitiers : Le Tori Editions, 2001: « Avant même de s embarquer pour l’expédition ethnologique à laquelle il participera, de 1931 à 1933 et qui consistera en une traversée de l’ Afrique d’ouest en est, nommément de Dakar à Djibouti, Leiris, âgé au moment du départ de 30 ans, a déjà largement eu le temps de se forger une mythologie personnelle du continent noir et de ses habitants. » , p.193.

<sup>171</sup> Esta última página del Journal (diario en español) sin acabar escrito en 1929 por Michel Leiris, justo antes de emprender su viaje a África, revela por su carácter inacabado el miedo a la vejez y a la muerte que éste refleja en sus obras con imágenes de petrificación, de erosión, de destrucción del yo que tiende a convertirse en mineral.

él le emocionaba: la acacia solitaria y espinosa que a duras penas daba sombra, los matojos secos de los wadis, el polvo que los envolvía, el camello y la camella con su cría, los mirages desparramados por el paisaje y siempre huidizos.

Entraba en una vasta soledad, indiferente y ajena a la presencia del hombre como el que camina bajo la reconfortante frescura de una arboleda.

*(Donde rien las arenas)*

El deseo más ardiente de los protagonistas occidentales de *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* consiste irremediabilmente en ir más allá de las apariencias externas para así darse con lo ajeno, con lo misterioso, con lo infinito. En *Donde rien las arenas* y *El color de los sueños*, por ejemplo, Miguel, Marina y José exploran, entre otros espacios, determinados paisajes naturales del África subsahariana. Sus desplazamientos erráticos por dichos ambientes vienen motivados por su empeño en ir en busca de lugares aislados (en donde reina una soledad absoluta) para así ponerse al unísono con la naturaleza.

La identificación entre naturaleza y el estado de ánimo de nuestros personajes es muy notable en nuestros libros. A la mirada aparentemente inocente de los personajes viajeros de nuestras novelas tenemos que agregar la del lirismo, casi místico, que éstos proyectan desde su interior, de modo que la mayoría de los ambientes africanos quedan detenidos intemporalmente, estáticos. De esta manera algo aparentemente objetivo –el recorrido físico de los entes occidentales por ámbitos geográficos africanos - se transforma en algo subjetivo –“en una topografía espiritual”-, merced a los pensamientos y recuerdos de éstos.

Cabe señalar, sin embargo, que los paisajes desérticos nos pueden permitir espigar ejemplos ilustrativos. Las extensas planicies de piedras pulimentadas de Mauritania que acaban en dunas así como sus inmensas dunas móviles con ondulaciones que se prolongan hasta el infinito y que finalizan en planicies y hamadas de piedras interminables ejercen en la protagonista de *El color de los sueños* una sensación doble de temor y de verdadera fascinación. El carácter distante e infinito del

espacio, el vacío grandísimo que se ofrece de lejos, el silencio que reina en dichos paisajes desérticos hacen que los espacios subsaharianos cobren un significado especial en las novelas de Villar Raso, permitiendo, también, adivinar las experiencias espacio-temporales de nuestros personajes:

¿Qué buscaba el doctor en África? En cuanto tomaron el barco en Málaga y subieron a cubierta, Michel descubrió en su rostro un cambio mágico, una emoción honda que acababa de poner en marcha algún mecanismo interno por él todavía desconocido y que le hizo sentir una conexión secreta entre su mente angustiada y la gran libertad que se le abría. La tenue luz de la costa se perdía fundida en la calina y, al desaparecer Europa de la vista, sus ojos se volvieron deslumbrados hacia el espectáculo grandioso del mar. Ni el sol ni el viento en la cubierta más alta lo molestaban. Como el más empedernido romántico, estaba convencido de que algún día llegaría a un lugar mágico, que le revelaría los urgentes secretos de vida y de sabiduría, que buscaba, y apenas podía hablar de otra cosa. (*Donde rien las arenas*)

Su tema favorito era el Sáhara, perderse en las dunas de Mersuga y buscar, Dios sabe el qué, tal vez desaparecer del mapa y de lo que para él era una vida excéntrica que nunca había previsto, pegado a las faldas de dos mujeres. (*El color de los sueños*)

Como ilustran los párrafos ya citados, la tensión, que deriva de la conciencia de nuestros personajes de sentirse dentro de los límites temporales, adquiere todo su sentido cuando éstos, llevados por un deseo irrefrenable de perduración, se dirigen a lugares desérticos y míticos del mundo africano que cuadran muy bien con su alma atormentada para intentar olvidarse del tiempo y encontrarse consigo mismos: « Nada importante sucede ni entre las paredes ni en las librerías ni en las iglesias, son palabras de mi padre, ni mirando por las puertas o por las ventanas. Un viaje en el espacio es un viaje en el tiempo; sin viaje no hay búsqueda; sin salir al cosmos, el cosmos no existe; sin experiencias no hay vida; la experiencia es más amplia que la realidad, por eso son tan interesantes los marinos y los borrachos. Hay que salir en busca de caracolas

marinas como ellos y trabajar lo exótico, que es donde están los colores de la imaginación.»<sup>172</sup>

La puesta en escena del tiempo es notable en los fragmentos hasta aquí mencionados. En efecto, el espacio aparece como elemento que contribuye notablemente a la aprehensión del tiempo y a la narración de las vivencias temporales de los personajes villarianos. Los paisajes descritos cobran un protagonismo ejemplar en nuestros libros por permitir destacar la predominancia de rutas interminables, de paisajes inmensos e ilimitados que propician la reflexión y la ensoñación de nuestros entes. El siguiente fragmento nos parece muy sugerente al respecto:

Me gusta África. Espacios inmensos e ilimitados, espacios para soñar otras vidas. Cuando baja el calor, las mujeres salen de las chozas y preparan la cena al aire libre. El espectáculo es único. Son gentes sencillas que no se atormentan por problemas existenciales, bozos en su mayoría, los pescadores tradicionales de este río, pero nadie conoce como ellos las leyes de la hospitalidad.

Cada vez tenemos más evidente que el espacio subsahariano, sobre todo por su exotismo, por la monotonía y soledad de sus paisajes, por las incommensurables dimensiones de sus desiertos, ríos, montañas etc. ejerce una verdadera fascinación en nuestros personajes. Es asimismo fuente de juventud permanente por permitir a entes literarios como Miguel, José, Vivaldi, Ángela, etc. alejar su pensamiento de la materialidad de la existencia.

En suma, los paisajes africanos por su extensión e inmensidad, constituyen metáforas de lo eterno. No tenemos que olvidar que nuestros personajes tienen en común, sobre todo, cuando se hallan en espacios ventosos, montañosos, la obligación de tener que esperar allí sin remedio alguno. Y el mero hecho de llevar días o meses aguantando en un mismo lugar hace que tengan la impresión de vivir un presente

---

<sup>172</sup> VILLAR RASO. *Op. cit.*, p.117.

eterno. Casi la mayoría de los entes literarios que emprenden viajes por espacios desérticos ( por espacios como el Sahara o los desiertos de Mauritania) tienen que permanecer estáticos algún tiempo allí, lo que hace que la espera se vuelva interminable y que el tiempo se experimente como algo muy lento y eterno. En el caso de la travesía desértica de Marina, casi nunca se precisa el tiempo que ella lleva esperando. Lo que sí se menciona es la posición estática de ésta en aquellos paisajes desérticos (en las dunas y hamaga de Mauritania), estatismo de Marina que reviste una doble importancia en la novela: El mero hecho de hallarse en este tipo de paisaje implica una vida exenta de actividades diurnas. La noche y el sueño constituyen los únicos compañeros de viaje de la protagonista europea de *El color de los sueños*, quien se aferra desesperadamente al recuerdo y a los ensueños, viajes espirituales que refuerzan su tristeza y que tienen tremendas repercusiones en la presentación del espacio subsahariano.

Así que, podemos proceder a un resumen de lo dicho en líneas anteriores, aseverando que los espacios inmensos e ilimitados de la geografía subsahariana permiten recrear los contornos de una especie de geografía patética que deriva del pasado infeliz de nuestros personajes. Estos mismos ámbitos de la geografía subsahariana, que, por sus inconmensurables dimensiones, separan a Marina del horizonte, vienen a constituir una metáfora del tiempo, y más precisamente de un tiempo infinito.

Puede que la estructura cíclica de *El color de los sueños* sea otro de los pretextos villarianos para desvelar las peculiares percepciones temporales de sus personajes: son las mismas criaturas las que vuelven casi siempre en *El color de los sueños*: (tema del doble: Marina y su madre, Miguel y Salvador, Marinita y Marina comparten el mismo destino). El tratamiento del espacio y del tiempo en *El color de los sueños* sugiere, como queda dicho, la idea de lo eterno: Los paisajes que recorren los entes son casi idénticos. Los espacios que recorre Marina, por ejemplo, tras recibir los cuadernos pictóricos en los que Miguel había captado los paisajes africanos atravesados durante su viaje de huida siguen siendo los mismos. Nada ha cambiado o, al menos, es lo que Marina hace creer al lector. Tal y como hemos visto en las descripciones paisajísticas que se realizan en la novela, los años van pasando sin afectar, de ningún modo, el

paisaje africano. De ahí, las interminables equiparaciones entre los dibujos de Miguel y los paisajes que Marina va observando con la distancia requerida.

En resumidas cuentas, el continente africano parece ser una de las interminables excusas que el narrador español pone a su disposición para abordar la problemática del tiempo. Detengámonos en el siguiente párrafo de *El color de los sueños*:

Me pareció un hombre tierno, simpático e inteligente, al menos dijo algo sutil que me gustó. Dijo: tu música, Ali, domina el ritmo de la vida. Ves que tenía que caerme bien después de aquello; pero es algo que no dijo por complacerme tan sólo, sino por algo que a él también le quema, porque luego vi sus cuadros en Sanga y me di cuenta de que es eso mismo lo que él intenta, dominar el ritmo de la vida. Tu padre, querida amiga, no es de los que vacilan frente a un cuadro. Tampoco es de los que buscan la vida encerrado en un taller, por eso tal vez se fue de tu lado. Por eso y porque su vida es el arte y vive en éxtasis.

Advertimos, en definitiva, que nuestros personajes, ubicados en el espacio subsahariano, viajan metafóricamente hacia atrás con el ilusorio objetivo de recuperar un pasado lejano, la edad de oro perdida. Pero antes de alejarnos en nuestra lectura del espacio o mejor dicho de su relación con el tiempo nos parece importante formular la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto el espacio africano eterniza las vivencias temporales de los entes villarianos? Pregunta que carecería de sentido si no creyéramos disponer de una idea previa, un concepto-límite, de aquello que buscan los protagonistas viajeros de *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*.

La sensación de extrañeza reflejada en la técnica de presentación: la perspectiva visual adoptada: mirada distante de Marina, la vuelta de los personajes captados diez años antes en el cuadernos de Miguel, las formas, los colores, las luces, las sombras, los idiomas y demás costumbres africanos percibidos o descritos reflejan un verdadero conflicto entre lo perecedero y lo imperecedero, entre lo fugaz y lo permanente. De una sola lectura apreciamos que la viajera de *El color de los sueños* quiere aprovechar su

aventura para aniquilar toda posibilidad de experimentar la linealidad de los hechos, lo que nos da muy a menudo la sensación de estar sumergidos en un tiempo eterno.

## **El presente eterno en *La mujer de Burkina* y en *Donde ríen las arenas***

*La mujer de Burkina* parece ser una de las novelas villarianas en las que se alude explícitamente a la tentativa de los personajes de eternizar el presente a través de las acciones que realizan a diario. En efecto, el futuro se concibe, en la citada novela, como algo desprovisto de continuidad o, mejor dicho, como un tiempo “continuamente discontinuo, hecho de instantes que se suceden pero que son independientes”.<sup>173</sup>

Si la soledad de nuestros personajes deriva implícitamente de un anhelo de eternidad, es lógico que estemos ante entes novelescos que intentan romper el estatismo temporal que siempre ha marcado su vida, actuando continua e incesantemente. Las acciones del día a día que realiza Vivaldi en el hospital en el que ejerce de médico, constituyen momentos cruciales que se superponen en *La mujer de Burkina* sin que haya relación alguna entre ellos: tenemos la impresión, durante la lectura, de estar ante un protagonista que permanece en un presente “infinito”, en un tiempo-espacio con un único lema: vivir el momento, vivir el presente para así escapar de los “constreñimientos espacio-temporales”.

Es preciso subrayar, no obstante, que, de todas las características del tiempo cronológico que aparecen recaladas en la narrativa de Villar Raso, la vejez parece ser la que más estorba a nuestros personajes. La inclusión y protagonismo de personajes viejos en nuestras novelas no es algo fortuito. Aparece como uno de los pretextos de los que se vale el novelista español para desvelar los efectos nefastos del tiempo.

En *La mujer de Burkina*, Ángela realiza para el lector, nada más arrancar la novela, un retrato de uno de los personajes con los que compartirá protagonismo. Como leemos a continuación, el doctor Vivaldi se nos presenta desde los primeros renglones de *La mujer de Burkina* como un hombre viejo, “curtido en mil batallas” que han dejado

---

<sup>173</sup> POULET, G. *Etudes sur le temps humain I*. Paris: Editions Pocket, p.156.

profundos recuerdos en su rostro y en su piel: “La primera vez que vi al doctor, tan alto, enjuto, pálido y chupado, mirándome desde unos ojos azules penetrantes, sentí lástima y una ternura indescriptible. Me lo habían descrito como espagueti aguado, de esos que quitas del fregadero después de lavar los platos, y primero sentí lástima y luego una ternura tranquila que pensé me nacía del convencimiento de no correr con él peligro alguno de enamoramiento, lo que me parecía ideal para vivir sin ansiedad y disfrutar de este país a mi antojo y sin tiempo. ¿Qué años tendría? ¡Dios mío!, con aquellas bolsas de arrugas en el cuello debían ser muchísimos, pero los llevaba bien; a ver cómo estaré yo a su edad y con quién, segura de que envejecería pronto y mal. De lejos sin embargo parecía joven. Me había parecido joven según me aproximaba y, ya cerca, lo vi tal como era y ¡Dios mío!, a pesar de ser viejísimo mis ojos no se despegaban de él. Su figura atraía y llenaba los espacios. Tenía algo mágico y especial, sus sesenta años tostados por los soles africanos lo hacían bastante mayor, pero no le habían robado su atractivo, y cuando llegué a su altura y me paré frente a él, la corta distancia me permitió distinguir sus manojos de arrugas, sus ojos azules vivísimos, un día grandes y todavía expresivos, mirándome sin saber dónde detenerse como si le avergonzara la edad o le mareara mi presencia, mi mayor juventud, y le irritara no poder mirarme de frente y de igual a igual.”

Como ocurre a lo largo de *La mujer de Burkina*, hay algo que define al médico-personaje como ente literario que lucha a diario por vencer al tiempo, algo que lo caracteriza como protagonista que va aguantando pese a su edad avanzada y a la dura realidad africana que protagoniza a diario. Todo en el médico protagonista es viejo... con la clara excepción de sus ojos. La mirada del doctor Vivaldi, a pesar de reflejar un pasado infeliz, constituye también el espejo de un alma que se siente joven y que se comporta como tal:

- Cada vez menos - me contesta -. Estoy tan gastado como una camisa lavada demasiadas veces y aquí todo es perfecto. Por primera vez en mucho tiempo estoy en paz y vivo el día con plenitud, las monjitas y enfermeras me cuidan como a un bebé ya su lado todo es natural, íntegro y sano.

-¿Sano? Estoy a punto de preguntarle, pero veo en sus ojos la mirada destrozada de quien ha tenido días terribles, tras los que al fin se encuentra en paz consigo mismo, y nada más le pregunto.<sup>174</sup>

Como vemos, el tiempo representa en el libro la adversidad a la que los personajes hacen frente. El doctor Vivaldi, como queda puntualizado en el fragmento anterior, lleva ya diez años sorteando (a través de la profesión que ejerce en África) las trampas y obstáculos que la inercia y el aburrimiento van colocando caprichosamente en su camino:

Siempre he sentido que la muerte no merece un solo pensamiento y que mientras hay vida no te encuentras más cerca de ella que un niño de cinco años. Creer que a los sesenta estás más cerca de la muerte que a los treinta es una falacia y quien se avergüenza de la edad es que no sabe vivir. La edad es algo fantástico que me hace darme cuenta de la irrepitibilidad de cada instante, de que cada momento que vivo es gloria; de que cada segundo que añado a la vida de los demás, por mucha miseria en la que vivan, les estoy dando el paraíso. Y se me quedó mirando como si hubiera soltado una parrafada filosófica de su invención a la que le hubiese costado una vida entera llegar, una vida de riesgo permanente desde que abandonó su rica consulta granadina.

- ¿Quieres decir que no vas a morir nunca?

- No. Quiero decir que no voy a morirme ahora y que lo importante es amar. El amor es la cumbre, la pirámide de la vida - finalizó mirándose como si quisiera engullirme.

- Pues yo hay momentos en los que me siento tan desesperada que quisiera morirme. Hay mañanas en las que me duele despertar.

- El anhelo de vivir prevalece sobre la desesperación, es por eso que no nos dejamos morir tan fácilmente.

- Veo que a ti no te pasa esto.

- Porque nunca estoy solo. Si tu lema es vivir, la vida es una sorpresa constante. Salgo, me relaciono, viajo, mi casa está siempre abierta a locales y a europeos. Me visitan y charlamos. En este pequeño habitat soy el centro de un pequeño mundo. Soy médico y el médico no tiene más patria que la vida.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.137.

<sup>175</sup> *Ibidem.*, p.138.

En cualquier caso, queda claro que el hospital aparece como el lugar donde nuestro personaje realiza su lucha. Rodeado de enfermeras africanas activas, Vivaldi va sacando lo mejor de sí mismo por derrotar a este enemigo suyo que se llama tiempo lineal. Esta lucha del personaje contra sus propios límites está implícitamente envuelta por un manto de soledad que se evidencia al final de la novela mediante su derrota final: el suicidio: “Lo sorprendí en el lavabo tras enjuagarse las manos, mirándose en el espejo y examinando en su rostro los progresos de la vejez, las arrugas nuevas, la caída de la piel del mentón, de las bolsas debajo de los ojos, excesivamente pronunciadas como si apenas hubiera dormido, y los cabellos que iban del gris al blanco, largos hacia los bordes y la nuca, y por los que se pasaba los dedos como si fueran púas de un peine. Nada le dije para que no se sintiera sorprendido, pero estaba claro que le preocupaba la acción devastadora del tiempo y tal vez el miedo a la enfermedad, después de pasarse la vida luchando contra ella, o peor aún, a la soledad, que es lo que a mí más me atemorizaba y que en su caso y en un país tercermundista y extraño, debía ser absoluta.”<sup>176</sup>

Como veremos en capítulos posteriores, Vivaldi, a semejanza de los demás protagonistas de las novelas de Villar Raso, es un personaje solitario que intenta, a través de su quehacer médico, olvidarse de sí mismo y de los demás.

Este médico-personaje de la novela parece ajeno al mundo inhóspito e insalubre que lo rodea. Lo único que le importa en el espacio africano en que se desenvuelve su vida es su trabajo, profesión que podemos concebir como una ironía de la lucha que nuestro personaje va llevando a diario contra la muerte, contra el avance temporal. El afán de superación, el volver a levantarse y no aceptar la derrota tras la muerte de la mujer que quiere son las actitudes que definen a este personaje villariano. El viejo médico de *La mujer de Burkina* no sólo demuestra su empeño en luchar contra el tiempo y sus nefastos atributos, sino demuestra que mientras le queden fuerzas seguirá luchando contra toda tendencia al derrotismo. Pero el mero hecho de maldecir su mala suerte y de aborrecer su destino ya es una premonición de la tragedia que planea a lo largo de dicha obra.

---

<sup>176</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.137.

Ahora bien, la convivencia de Ángela con Valverde permite al lector percatarse de la indiferencia y la sordidez de las relaciones eróticas de éste, el cual actúa sin interés alguno por este amor. Además de recalcar la indiferencia de Valverde para con todo lo que sea goce del tiempo lineal en *La mujer de Burkina*, el narrador se vale de otros procedimientos para transmitirnos con más fuerza la idea de un tiempo que pasa sin sentido.

Huelga apuntar, no obstante, que el doctor Valverde no es el único personaje villariano en percibir su vida (en África, por supuesto) como un tiempo en el que nada ocurre. También existen muchos otros personajes que viven de una manera peculiar la linealidad temporal.

En *Donde ríen las arenas* asistimos, como ya queda expuesto, a una personificación de la ciudad, la cual se convierte en algo que procede a la destrucción de los entes europeos. Ahora bien, la impresión más frecuente que producen los personajes es la de estar inmersos en un universo en el que el avance temporal, si lo hay, es muy lento y el proceso de destrucción parece eternizarse. Por lo que para personajes como Michel en *Donde ríen las arenas* sólo existe el ahora, un ahora de minúsculos y insignificantes instantes que se actualizan sin cesar, un ahora de percepciones que se reiteran constantemente.

Como ilustraremos más adelante, el personaje de Michel no se ciñe a expresar filosófica y poéticamente la idea del tiempo, sino que incluye elementos de lo cotidiano, en un contraste constante entre la abstracción y la concreción. En este caso, “los detalles sórdidos”, es decir, aquellos acontecimientos en la vida de estos personajes que parecen carecer de sentido llegan a ser tomados en consideración, porque forman parte de la percepción espiritual que tienen del tiempo. Siguiendo esta lógica, el tiempo se convierte en no-tiempo, en el ahora perpetuo, en el instante que tiene el mismo valor que los siglos. Puesto que se definen como aventureros que buscan la perdición en el África subsahariana, puesto que sus actividades son repetitivas y convencionales, esta peculiar manera de vivir el tiempo tiene su sentido por proporcionar a nuestros personajes seguridad interior y el no tener que enfrentarse a preguntas trascendentales y sin respuesta.

Por otro lado, si nos fijamos muy bien en las situaciones matrimoniales y filiales de los mismos entes, comprobaremos que casi todos ellos, en un momento dado de su vida, se ven obligados a abandonar o a verse abandonados por sus mujeres, parejas o su prole. Los siguientes párrafos nos pueden servir para ilustrar la negación por parte de los entes villarianos a asumir sus responsabilidades familiares:

Desde donde estaba sentada podía ver el mar y la larga duna al fondo en la que papá había desaparecido de mi vista, hacía ya diez años; también el lugar exacto en el que días atrás había visto a Salvador por última vez. El mar estaba en calma, luminoso y azul. Cruzaba cerca de la costa un velero hacia el Mediterráneo con las velas desplegadas y, más allá, un petrolero se abría paso entre barcos de pesca apotados, mientras de la orilla africana surgía el ferry que enlazaba Tánger con Tarifa.<sup>177</sup>

Cristina no tenía más preguntas y si mantenía deseos de revancha se dio cuenta de que nada tenían que ver con el hombre que tenía enfrente y lo mismo le sucedía al doctor, que miraba con beatífica indiferencia. “Creía que te odiaba”, le dijo ella repentinamente y el doctor le contestó que nunca hubiera imaginado esta conversación tan fácil, “eres más humana de lo que pensaba”, oyéndose decir palabras hipócritas que lo divertían.<sup>178</sup>

¿Para qué sirven los ejemplos aducidos arriba? Los fragmentos ya insertados, además de reflejar a personajes que renuncian a sus responsabilidades matrimoniales y filiales son, igualmente, ejemplos patentes que desvelan las estrategias que aquellos entes ponen a su disposición para no experimentar el discurrir lineal del tiempo. Conscientes de “la carrera alocada de días, meses y años” que anuncia su extinción, los personajes de *La mujer de Burkina*, *El color de los sueños* y *Donde ríen las arenas* sienten la necesidad imperiosa de apartarse del entorno europeo habitual para así vivir nuevas experiencias en países lejanos del continente africano que (escogen improvisadamente) les permiten enfrentarse a estos enigmas de la existencia.

---

<sup>177</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.82.

<sup>178</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, pp.248-249.

## La evasión de la protagonista de *El color de los sueños fuera del tiempo ordinario*

Savater en *La aventura africana* dice que en África el tiempo no existe. La aventura no tiene que ver con el tiempo sino con la eternidad o, mejor, con la suspensión del tiempo porque, una vez que uno se embarca hacia África, el tiempo no puede ser medido temporalmente. Lo llama el tiempo apasionado. La emoción individualiza los momentos y no hay tiempo que matar, no hay ocio, no hay manera de medirlo, y cada día puede ser equivalente a meses y años. Ésta es la sal de la aventura y su riqueza. (Villar Raso)

Marina, el personaje principal de *El color de los sueños* de Manuel Villar Raso, se caracteriza psicológicamente<sup>179</sup> como un ente literario que vive en una especie de

---

<sup>179</sup> DOUVE DRAAISMA. *Las metáforas de la memoria: una historia de la mente*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, pp.103-105: “En la psicología y la literatura, el subconsciente no era sólo “crepúsculo”, sino también profundidad, pues en la topografía del alma romántica, “hacia dentro” significaba a menudo “hacia abajo”, hacia los pozos, los jardines subterráneos de los que el ingeniero de minas y poeta Novalis, con sus “árboles metálicos y plantas de cristal”. O hacia la profundidad del mar, como en *Die Nordsee* de Heine: “Amo el mar como mi alma. A menudo siento incluso como si el mar fuera en realidad mi propia alma; e igual que en el mar crecen plantas acuáticas ocultas, que sólo suben a la superficie al florecer, para volver a desaparecer una vez que han florecido, así, desde las profundidades de mi alma, salen a flote de vez en cuando preciosas imágenes de flores olorosas y brillantes, que acaban desapareciendo. [...]”

La tendencia romántica a lo que Carus llamaba *die Nachtseite des Seelenlebens* (el lado oscuro de la vida espiritual), la idea de que algunas habitaciones del alma siempre permanecerán cerradas y que nunca sabremos lo que hay en ellas, no significaba que *todos* los procesos psíquicos fueran inaccesibles a la investigación. Algunas puertas estaban entreabiertas, otras abiertas de par en par, y cuando quedaba excluido un acceso directo, siempre se podía intentar formular una suposición dando un rodeo. Para ello, los románticos se dejaban guiar por el principio de que la cara es el espejo del alma”; lo exterior era para ellos un reflejo de lo interior. [...]

En el romanticismo, el vínculo entre interior y exterior se entendía en términos de una armonía que tenía un significado más simbólico que casual. En algunos casos, las diferencias de expresión o forma craneal podían guardar relación con diferencias de personalidad o talento, pero no existía una relación causal directa entre los procesos psíquicos ocultos y lo exterior. Por ello, en la visión romántica, un paisaje o un grupo de rocas podían tener una expresión fisiognómica. Sobre este trasfondo es comprensible que Carus no se sintiera en absoluto atraído por la tradición rival en la investigación del cerebro y el cráneo: la frenología.”

“suprarrealidad”<sup>180</sup> que le permite concebir la realidad como algo relativo, ambiguo y muy complejo en donde tienen cabida factores internos y subjetivos que no pertenecen al mundo lógico y razonable sino a otros ámbitos de la existencia, como son los sueños, los recuerdos, la imaginación y la fantasía. Esta manera tan peculiar de concebir la realidad explica el hecho de que la protagonista de *El color de los sueños* esté abierta a la vivencia de una serie de experiencias que no tienen nada que ver con el espacio físico africano: considera como algo natural las apariciones y las visiones que tiene frecuentemente “de personas que ya han muerto o que están ausentes y con las que logra una suerte de extraña comunicación y entendimiento mediante la distancia y la ausencia.”<sup>181</sup>

Pero mi mente se abrasaba. Sentía en ella unos martillazos horribles y me daban mareos. Me habían desilusionado, ¡qué idioteces decían!, ¡cómo podían ser tan decepcionantes? Quería huir de ellas, coger el coche y dejarlas en medio de aquel vacío. Quería quitarme la ropa, me sobraba la ropa, salir de allí, salir de mi cuerpo y de todo, matarlas o hacerlas correr hasta que no pudieran más, e incluso correr yo misma hasta no poder más y caer sin sentido. Quería huir de allí y de todo, pero huir a un lugar y hacia alguien o hacia algo que no alcanzaba a ver.”<sup>182</sup>

Algunos factores clínicos, psicoanalíticos insertados en la novela, a pesar de obedecer al afán del narrador español de indagar en la conciencia subjetiva de su personaje, nos brindan asimismo la posibilidad de cuestionar detalles inadvertidos de este ente y que asoman en el decurso narrativo. La “desautomatización perceptiva” que

---

<sup>180</sup> Fue en 1924 cuando el surrealismo lanzó su primer manifiesto, firmado por André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard y Benjamin Péret, entre otros grandes escritores que se afiliaron a dicha corriente. El documento fundacional concibió este movimiento como "automatismo psíquico puro", por proponerse expresar "el funcionamiento real del pensamiento". El interés innegable del mundo del inconsciente y la capacidad reveladora y transformadora de lo onírico, conectan al surrealismo con los principios del psicoanálisis. Lo que los surrealistas se proponían era trascender a la percepción consciente elaborando una suprarrealidad que amalgamara conciencia y subconsciencia, lo objetivo y lo subjetivo, lo razonado y lo soñado.

<sup>181</sup> CARRILLO ROMERO, María Coronada. *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín*. Cáceres: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2008, p.474.

<sup>182</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, pp.85-86.

experimenta Marina en sueños o mediante sus fantasías es una estrategia consciente del narrador por elegir el punto de vista de una extranjera como foco visualizador de la realidad africana que ella misma protagoniza. Es inequívoco que el personaje de Marina resulte muy sugestivo como receptáculo de las percepciones íntimas e intuiciones sobre el espacio africano.<sup>183</sup> Lo que podemos ilustrar fijándonos en el fragmento de *El color de los sueños* en el que se destaca la incapacidad de Marina de discernir las cosas, no pudiendo alcanzar a aceptar la muerte de su hija.

En opinión de la protagonista delirante, para que ella esté viva es menester que le lleve un monstruo a los infiernos y que pase la prueba del fuego tal como lo experimentaron Jesús Cristo, Santa Teresa, y todos los héroes y santos desde la más lejana antigüedad, con el fin de regresar a la vida y al mundo.

Las fantasmas de Marina relacionadas, por supuesto, con el mito “del descenso a los infiernos”, ya se sabe, siguen. Por lo que ella nos habla de cosas extrañas refiriéndose, por ejemplo, a un brazo que le alza a lo alto de un lomo, sentándole al rato “sobre unos sacos, en el centro de un grupo silencioso con los que también iba a pasar la prueba del fuego. Sus rostros eran caricaturas en miniatura del rostro de la orca, cada uno una copia exacta de su testuz, con idénticos dientes y ojos parpadeantes que en un principio parecían desconcertados y pronto empezaron a conversar y reír. La prueba había comenzado y todos se pusieron en fila. [...]”<sup>184</sup>

Es en esta parte de la novela en la que aparece reflejada explícitamente la metáfora que desarrolla el narrador de *El color de los sueños* sobre la imperiosa necesidad de su protagonista de salirse de sí misma para conseguir un verdadero nacimiento. Basta con que se vacíe Marina de sí misma para que se vea despojada de los sucesos anteriores que le siguen atormentando. El párrafo que a continuación citamos ya es ilustrativo de los desórdenes narrativos existentes en la novela y que reflejan de alguna manera los trastornos cerebrales del personaje. Fijémonos en el siguiente apartado en el que Marina destaca su problema de identidad mezclando recuerdos, sueños, imágenes, escenas vividas, etc.

---

<sup>183</sup> GARCÍA RAMOS, D. Antonio. “La refracción onírica del mundo adulto: el sueño de Isabelita Bringas”, en *Cartaphilus 5 Revista de Investigación y Crítica Estética*, (2009), p.6.

<sup>184</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit. Op.cit.*, p.89.

Me llamo Marina Romero, mi hija se llama Marinita y mi padre es Miguel Romero, y él reía. Los demás observaban y esperaban. Vino otro, que parecía un huevo sin rostro, y no pude vomitarlo porque era demasiado voluminoso y yo no tenía boca ni brazos para poder gritar y defenderme. El siguiente parecía pequeño para ser un hombre o, en todo caso, era un hombre muy viejo y arrugado. [...] Me llamo Marina Romero, mi hija se llama Marinita. He estado en el fondo del mar y he visto su sepultura; era muy blanca. Sí, has bajado a los infiernos, querida niña, dijo él, pero ya estás de vuelta. Había monstruos horribles, Salvador. En la imaginación siempre hay monstruos, amor me contestó.”<sup>185</sup>

En el espacio subsahariano es donde mejor se pone en marcha las fantasías de Marina. En efecto, nuestra protagonista tiene la capacidad de recorrer caminos deliberados, pudiendo asimismo viajar hacia lo imposible e inexistente con tan sólo retornar al pasado o con proyectar su visión hacia un universo irreal. Así suceden en muchas partes de la novela en las que la multitud de imágenes exóticas y las peculiares percepciones del espacio africano hacen que Marina reavive antiguas sensaciones, ya olvidadas y perdidas, que constituyen evidentemente un cálido refugio que le da la posibilidad de desarrollar, aun estando en África, otra vida, paralela e imaginaria.<sup>186</sup>

No en vano, esta novela lleva por título *El color de los sueños*, indicando, así, la atmósfera onírica e imaginativa con la que se puede interpretar. Por otra parte, el universo onírico aparece como el medio más poderoso para transgredir el tiempo lineal.<sup>187</sup> A este respecto, María Zambrano en *El sueño creador* asevera lo siguiente:

---

<sup>185</sup> *Ibidem.*, pp.87-88-89.

<sup>186</sup> DE LAS HERAS, Javier. *Viaje hacia uno mismo*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, p.52.

<sup>187</sup> ZAMBRANO, María. *El sueño creador*. Madrid: Ediciones Turner, 1986, pp.18-19: “*El sueño es la aparición estática de la vida. Mas como la vida psíquica es en sí misma movimiento, suceso, el sueño es paradójicamente la inmovilidad de un movimiento, el absoluto de un movimiento. [...]*

Pues el tiempo humano propiamente es el tiempo que deshace esta primitiva unidad del suceso psíquico al cual los acontecimientos externos están supeditados en su aparición.

Lo que nos ha acontecido en la vigilia entra en el universo del sueño, en la psique originaria, sometiéndose a su falta de tiempo, inmovilizándose. Por eso se relacionan entre sí acontecimientos ocurridos en situaciones alejadas y dispares de la vida del que sueña; por eso aparecen fragmentos de vida de la infancia o de momentos alejados del presente. Pues en realidad en la psique cerrada al tiempo nada transcurre, y lo que viene de fuera viene a formar un único suceso del que emergen fragmentos como monstruos.

“Aquello, pues, de lo que estamos privados durante el sueño es el tiempo, lo cual sucede independientemente, quizás, de que el sueño sea o no instantáneo, pues este tiempo puede prolongarse en el tiempo, en un tiempo mensurable. Y aunque el sueño transcurra en un instante, esto no podría determinar el que no tengamos tiempo en él. *Lo que determina este hecho es que estamos siempre suspendidos del uso del tiempo, de que estamos en él, inmersos, mas sin poderlo usar; de que asistimos propiamente a un tiempo sin dueño. Y esto da por consecuencia la no aparición del instante, de este instante único, privilegiado; el instante nuestro, en el que nos extrañamos y nos preguntamos, el instante vacío de acontecimiento. El uso del tiempo, el tiempo propiamente humano, nace de un vacío, de un poro en el transcurrir temporal.*”<sup>188</sup>

Siendo Marina, desde luego, un personaje que se autodefine desde los primeros capítulos de la novela como ente con evidentes trastornos depresivos, su tendencia a evadirse de la realidad constituye irremediablemente “una trampa que termina agravando su cuadro clínico.” Es en el siguiente fragmento en donde más clara y nítidamente aparecen reflejadas las peculiares vivencias de nuestra protagonista ya que ella se auto-describe en él como una sonámbula o, mejor dicho, como una muerta en pie: “Se lo había llevado el mar y yo había dejado de vivir al tirarse al agua y abandonarme, sin duda la sensación más fuerte de mi vida; de ahí que, al conocer a Salvador, yo estuviera muerta y nunca le diera mi intimidad. Estaba muerta aun antes de

---

Esta falta de poros, de vacío en el transcurrir temporal, que hace que propiamente no exista en el sueño el tiempo es lo inverso de la forma espacial de los sueños.

El vacío aparece en el sueño como lugar; todo sueño tiene lugar en el vacío. Tanto que podríamos decir: el vacío espacial es el lugar natural de los sueños.

En este vacío las imágenes flotan o se deslizan privadas de gravedad, de peso. Mientras que en el Infierno de Dante el lugar de Satanás es “donde de todas partes se conducen los pasos en la gravedad universal”. Y así toda la intensidad de su percepción, toda la fuerza de estas imágenes proviene de ellas mismas, de su sola significación, de su solo sentido. En la vigilia muchas de las cosas que percibimos no serían ni siquiera percibidas si estuvieran sustraídas a la gravedad, si no nos diésemos cuenta de que pesan.

Este vacío, que es lo inverso de la ausencia de poros en el tiempo de los sueños, se corresponde perfectamente con ella. Pues el vacío de su parte es falta de espacio.

El hecho de que en sueños acontezcan movimientos no desmiente lo dicho. Por lo contrario, aparece así la condición del movimiento por así decir “puro”, sin tiempo y sin espacio: de la cosa misma, el movimiento propio de una psique primaria, que no está abierta al trato con la realidad, de la psique cerrada al espacio y al tiempo, revelándose en pura acción sin condicionamiento alguno, libre y automáticamente a la vez.

<sup>188</sup> ZAMBRANO, María. *Op.cit.*, p. 17.

conocerlo y tuvo que irse. Tuvo que hacerlo porque yo estaba muerta para entonces y nunca le di mi amor.<sup>189</sup>

Nuestro personaje, como ilustraremos con ejemplos concretos, tiende a enfrascarse en fantasías y sueños, con lo que ella se acostumbra a expresar de esta manera, inmediatamente y sin esfuerzo alguno, sus deseos y temores. Esta tendencia de Marina a huir de la linealidad temporal tiene como consecuencia una percepción (cuando termina de fantasear) del presente temporal como algo miserable y frustrante: lo cual se evidencia con sus interminables deseos de volver a encerrarse en “su círculo restringido”; un círculo que le permite evadirse cada vez que sea necesario del ambiente africano<sup>190</sup> “fantasmal y tétrico” que le infunde miedo y que hace que se sienta, casi siempre, sobrecogida, amenazada y temerosa:

Nada exterior me afectaba o penetraba por los sentidos hacia la cálida oscuridad interior en la que me había refugiado. Mi cerebro había arrojado el lastre y yo flotaba sobre una tierra fronteriza y deliciosa al borde de la inconsciencia, por un lugar encantado y feliz, inmersa en una tranquilidad increíble. Había matado las voces. Veía a mi hijita increíblemente bella y la amaba con más pasión de la que nunca le había demostrado en vida. La oía hablándose a sí misma, como era su costumbre, y lo único desagradable y que no cuadraba eran los rostros de mis amigas, sus manos frías y húmedas, y sus voces, hasta tener que pedirles que se calmaran porque la niña estaba enferma e iban a ponérmela peor.<sup>191</sup>

Como acabamos de ver, la protagonista de *El color de los sueños*, ayudada de sus fantasías y sus sueños, se escapa frecuentemente del presente para así refugiarse en un vacío temporal.<sup>192</sup> Estas fugas temporales de Marina, además de dar una visión de

---

<sup>189</sup> *Ibidem.*, pp.22-23.

<sup>190</sup> El ambiente africano en que Marina se halla ubicada.

<sup>191</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.85.

<sup>192</sup> “El tiempo en que no sucede “nada” se hace largo, como escribía Thomas Mann, pero sólo en el juicio primario, pues en el secundario ese tiempo se encoge. También Camus era consciente de esta relación paradójica. En *El Extranjero*, el protagonista acaba en la cárcel. El tiempo discurre sin más distracción que sus recuerdos y la

conjunto del interés que los sueños, la fantasía, la imaginación etc. tienen en la novela, constituyen el único medio del que dispone nuestra protagonista para conocerse a sí misma: “Aquello que no alcanzaba a ver era que mi hija estaba viva y yo muerta, y que para estar viva como ella tenía que llevarme un monstruo a los infiernos y pasar la prueba del fuego, que es la que pasaron Cristo, Santa Teresa, y todos los héroes y santos desde la más lejana antigüedad, con el fin de regresar a la vida y al mundo.”<sup>193</sup>

Es conveniente agregar que, unas veces Marina sueña teniendo la sensación de estar despierta; otras veces experimenta unos sucesos que la incitan a sospechar si no estará soñando. Es muy relevante, en este sentido, el siguiente episodio de la novela vinculado con el fenómeno de la alteridad y en el que se diluyen irremediamente las fronteras entre lo vivido y lo soñado: “En el patio las ratas fornicaban y se apareaban en un guirigay de chillidos y dentelladas que me partían la cabeza. Cogí la palangana de las abluciones y la arrojé por la ventana, haciéndolas huir en desbandada hacia la alcantarilla, malogrando sus coitos. Por una de las esquinas corría un regato de aguas fecales, rebosante de mierda, que acababa en la alcantarilla hacia la que una muchacha llevaba la basura a escobazos, mientras cantaba. La miré y ella me devolvió la mirada. Tenía una rata entre las piernas y seguía barriendo y cantando sin hacerle caso. Tal vez no la veía, o estaba tan familiarizada con las ratas que no la veía mientras avanzaba con la escoba y con la rata debajo, caminando a su lado y entre sus piernas. Me alcé de puntillas en la ventana para avisarla y alguien a mi lado dijo que me tranquilizara:

---

alternancia de la luz y de la sombra: No había comprendido hasta qué punto podían los días ser cortos y largos a la vez. Largos de vivir, sin duda, pero tan distendidos que terminan por desbordar unos sobre otros”. Cuando un día, el guardián le dice que lleva allí cinco meses apenas consigue comprenderlo: para mí, era el mismo día que se desarrollaba sin cesar en la celda.”

Aún hay una segunda complicación que apareció por primera vez en los estudios experimentales sobre el tiempo. Al escribir sobre el acortamiento aparente de los años a medida que envejecemos, William James hablaba de los años “huecos”. Thomas Mann escribía sobre el rápido paso de los años vacíos e insignificantes”. Pero ¿Cuál es el equivalente experimental de un tiempo hueco o vacío? ¿Un intervalo sin estímulos? Ningún investigador puede ofrecer algo así a sus sujetos de experimentación, ni siquiera aunque consiguiera desterrar todos los estímulos sensoriales. Nadie puede dejar su mente totalmente en blanco y experimentar un trocito de tiempo totalmente vacío. El tiempo vacío no existe, así como tampoco existe el vacío absoluto, pues se llena furtivamente de fragmentos de pensamientos, sensaciones y recuerdos. Los números experimentos realizados con el tiempo “vacío”-aunque fuera un vacío light, es decir, un intervalo en el que los sujetos de experimentación no reciben estímulos - no han hecho sino generar resultados difíciles de conciliar entre sí.

<sup>193</sup> . VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.87.

vamos, no se azore y tranquilícese, tan sólo es una rata. Acuéstese. Y lo hice. Me tumbé en la cama y la habitación estaba llena de ratas, el suelo y también el armario de madera desportillada por el que trepaban hasta un agujero en la parte superior, donde desaparecían. Salían por los huecos del desagüe del lavabo y eran unas ratas gordas y enormes que daban miedo. ¿Usted no las ve? No son agresivas, me dijo. No parecían agresivas y no seguí hablando de las ratas, no fuera a pensar aquel tipo de la bata y de la dentadura tan blancas, joven y muy negro, que estaba loca. Deseaba preguntarle algo no obstante y me callé. Deseaba preguntarle dónde estaba porque aquel cuartucho de azulejos igual podía ser la habitación de un hospital que un depósito de cadáveres, al haber tantas ratas; pero me dio miedo de que fuera a pensar que aquello era otra chifladura de las mías.”<sup>194</sup>

El viaje a África de la protagonista de *El color de los sueños* supone la entrada en un espacio extraño y exótico donde tiene que pasar las pruebas que harán de ella un personaje maduro. Los ámbitos subsaharianos están al origen del cambio que se va procesando en la vida de Marina: constituyen escenarios en los que se hace posible la transformación que buscaba Marina al marcharse de Europa, lo que quiere decir que la experiencia del viaje, al menos, le ha permitido alterar por un tiempo tanto el espacio desconocido que va recorriendo así como su mismísimo ser:

Repulsiva, Marina. ¿Cómo se puede vivir entre ratas? Se están adueñando de la ciudad y son más numerosas que las putas, ¿me sigues, cariño?, decía. Había ratas por tanto, ella las veía, y yo la seguía con la vista unas veces en su sexo y otras en el agujero del armario por donde desaparecían, sintiéndome sin miedo y de lo más güay porque ella estaba a mi lado. E iba a levantar la mano para enseñárselas a Sonia y Dulce y en cambio me dirigí a Naomi, aceptando al fin mi ración de suerte y sabiendo que ella sí me entendería: he bajado a los infiernos y he visto a mi niña; dormía tranquila en una tumba blanca. Y ellas, al instante: hay que salir de aquí en seguida, tal como decidimos anoche, y yo no recordaba nada de la noche anterior, pero quedaba claro que querían llevarme a algún sitio. Les dije que estaba bien, a pesar de las ratas, y que ellas se fueran si querían. Naomi ha desaparecido con el coche, dijo de pronto Dulce, ¿qué quieres que hagamos? No nos hemos atrevido a denunciarla sin consultarte. Miré hacia la silla y Naomi no estaba.”<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> *Ibidem.*, p.160.

<sup>195</sup> *Ibidem.*, p.91-92.

Este fragmento que acabamos de extraer de *El color de los sueños*, lo denominamos el de “las ratas”, ya que es una de las partes de la novela que pueden desorientar fácilmente a un lector distraído. Asistimos en ella a la ofuscación de la mente de Marina, a su pérdida de nociones espacio-temporales; grosso modo asistimos en ella a una peculiar “huida” de la protagonista villariana, quien se evade de los agobios derivados de su llegada a una ciudad desconocida. Es por ello que todo el episodio está teñido por la misma sensación de extrañeza, de incertidumbre y de duda que venimos subrayando, por la incapacidad de Marina para distinguir, a ciencia cierta, lo que le está pasando. En efecto, nuestra protagonista se pregunta si lo que le está ocurriendo no será un sueño, debido a la cantidad de cosas extrañas que está viendo y a la vehemencia de su enfermedad, soledad y angustia tras la muerte de su hija.

La ciudad de Bamako se muestra tan aplastante y tan extraña que los sueños, la fantasía y la imaginación acaparan el espacio interior de la protagonista de *El color de los sueños* adquiriendo “una garantía de realidad superior. Así, desde una dialéctica que asocia los sueños con la libertad y la realidad con la opresión y el encierro”,<sup>196</sup> a Marina, sus sueños le parecen mucho más reales que lo que puede ver con sus propios ojos. El ambiente extraño, caótico y desasosegante en el que está ingresada hace que no sea capaz de reconocer la habitación de la clínica ni los objetos que la pueblan perdiendo asimismo las nociones exactas del transcurrir lineal del tiempo: “deseaba preguntarle dónde estaba porque aquel cuartucho de azulejos igual podía ser la habitación de un hospital que un depósito de cadáveres, al haber tantas ratas; pero me dio miedo de que fuera a pensar que aquello era otra chifladura de las mías.”<sup>197</sup>

Las sensaciones<sup>198</sup> que experimenta Marina, por ser fruto de sus fantasías, le conducen a vivir sucesos y situaciones imposibles en la vida ordinaria. Al igual que en muchos fragmentos en los que aparecen recalcados los sueños y las fantasías de nuestra protagonista, en el sexto capítulo de *El color de los sueños* reverberan muchas de las

---

<sup>196</sup>CARRILLO ROMERO, María Coronada. *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2008, pp.445.

<sup>197</sup> *Ibidem.*, p.97.

<sup>198</sup> En efecto, nuestra protagonista halla en su recorrido africano el motivo perfecto para disfrutar de lo que le niega la realidad externa. Su interés por lo misterioso, lo desconocido, que se manifiesta en sus interminables alusiones a la noche, a los ambientes sepulcrales, a las calles de las viejas ciudades míticas, conlleva asimismo la búsqueda de lo eterno por Marina.

características que ya quedan expuestas. En primer lugar, observamos cómo se nos retrotrae a los eventos significativos anteriores a su ingreso insistiendo en los motivos que propiciaron el acceso narcótico de nuestra protagonista:

Acercaron la pinaza a la duna con la pértiga y, justo cuando acababa de encontrar el arbusto adecuado y en mitad de la faena, oí el grito. Había sido una cobra y me enseñaron su leve rastro en zigzag sobre la arena. Cogí a mi Marinita en brazos.

Fueron apenas tres minutos y con el día avanzado la llevamos a una isla que tenía tierra, algunas hierbas, y una extraña blancura donde, tras provocar una alocada desbandada de cormoranes y flamencos rosa que oscureció los cielos, le abrimos un hoyo con las manos y colocamos una piedra en la cabecera a falta de dos sencillos maderos. Mis amigas estaban más afectadas que yo y todavía me sorprende mi serenidad aquella tarde con la niña en brazos. Me dejé llevar como una tonta. Eso fue todo, o casi todo.<sup>199</sup>

Desperté del sueño en un patio por el que paseaban gentes que habían muerto hacía tiempo y huí despavorida por las calles, saltando montones de basura y esquivando ratas, acosada por voces que querían llevarme a este o a aquel bar, a éste o a aquel tenducho y, cuando me cansé de rechazarlos y de hablar conmigo misma, una mano me volvió por la muñeca al patio muy cansada y allí pasé el día con los muertos, que afortunadamente no se metían conmigo.<sup>200</sup>

Como bien puntualiza Javier De Las Heras en *Viaje hacia uno mismo*, la fantasía es algo que nos incita a viajar “hacia mundos mágicos, hacia secretos deseos, éxitos, aventuras o temores. Por un momento, cambiamos la realidad por otra distinta, lejana, muchas veces, imposible. Si durante los sueños vivimos una segunda vida bien diferente e imaginaria, completamente al margen de nuestra voluntad, también existe esta tercera vida a través de la fantasía, en la que, estando despiertos, podemos sin embargo

---

<sup>199</sup> *Ibidem.* p. 84.

<sup>200</sup> *Ibidem.*, p.93.

orientarla a nuestro antojo. Vida onírica y vida imaginaria no onírica son el complemento de la vida real, la más racional y auténtica.”<sup>201</sup>

Ahora bien, el sueño, y todas las vivencias oníricas que emanan de él, es, por tanto, en *El color de los sueños* una vía imprescindible de expresión de lo eterno, ora en su versión de narración soñada mientras se duerme ora en forma de ensoñación, fantasía o recuerdo mientras se está despierto. La protagonista villariana sueña, imagina y recuerda constantemente, y a través de ese sueño, de esa imaginación y de ese recuerdo se evade de una realidad que considera hostil expresando conseguidamente sus más profundos anhelos de vivir eternamente. El sueño es para Marina un mensaje en clave que hay que descifrar porque aporta elementos fundamentales en la configuración de su identidad. No vive completamente ni en la realidad ni en la fantasía, sino más propiamente en lo que los surrealistas denominan una “suprarrealidad”, un espacio que sugiere cierta fusión entre lo onírico y lo real.<sup>202</sup>

Por lo que tenemos que aseverar, en definitiva, que el viaje que realiza Marina por el África subsahariana es mucho más que un recorrido geográfico. Es un viaje que se vuelve temporal, es decir, es un desplazamiento “en el pensamiento” o, si queremos, un viaje interior que permite desvelar la insatisfacción, la soledad y el sufrimiento de un personaje que explora sin cesar zonas recónditas de su alma atormentada. Y justamente lo más relevante del viaje de nuestra narradora-protagonista se halla en el modo en que ella va percibiendo el espacio africano. Pese a que proporcione, de vez en cuando, datos topográficos notables, a Marina no parece interesarle mucho el mundo de las apariencias externas. El espacio africano, por los vaivenes espirituales de la narradora homodiegética de *El color de los sueños*, viene a constituir un marco propicio a la proyección de imágenes anteriores, al recuerdo de cosas vividas, lejanas y ausentes. Los esfuerzos mentales de Marina hacen que su recorrido africano sea, en definitiva, un viaje temporal, un viaje sentimental en el que pone de manifiesto toda su sensibilidad.<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> DE LAS HERAS, Javier. *Viaje hacia uno mismo*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1994, p.53.

<sup>202</sup> CARRILLO ROMERO, María Coronada. *Op. cit.*, p.25.

<sup>203</sup> Las interminables introspecciones, sueños y meditaciones de Marina hallan su correlato en las pinturas de Miguel en las que asistimos a una mezcla asombrosa de imágenes soñadas con otras que emanan de las vivencias reales del personaje. Es como si el espacio africano fuese algo que permita a ambos entes (Marina y su padre) recuperar con la nitidez requerida acontecimientos que más peso tuvieron en su vida. El viaje que realiza Marina por espacios

Las incesantes alusiones del personaje villariano a cuerpos inertes, a objetos rotos, al espacio de su niñez (España) ponen de realce a un personaje que se halla en un espacio que desconoce pero que le permite ver las cosas con claridad. Marina no necesita que el espacio sea real para viajar: por muy inmensos que sean los lugares por donde transcurre el viaje, por muy exóticos que sean los ámbitos, los espacios subsaharianos no cobran vida sin la sensibilidad de nuestra protagonista. El paisaje africano, como queda dicho arriba, actúa como escenario alegórico. Aparece en el libro en estrecha relación con los recuerdos, sueños y fantasías de Marina. Es un espacio que desencadena las reminiscencias de nuestra narradora permitiéndole ir y venir del mundo físico exterior al mundo de la imaginación. El espacio africano, en tanto escenario interior, opera sobre nuestro ente como poder de integración de sus pensamientos, recuerdos y sueños; en consecuencia, se humaniza, respira, y permite a Marina refugiarse en sus pensamientos para así aniquilar las normas temporales que rigen el mundo.

Los desórdenes y vaivenes temporales que subyacen en las novelas de nuestro corpus son los que, a continuación, nos proponemos estudiar, porque constituyen elementos narratológicos que nos ayudan a entender mejor la recreación, por parte de Manuel Villar Raso, del África subsahariana.

---

subsaharianos viene a convertirse en un viaje temporal; es decir que el espacio viene a significar el espacio-refugio de este personaje villariano.

## **Desordenes y vaivenes temporales: la negación de la linealidad**

Dedicarnos al estudio de los recursos temporales puede ser, así lo valoramos, una manera muy significativa de desvelar las peculiares estrategias de tratamiento del tiempo narrativo en *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*. Así que, nos proponemos en las páginas que siguen valernos de procedimientos narratológicos tales como las analepsis, las prolepsis, los elipsis y los resúmenes que se usan frecuentemente en las novelas villarianas, objeto de nuestro estudio, para destacar algunas de las alteraciones temporales que se producen en ellas y que dan una visión de conjunto del desinterés de nuestro narrador por la linealidad temporal.

Huelga puntualizar, no obstante, que no podemos empezar este apartado sin acreditar los vínculos inexorables que existen entre el tiempo y el espacio en cualquier novela. El universo narrativo, a semejanza del mundo real en que vivimos, queda regido por un conjunto de aspectos espacio-temporales que reflejan las frecuentes coincidencias entre los lugares y los momentos de la acción.

Siendo el análisis del tiempo narrativo propuesto por Gerard Genette, sin embargo, el método idóneo para ver la doble temporalidad inherente a la novela, vamos a proceder en seguida al estudio de los desórdenes y vaivenes temporales en *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* teniendo en cuenta la metodología genettiana comentada arriba y que consiste en poner de realce el interés que el tiempo conlleva tanto en la historia narrada<sup>204</sup> como en el discurso<sup>205</sup>.

Pese a que dediquemos una parte de la tesis a la temática histórica, esto no impide que aludamos de paso al tiempo de la Historia que es, evidentemente una referencia muy importante que ayuda a situar los hechos relatados.

---

<sup>204</sup> El tiempo de la historia sigue siempre un orden lógico-casual.

<sup>205</sup> Las manipulaciones del tiempo están a mano del narrador, quien procede a la re-elaboración, a la manipulación del tiempo de la historia creando una nueva dimensión temporal: nos referimos al tiempo del relato.

## Los vaivenes espirituales en *El color de los sueños*: el viaje como eje temporal

Manuel Villar Raso, como queda expuesto al estudiar las vivencias temporales de sus personajes, maneja el tiempo de un modo muy peculiar que nos remite al *Nouveau roman*. Apenas encontramos referencias explícitas al tiempo de la Historia. Al lector de su narrativa le cuesta casi siempre situar las acciones en un marco de acontecimientos históricos determinados, ya que el novelista se vale “de marcas y de modelos de objetos (bebidas, coches, ropa, etc.), que usan habitualmente sus entes, para aludir al tiempo de la Historia: “La marca Ives St. Laurent patrocinaba la elección y, previamente, había un pase de modelos con muchachas de ensueño traídas del Camerún y de Bamako.”<sup>206</sup>

Una de las escasas referencias a la Historia nos remite a la derrota de dictador<sup>207</sup> Moussa Traoré de Mali “Mis dos amigas estaban muy excitadas por el revuelo político en el país y la inminente marcha. Se celebraba un aniversario de la revolución o la caída del dictador Moussa y la llegada de la democracia, las calles eran una fiesta, Sonia y Dulce hacían lo imposible por vestirme y arrancarme de la clínica.”<sup>208</sup>

También leemos referencias a artistas (pongamos el ejemplo del célebre músico albino Salif Keita)<sup>209</sup>, a escritores africanos contemporáneos, etc. como en el siguiente párrafo en el que se refiere, entre otras cosas, al escritor africano Joseph Ki Zerbo<sup>210</sup>:

---

<sup>206</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.63.

<sup>207</sup>SELLIER, Jean. *Atlas de los pueblos de África*. Barcelona: Paidós, 2005, pp.129-130: “El Comité Militar de Liberación Nacional (CMLN), dirigido por el teniente Moussa Traoré (oriundo de Kayes) prometió una liberación política, pero ésta se haría esperar. Se mantuvo el sistema de partido único, que pasó a materializarse en La Unión Democrática del Pueblo maliano (UDPM) fundado en 1979. Moussa Traoré fue elegido presidente. El nuevo régimen tuvo que afrontar enormes dificultades particularmente las sequías que padeció el Sahel a partir de 1970. En 1981, la UDPM optó por la liberalización de la economía (supresión de numerosas empresas estatales, pero, al hacerlo, se topó con los sindicatos, poderosos entre los funcionarios. Al mismo tiempo los estudiantes expresaban su descontento. A finales de 1985, un conflicto fronterizo con Burkina Faso alentó una intensa movilización nacionalista que concedió un respiro al régimen. En 1991, tras la represión violenta de diversas manifestaciones a favor de la democracia, una junta militar depuso a Moussa Traoré. El comité de Transición por la Salud del Pueblo (CTSP), presidido por el general Amadou Toumani Touré restauró el multipartidismo. La Alianza por la Democracia en Mali (ADEMA) ganó las elecciones de 1992. Su fundador Alpha Omar Komaré, muy respetado y con reputación de íntegro, fue elegido presidente”.

<sup>208</sup>*Ibidem.*, p.96.

Los caciques del CDP pedían que se identificara a los autores para no regresar a los episodios dramáticos de un pasado reciente; el emérito e incongruente profesor Ki-Zerbo lanzaba su famoso “grito salvaje” contra el poder y luego pedía comprensión del poder; el MBANP, despertando de un profundo coma, llamaba a la revuelta, tan legítima ahora como la muerte de Norbert Zongo; e igualmente el ADUN; la CGTUL-Massy; el PCOP, partido comunista de los obreros de Francia; los Testigos del Mundo; los estudiantes de los estados del África del Suroeste; la Asociación de Estudiantes Burkinabé.<sup>211</sup>

Como reflejaremos en párrafos posteriores, el narrador de *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* no muestra preocupación alguna por la acotación del tiempo, y la inexistencia de fechas, las escasas referencias a la duración de las acciones, pueden por sí solas servir de ilustración a lo dicho con anterioridad.

En lo que se refiere a *El color de los sueños*, la sensación de existencia de un orden cronológico es la que prevalece, sobre todo si nos fijamos en el recorrido espacial

---

<sup>209</sup> Salif Keita es un músico africano muy famoso nacido en Mali en 1949. Procede de una familia noble. Es el tercero de una familia de un hacendado del pueblo de Djoliba. Nació albino, hecho que le acarreó innumerables problemas en su niñez ya que su madre tenía que esconderlo del resto de la tribu que exigía su muerte por considerarlo un defecto demoníaco. También a Salif Keita le resultó difícilísimo estudiar y dedicarse a la música “ya que según las tradiciones de su linaje ningún miembro de la nobleza podía dedicarse a dichos menesteres”. Por lo que decidió abandonar al los dieciocho años de edad su pueblo natal para marcharse a Bamako, la capital de Mali, donde emprendió su carrera musical cantando al principio por la calle y en las tabernas. El primer grupo con el que trabajó fue el conjunto Rail Band, patrocinado por el propio Estado que sirvió de plataforma de lanzamiento a muchos cantantes y compositores africanos. En 1973 abandonó la Rail Band y con el guitarrista Kante Manfila, hoy de fama internacional, creó Les Ambassadeurs.

<sup>210</sup> El historiador y político Burkinabé Joseph Ki-Zerbo es uno de los pensadores del África contemporánea que marcaron la época en que les correspondió vivir. Conjuntamente con Cheikh Anta Diop, renovó los estudios sobre historia del África y creó en Dakar en 1957 el Movimiento de Liberación Nacional. En 1972 apareció su célebre *Historia del África negra: de los orígenes al siglo XIX* (versión española de Carlo Caranci), que se convirtió en la obra de referencia en materia de historia africana. Refutó allí la descripción -corriente entonces en Europa- de África como un continente sin cultura y sin historia.

<sup>211</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.113.

de Marina. Sin embargo, dentro de esta ilusoria cronología en las macro-estructuras de esta novela villariana domina un desorden que se explica irremediabilmente por el destacado empleo de anacronías, si parafraseamos a Gerard Genette.<sup>212</sup>

-¿Qué te pasa? - me pregunta Naomi. - Tengo frío. - No seas estúpida. No va a pasar nada.

- Aún sigo teniendo las manos heladas. Tócalas, Marina. Al tocárselas, tenían el mismo frío y sudor que las de mi padre la tarde en que le cogí la mano y nos fuimos a dar un paseo para darle tiempo a mamá a que se fuera. ¿Por qué tienes frío, papá? Le palpitaba el pulso y sudaba, pero no por el calor sino por el frío. Le caía el sudor a chorretones por la frente, y sus manos eran frías. Desde entonces cada vez que salíamos le cogía la mano. Le cogía la mano al acostarse hasta dormirse. Nuestras camas estaban tan cerca que le cogía la mano y sentía su respiración en las mejillas. Se la cogía en tiempos de Marta, cuando ella se iba de casa y mi padre bebía y sudaba a mares. Notaba sus idas por las botellas de vino vacías, porque pintaba hasta caer rendido, y luego se tumbaba en la cama sin quitarse los zapatos, envuelto en sudor, mientras sus manos eran puro hielo. Desde la cama había seguido el fragor de los gritos y aplausos de la fiesta cada vez que una nueva muchacha daba el paseillo por la tarima y se enfrentaba al jurado. No puedes figurarte los nervios, Marina.<sup>213</sup>

Puesto que narrar implica obligatoriamente el recuerdo de acontecimientos anteriores y que los narradores se nutren de un pasado que, de algún modo, plasman en sus escritos, el discurso narrativo se convierte en una labor restauradora. En la novela objeto de nuestro estudio (*El color de los sueños*) se experimenta una verdadera vuelta hacia atrás en el tiempo mediante la memoria y la inclusión de elementos oníricos, de modo que pasado, presente, pasado y futuro se alternan y se funden a lo largo de toda la narración.

---

<sup>212</sup> GENETTE, Gerard. *Op. cit.*

<sup>213</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.81.

El viaje esconde, por supuesto, además de su función temática y espacial, infinitos procedimientos temporales que llevan a la narración a poner al desnudo la existencia “de un no tiempo, esto es, la aniquilación del tiempo “real”, tiempo cronológico y lineal, para recuperar un tiempo de origen, un tiempo primordial, el “tiempo de los recuerdos”.

El motivo del viaje adquiere una dimensión notable en *El color de los sueños*; por una parte se nota, desde el punto de vista formal, notables semejanzas con libros de viajes (detalladas alusiones a lugares históricos y míticos, el empleo de la primera persona del singular, entre otras cosas); por otra parte, existe un juego temporal que convierte el recorrido espacial de Marina en un verdadero y auténtico retroceso hacia el pasado, lo cual tiene como consecuencia la aniquilación de las barreras temporales y la obtención, por parte del lector, de un complejo y especial tratamiento del mismo dentro de la novela.

El motivo central de esta obra, como queda expuesto en capítulos anteriores, consiste en la búsqueda de un padre ausente, al que se suma una serie de sub-motivos, como la soledad de la protagonista, la imagen y el rencor que ésta experimenta para con determinados seres que, según opina, la abandonaron en los momentos en que más necesitaba su presencia y apoyo. Toda la obra está regida, de esta manera, por este sentimiento de turbación y extravío que caracteriza, asimismo, a muchos de los personajes villarianos, sensaciones que terminan motivándole hacia una búsqueda irrefutable de libertad, de paz, de tranquilidad espiritual:

Al parecer, estuvo largo tiempo esperando la luz y salió de la cabina a la hora justa de ver el mundo, a medio camino entre la oscuridad y el alba, y en el mejor momento para ver con lucidez y decidir si las cosas estaban o no en su lugar. No podía ni imaginar que su padre fuera un asesino y que la muerte de Marta lo obligara a vagar como un fantasma.<sup>214</sup>

El discurso se abre en *El color de los sueños* y, como ejemplifica el párrafo anterior, *in media res*. Es por lo que las primeras páginas de la novela aparecen contadas

---

<sup>214</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.9.

por un narrador heterodiegético que se refiere a su protagonista durante el momento preciso en que ésta se hallaba en uno de los barcos de Mali: “Tombuctú.” A partir de este procedimiento de partida que corresponde a la llegada de Marina a Bamako, se recurre a evocaciones, anticipaciones, reflexiones que van tejiendo la trama complicando asimismo el tiempo crónico de la historia enfrentándola a otra instancia temporal que es efectivamente la del discurso.

*El color de los sueños* y *Donde ríen las arenas* poseen unas características especiales frente a la tercera novela de nuestro corpus (*La mujer de Burkina*). Al uso de dos de los recursos tradicionales de la narración (comienzo *in media res* en *El color de los sueños*, arranque proléptico en *Donde ríen las arenas*) tenemos que agregar todas las analepsis externas integradas en ambas obras y que tienen claras funciones esclarecedoras.

Desde el punto de vista temporal, los primeros capítulos de *El color de los sueños* abarcan, por ejemplo, un período notable, ya que conciernen las circunstancias anteriores al tiempo de la historia y al del relato. En efecto, en este libro hay una notable presencia de alteraciones temporales que anuncian la compleja estructura del libro. Al comienzo *in media res* ya aludido tenemos que agregar otros tipos de distorsiones de la linealidad temporal como pueden ser las cartas de Marina insertadas al principio y al final de la novela.

Cabe notar, pues, que en *El color de los sueños* hay muchos eventos que pertenecen a un pasado lejano y que se cuentan muchas veces, de manera que la frecuencia sea repetitiva. Los momentos anteriores a la desaparición de Miguel vuelven casi siempre en el libro. Son eventos que se relatan interminablemente porque sugieren un grado de obsesión de Marina: se trata de momentos cruciales de la vida de la protagonista principal de *El color de los sueños*.

Por otra parte, la narración siendo posterior a los hechos relatados, los tiempos verbales que predominan en la novela son el pretérito indefinido y el imperfecto del indicativo. Huelga precisar, no obstante, que estos tiempos vienen sustituidos frecuentemente por el presente, sobre todo en las partes dialogadas y en las partes en las que Marina usa la forma epistolar y por el futuro (mediante anticipaciones en el relato). Pongamos un ejemplo concreto: cuando Marina evoca su niñez (los paseos domingueros que hacía con su padre) se relatan los sucesos en el pasado. El empleo del pretérito

indefinido es lo lógico porque lo que evoca nuestra narradora pertenece a este tiempo, pero si nos fijamos en las cartas que abren y cierran la novela veremos que la narradora homodiegética intenta actualizar los hechos, por lo que asistimos a una mezcla en ellas de distintos tiempos verbales, entre otros el presente y el pasado:

Esta es mi última carta y con ella te digo adiós para siempre. En una ocasión te pedí que no te fueras y me dijiste que no querías irte; pero te fuiste y lloré mucho. En otra le pregunté a abuelito si se iba a morir, porque estaba muy amarillo y no se levantaba de la cama, y me dijo que no quería morir; pero ese mismo día se murió y al día siguiente le hicimos un funeral. Como no paraba de llorar me dieron una medicina para que dejara de llorar y esa noche no lloré y en el funeral tampoco. La gente decía, cuando volvíamos del cementerio, que nunca habían visto una niña tan valiente, pero por la noche me dejaron sola y fue terrible. Oía pasos que se arrastraban por el pasillo y veía un ojo en la ventana tan grande como la luna, y sombras y figuras negras con extrañas manos que entraban y salían de mi habitación. Tuve que hacerme la muerta y, sin respirar ni atreverme a llorar, me abracé a la muñeca que tú me regalaste y los pasos y las sombras desaparecieron. Cuando se fue Sebastián, me compré un vestido negro muy bonito y no necesité ninguna medicina. Todos os habéis ido para siempre y, aunque a menudo oigo voces, pasos, y veo ojos, sé que ni la luna ni las sombras ven y hablan, que los hombres-lobo no persiguen de noche a las mujeres valientes; he tirado tu muñeca a la basura y ésta es mi última carta. Con ella te digo adiós para siempre.<sup>215</sup>

Como ejemplo de prolepsis podemos insertar el siguiente fragmento:

Sentada en el extremo del banco, cruzó las piernas para mejor rascarse las ronchas y picaduras. Estaba sola y en medio de un mundo por el que no sentía la menor curiosidad y aquello no tenía vuelta atrás. ¿Dónde ir y cómo explicar el enigma de su marcha? En Segou, Mopti y en Bamako, la capital, había descubierto que todo el mundo conocía a su padre, el pintor español, y que cualquiera podía llevarla hasta él, pero todas las tentativas habían fallado. Su padre acababa de

---

<sup>215</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.13.

salir, nadie sabía dónde estaba y le aterraba la idea: no podía ni imaginar que su padre fuera un asesino y que la muerte de Marta le obligara a vagar como un fantasma. Se levantó del banco intentando expulsar la sensación de pánico que no la dejaba.<sup>216</sup>

La presencia de vaivenes temporales en *El color de los sueños* se debe irremediablemente a la alusión a un personaje importante de la novela: nos referimos a Miguel, el padre de la narradora- viajera. Basta con que se fije Marina en cualquier de los dibujos, objetos personales, etc. de este personaje desaparecido para que obtengamos una analepsis o una prolepsis en la (las) que ésta expone hechos que pertenecen al pasado, es decir, aquellos momentos anteriores al inicio de su viaje a África o al futuro (mediante anticipaciones en el relato).

En la mente de Marina y, tal como reflejan los ejemplos ya aducidos, se mezclan sueños, recuerdos de la infancia y el contenido de los dibujos de Miguel. Es como si las fronteras del tiempo se hicieran permeables y que todas sus vivencias actuales, incluso las soñadas, estuvieran relacionadas con personas de su familia. Al recibir el cuaderno de dibujos de su padre, Marina pasa a rescatar del pozo del olvido distintos acontecimientos de esencial relevancia. Comienza a rememorar su niñez cuando Miguel las dejaba a su madre y a ella a solas, las quejas de su madre frente a dicha humillación, la aparición de Marta en la vida de su progenitor: “No distinguía el arte de la vida y pintaba sin darse respiro, pero desde que se había casado con Marta vivía desorientado. A veces lo veía llorar. Veía sus ojos esmaltados de odio, sus ojos amorosos decantándose hacia la ferocidad, sus ojos tan sólo preparados para la belleza, engatusados, humillados y rendidos por ese coñito de vida alegre que nos hacía todo el mal que podía y que queda en mi retina como una mancha de cieno. Marta era mala y diabólica. A menudo se acercaba a mí tras una de sus diabluras y me pedía que la perdonara. Perdóname, Marinita, eres un cielo y no te lo mereces, decía frunciendo los labios con el anuncio de un beso, y yo le ofrecía consternada la mejilla y luego corría al baño a quitarme el leve roce de sus labios en mi piel, que me escocía como un rejón ardiente.”<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> *Ibidem.*, p.11.

<sup>217</sup> *Ibidem.*, p.28.

Prosigue, más adelante, diciendo lo siguiente:

Papá llegaba tarde del taller. Yo solía cenar a mi hora acostumbrada y mamá me acostaba. A veces me leía un cuento, pero la mayoría de las veces decía estar muy cansada y caminaba nerviosa de la cocina al porche, se sentaba en el salón a releer el periódico y fumaba ávidamente. Papa siempre llegaba tarde del taller y un día mamá le dejó una nota junto al teléfono en la que le decía que en la nevera había comida y que no la esperara, que esa noche llegaría tarde.

¿Quién soy yo? ¿Una cualquiera? ¿Una imbécil? Mamá se sentía prisionera en casa. Se quejaba de que en la casa había una atmósfera sofocante, en la que se mezclaba el olor a rancio del óleo con el olor del magnesio de la pintura y el menos repugnante olor del tiempo detenido; se le subía la ira al rostro, como una congelación súbita, y se marchaba al anochecer.<sup>218</sup>

La protagonista sigue recordando otras escenas, pero en esta ocasión no son los agobiantes momentos de su niñez los que aparecen plasmados sino que nos habla ahora de Salvador, el hombre con quien había contraído matrimonio: “Me había dejado sola con la niña. Se llamaba Salvador y amaba cabalgar a lomos de las olas hasta el fondo del horizonte, donde el crepúsculo concluía abruptamente, pero siempre regresaba. Era guapo, alto y atlético. En la playa no sentía ni los guijarros y caminaba como si no pisara el suelo. A veces salíamos los dos, o los tres, a dar un corto paseo por la playa de Zahara y corríamos y nos perseguíamos hasta caer extenuados en el agua con la niña encima, o en las dunas, que al anochecer podían ser las de cualquier desierto. Los recuerdos van y vienen con sus perfumes; pero a veces arden y todo se desmorona.”<sup>219</sup>

Como hemos visto en los párrafos mencionados en renglones anteriores, Marina no parece manifestar mucha ilusión por el porvenir. Por lo que le importa un bledo seguir la linealidad de los hechos. Es un ser decepcionado-con un pasado violento que le impide progresar y que tiene tremendas repercusiones en la presentación de los hechos. Los interminables vaivenes espirituales de ésta hacen que *El color de los sueños* tenga

---

<sup>218</sup> *Ibidem.*, p.94.

<sup>219</sup> *Ibidem.*, p15.

una estructura muy compleja con saltos, blancos, elipsis que desvelan el descuido de la linealidad de los hechos y la notable profusión de analepsis que se refieren al pasado de los personajes.

Aparte de esto, se mencionan las situaciones y vivencias que la narradora homodiegética experimenta en el momento preciso en que realiza su aventura africana. A la imprecisión en el tratamiento del tiempo en esas partes, la narradora agrega la ironía consistente en evidenciar la lucha que lleva, a lo largo de la novela, contra el discurrir lineal de su existencia. Imprime gran dinamismo al relato al recurrir a saltos en el tiempo, que dan la impresión de incesantes vaivenes debidos, quizás, a sus problemas psicológicos. Por lo que al lector de *El color de los sueños* le toca, casi siempre, retener los escasos datos temporales proporcionados en la diégesis para contrastarlos luego con las indicaciones temporales proporcionadas en el relato ya que la linealidad inherente a la presentación de los hechos narrados queda alterada por los vaivenes temporales de la narradora homodiegética<sup>220</sup> del libro y, por sus interminables movimientos espirituales.

## **Tiempo y memoria como eje central en *Donde ríen las arenas***

Estudiar *Donde ríen las arenas* supone acercarnos a una obra narrativa que traspasa los límites espacio- temporales y que integra en su seno problemas existenciales que atañen a todos y a cada uno de los seres humanos. La propia técnica narrativa adoptada en el libro proporciona recursos temporales relevantes que, en seguida, nos proponemos estudiar.

La novela empieza con un suceso importante: la noticia del fallecimiento de José y de dos compatriotas suyos (los personajes de los drogatas). Esta información necrológica que constituye el punto de arranque de *Donde ríen las arenas* hará revisar el pasado de éstos y determinar las circunstancias anteriores a su muerte. Así que la sucesión lineal del tiempo en la historia se altera mediante el recurso con el que un

---

<sup>220</sup> La narradora- protagonista de *El color de los sueños* relata en primera persona los hechos acaecidos en ese período de tiempo.

hecho se convierte en eje en el relato: se trata en *Donde rien las arenas* del fallecimiento del amante de Assiata, lo que hace que el lector sea condicionado por una entrada proléptica. Esta estrategia narrativa, adoptada para quebrantar la linealidad de los sucesos, pone asimismo en movimiento la situación inicial monótona actuando como recurso dinámico de la narración. Así, alrededor de la tragedia que concierne a ciertos personajes, van surgiendo una concatenación de secuencias que, relacionadas con el pasado de éstos, otorgan una constelación de procedimientos modélicos. Dichas secuencias sustentan normas recurrentes que dan paso a la argumentación en dos fases superpuestas: Una básica que establece la relación de contrarios, de implicación, de complementación en estructuras de coordinación adversativa e ilativa y, sobre ella, otra que destaca y define las virtudes o los vicios, los valores y las descarriladuras de los entes.

*Grosso modo*, *Donde rien las arenas* aparece como la re-elaboración de una historia contada por un testigo de los hechos. Por ello, la función del narrador en esta novela consiste primeramente en reconstruir algo que ya sabe. Pero, hemos de subrayar que el punto de vista desde el que nos aparece contada la historia cambia, de vez en cuando, en la medida en que se nos presentan los hechos no solo desde el punto de vista de Michel (el personaje testigo de la novela), sino también desde la perspectiva de José y Assiata, (los diálogos, monólogos de estos personajes, insertados en *Donde rien las arenas*, nos pueden servir para ilustrar lo que acabamos de decir), lo que explica las interminables contradicciones en la presentación de los hechos y personajes en la novela.

Como veremos, *Donde rien las arenas* es una novela interesante pero ambigua, sobre todo, en lo que se refiere a la muerte anunciada de José. Consta de varios capítulos<sup>221</sup> con destacadas alteraciones tanto en la ordenación de los hechos como en el tratamiento del tiempo narrativo. Tal como habíamos adelantado al estudiar los ciclos temporales, se rechaza en esta novela villariana el tiempo cronológico. Los saltos temporales, la alusión a lo sobrenatural, la concepción temporal de la sociedad dogón integrada en el libro, constituyen aspectos que lo evidencian.

Ahora bien, el tiempo fluye de forma a-lineal, circular en *Donde rien las arenas*, debido a la presencia de analepsis, prolepsis, elipsis, resúmenes, etc. que distorsionan la linealidad de los hechos dando al lector la impresión de estar ante un rompecabezas, es

---

<sup>221</sup> Esencialmente relacionados con temas concretos y con el protagonismo de sus personajes principales.

decir, ante una novela esencialmente caracterizada por una estructura cerrada- abierta: el libro empieza, como habíamos dicho, con la muerte de José, anunciada en los primeros renglones del mismo, y se cierra con sucesos relacionados con la desaparición de este personaje o, mejor dicho, cuando la obra arranca, su personaje principal ya ha muerto, acaba el libro en el momento en que José anda metido en asuntos que van convirtiendo su vida en tragedia: “Se sentía engañado, con náuseas, vacío y sin fuerzas, sin odio para odiar e impotente contra aquel hombre que lo llevaba contra su voluntad a alguna parte;

pero su voz le llegaba imperiosa como la de Humphrey Bogart y no admitía discusión. Paró e hizo lo que le decía. Metió la cabeza en el pilón y comió y bebió algo rosa o naranja, tomó un café y, al regresar, don Pedro escondía dos rifles entre las piernas y comprobaba los proyectiles de la recámara, que en seguida ocultó en un saco al acercarse curiosos. Lo embarcaba en una misión peligrosa y se sentía impotente para negarse a acompañarlo.”<sup>222</sup>

El tiempo, por lo tanto, es cíclico y se atomiza, se descompone en momentos relevantes. No solo se retrocede al pasado para explicar lo sucedido a los entes fallecidos, sino que se alude al presente de la escritura: “De acuerdo, hombre, consíguela y no me entrometeré. Sé que nuestra amistad es interesada por tu parte, pero consíguela y te dejaré en paz. Primero sin embargo me pegaré un tiro y tendré la satisfacción de dejarte sin personaje.”

Michel aparece como el personaje que más interés tiene desde el punto de vista del discurso. Desempeña un papel crucial en la obra, ya que se erige en figura imprescindible. Es a través del recuerdo de su relación con José, el médico de la novela y con la protagonista africana de *Donde rien las arenas* cómo el lector percibe clara y nítidamente la vida pasada de ambos personajes. Asimismo el lector adivina, desde el primer capítulo que el tiempo del relato es posterior a la historia que se va narrando. Lo que quiere decir que en *Donde rien las arenas* se nos va contando acontecimientos pasados, es decir, eventos ocurridos a Assiata y a José, cuando vivían. Así que el acto de relatar la vida anterior de éstos en el discurso lleva consigo recurrir a la retrospectiva, ya que estos personajes principales de la novela ya han fallecido y, debido a ello, el narrador se ve en la obligación de indagar para poder contarnos los

---

<sup>222</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, pp.389-390.

acontecimientos anteriores a su fallecimiento. Teniendo en cuenta lo dicho con anterioridad será cómo conseguiremos entender la estructura temporal de esta novela esencialmente constituida por una serie de desórdenes que ponen de manifiesto los interminables juegos con el tiempo y la memoria. Veamos algunos ejemplos.

La mayoría de las prolepsis que aparecen en *Donde rien las arenas* constituyen indicios de acontecimientos relevantes en el desarrollo de la historia, por ello “son usadas, muy a menudo, para crear expectación en el lector”. Innumerables son las ocasiones en las que el narrador se fija en los presentimientos de sus protagonistas, como ya hemos visto con los interminables monólogos de Assiata, o cuando José tiene el presentimiento de que le va a pasar algo en su viaje a Mali: “¿Qué buscaba el doctor en África? En cuanto tomaron el barco en Málaga y subieron a cubierta, Michel descubrió en su rostro un cambio mágico, una emoción honda que acababa de poner en marcha algún mecanismo interno por él todavía desconocido y que le hizo sentir una conexión secreta entre la mente angustiada y la gran libertad que se le abría.”<sup>223</sup>

Es conveniente destacar que ese presentimiento de José se corroborará en el capítulo que sigue a su regreso de España tras haber efectuado su separación definitiva con su cónyuge:

Tienes que conservar la calma, se repetía. Puso el coche en marcha y paró en el bar de siempre, como cada mañana cuando se dirigía a la clínica, y nadie lo reconoció, ni siquiera los camareros, cosa extraña en este sur. Tomó un café, defecó y volvió aliviado al coche, con el ritmo sostenido del tam tam, que tanto le deleitaba, y, tras descender a la Vega, lo paró y echó una última mirada larga y tranquila a la ciudad desdibujada y envuelta en bruma, en la que se alzaba incierto el Palacio Rojo y ahora gris, entre la lluvia, como una isla. El cielo se la había robado también. Adiós Granada, dijo exhalando el último suspiro. Puso el motor de nuevo en marcha y se rindió a la velocidad, sabiendo que nunca más regresaría.<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> *Ibidem.*, p.27.

<sup>224</sup> *Ibidem.*, pp.250-251.

La historia narrada, siendo posterior en *Donde rien las arenas* al tiempo del relato, el narrador es capaz de predecir los peligros que acechan a sus personajes, como vemos ya en el capítulo veintidós de *Donde rien las arenas*, poco antes de que Assiata sea asaltada en el hospital por los hombres de Amadou:

De improviso oía el viento, entre el sueño y la duermevela, y veía un coche por pistas desiertas, envuelto en arenas que reían. Assiata lloraba mientras caminaba por una planicie infinita con la mochila a la espalda. Despertó con noche cerrada en la ventana y Assiata no estaba a su lado. No había regresado para la cena ni aparecido en casa y, aterrorizado, se puso a vagar del dormitorio a la sala y de la sala al baño y al dormitorio, sin saber qué hacer.<sup>225</sup>

Nos hallamos, en todos estos casos, con lo que Genette denomina “prolepsis internas homodiegéticas”<sup>226</sup>, pues encuentran su cumplimiento dentro del relato y se “integran plenamente con la línea principal de la acción”. Dicho de otra manera, el narrador de *Donde rien las arenas*, por su empeño en desvelar la misteriosa muerte de sus personajes recurre a distorsiones temporales evidentes: puesto que, en el orden cronológico de los acontecimientos, la muerte debe aparecer al final y el mero hecho de narrar las circunstancias de esta muerte (anunciada desde el principio) constituye la primera alteración a la linealidad de los hechos.

Apuntemos también que el primer elemento significativo de la novela aparece cuando el narrador heterodiegético nos hace saber que los hechos narrados se los contó Michel, el testigo de *Donde rien las arenas*, al personaje del investigador. En efecto,

---

<sup>225</sup> *Ibidem.*, p.354.

<sup>226</sup> SULLA, Enric. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996, p. 178: “Como las analepsis, las prolepsis pueden ser internas o externas, tendiendo las internas a producir la redundancia que les es propia diciendo lo mismo tanto en el segmento proléptico como en la narración primera. Una prolepsis externa se refiere a un suceso que tiene lugar más allá de los límites temporales de la narración primera (una especie de epílogo) mientras que una prolepsis interna cae dentro de los límites de la narración primera, aunque es posterior al punto donde aparece. Como las analepsis internas, las prolepsis internas pueden ser heterodiegéticas u homodiegéticas, y las homodiegéticas pueden ser bien completivas, cuando llenan un vacío interior, bien repetitivas (*annonce*, ‘anuncio’) duplicando un suceso recurrente por anticipación (por ejemplo, un primer beso que anuncia todos los otros besos).

mediante la introducción de dos criaturas relevantes, Michel (protagonista y testigo de lo narrado) y el personaje del investigador, alter ego de la instancia narradora, éste le señala expresadamente al lector- y aquí es donde aparece el elemento de meta-ficción como fenómeno de acompañamiento-que tiene que seguirlo a él hasta que se desvele el enigma:

Camino de casa, se encontró a su paso por el mercado con el investigador llegado de Madrid en busca de los muchachos, dos jóvenes drogatas que llevaban un par de años pudriéndose en la *Grande Prisión*, y Michel le contó en dos palabras lo sucedido.

-Necesito que me hable del doctor y de mis clientes; pero no aquí. Conozco un pequeño tugurio donde no lo encontrarán-y añadió bajando el tono:

-De qué horror hablas- le preguntó el investigador.

-Hablo del doctor y de Amadou, amigo. Hablo de Amadou.

-Según mis noticias el país se ha librado de este Amadou, aunque aquí los Amadou sean legión. Yo al menos los veo en los rostros de todos los policías con los que me encuentro. ¿Y el doctor? ¿Qué saben del doctor? Me interesa mucho su historia. Soy novelista.

Para bien o para mal era el personaje que acababa de sentarse a su lado, entrometiéndose en la conversación, sin siquiera decirles su nombre, una aciaga tarde para Michel a finales de verano.<sup>227</sup>

Son éstos algunos de los primeros argumentos del texto y, como tal, su contenido ofrece unas características especiales: la información que posee Michel sobre José, el médico de *Donde rien las arenas* es crucial. Michel, siendo el único personaje del libro que convivió con los personajes fallecidos, se puede jactar de ser el único protagonista testigo del libro ya que conoce algo que el lector no sabe (que la africana Assiata es la responsable de los disgustos del médico europeo de *Donde rien las arenas*): “volvió a entrar furioso, con la garganta contraída y las lágrimas a punto de reventar. Acababa de perder a un amigo, la única debilidad en su vida, y le quemaba la

---

<sup>227</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p. 12.

obsesión de que podía haberlo evitado. Podía haber impedido que se embarcara en una empresa arriesgada y loca una vez más y no lo había hecho. Debió acompañarlo y no lo había hecho. Debió acompañarlo y no se había atrevido. Lo creía débil, a menudo se confunde debilidad con inocencia, y esta decisión final suya, sin duda su mejor lección, había sido un acto de fortaleza y una revelación que le obligaba a revisar su vida bajo una luz nueva.<sup>228</sup>

Estos arrepentimientos de Michel se irán completando y matizando en capítulos posteriores en los que, poco a poco, se desvelará la verdad sobre la muerte de José.

Por lo que atañe al último fragmento citado, el diálogo que integra sus renglones tiene una función esencial ya que muestra que todo el argumento desarrollado en la novela, al ser contado, primeramente, por Michel, pone de manifiesto el deseo del narrador de eternizar la vida de dichos personajes.

Cabe agregar, en lo que se refiere a la temporalidad que, en la novela, se insertan interminables pero relevantes analepsis con las cuales se repasan los momentos anteriores al accidente de José con el objetivo de conocer lo que ha podido ocurrir al amigo de Michel. Así que, este libro villariano, al igual que *El color de los sueños*, se desvía casi siempre de la línea unidireccional que representa la sucesión de los hechos. En casi todos los capítulos que lo componen se nos presenta una discontinuidad del tiempo porque tanto la instancia narradora como el testigo intradiegtico de la novela divagan perpetuamente entre el pasado y el presente de la narración. Lo que hace que la temporalidad se perciba en el libro como ciclos mentales que derivan de los afanosos esfuerzos de éstos por recuperar, a través de su memoria, la vida pasada de José.<sup>229</sup>

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, no cabe duda de que la obra encierra una verdadera carga de metaficción. Aunque domina en *Donde ríen las arenas* un narrador al que no le gusta dejarse ver y que prefiere situarse junto a sus personajes, también hemos encontrado, en medio de las intervenciones de éste, técnicas que funcionan como interpelaciones al lector y que delatan su presencia. Se aparta, muy a menudo, de la trama principal para dejar que se derrame su vocación de buscador de historias. La

---

<sup>228</sup> *Ibidem.*, p.9.

<sup>229</sup> En suma, asistimos a lo largo de esta novela a una verdadera reordenación del tiempo de la historia merced a los recuerdos de Michel, quien intentan reconstruir, revivir los momentos que había compartido en África con los personajes fallecidos.

meta-ficción<sup>230</sup> que supone la intromisión del narrador dentro de las esferas textuales es de tener en cuenta a la hora de estudiar las técnicas narrativas en las novelas de Villar Raso, porque todo el interés de sus obras radica en las estrategias adoptadas para contar las vivencias de sus personajes principales en el marco africano.

En resumidas cuentas, el tiempo y la memoria en *Donde rien las arenas* son relevantes porque constituyen los elementos clave en los que se desarrolla el hilo narrativo. Merced a ellos se crea una estructura laberíntica y fragmentada que da sentido al final abierto de la novela. Huelga precisar, asimismo, que la distancia que suele haber entre la focalización interna (de Michel) y el narrador (que es extradiagético en la medida en que se encuentra fuera del relato) es muy mínima, ya que la narración se da muy cerca del discurso indirecto libre: los pensamientos del personaje-testigo de *Donde rien las arenas* y las palabras de la instancia narradora se confunden a lo largo de toda la novela. Es como si la conciencia de Michel se juntara a la del narrador de la novela para conseguir el desenlace propuesto. Por otra parte, este narrador, por estar cerca de lo ocurrido, se apropia frecuentemente de los pensamientos de sus personajes, lo que hace que su discurso esté constantemente en peligro de convertirse en monólogo interno.

## **Acercamiento a algunas de las distorsiones temporales existentes en *La mujer de Burkina***

En *Donde rien las arenas* y *El color de los sueños* asistimos, como queda subrayado, a la narración de eventos que se suceden sin que mantengan vínculos temporales concretos entre sí. Este descuido en la ubicación temporal de los hechos se debe, sobre todo, al predominio de las reflexiones y percepciones subjetivas de los entes literarios de ambos libros.

*La mujer de Burkina*, obra que aquí y ahora nos interesa, tampoco es la novela villariana que sigue, desde el punto de vista temporal, los cánones tradicionales de acotación objetiva. Al igual que *Donde rien las arenas* y *El color de los sueños*, vamos notando en la citada novela, un uso interminable de anacronías que no ayudan, en

---

<sup>230</sup> Es conveniente apuntar que el personaje del investigador, alter ego de la instancia narradora se define desde el principio como un ser que descubre ante situaciones cotidianas el posible argumento para su vocación de escritor.

absoluto, al lector a fijar los hechos en un marco temporal concreto. La concisión no es tanta en la ubicación de los datos temporales en esta novela ya que los acontecimientos se enmarcan frecuentemente en una noche cualquiera de la semana, en una mañana indeterminada, bajo el calor agobiante de un verano africano, etc.: “Corría la primera quincena de julio y días antes las lluvias del verano, las únicas que caen en el país, se habían presentado de forma prudente y sin insistir, humedeciendo las reseca plantas y dejando su olor impregnado en la tierra; luego hicieron aparición los vientos y, como una manada hambrienta de elefantes, arrancaron los árboles y los hacinaron y trituraron como máquinas infernales. Sucedió un corto intervalo de bonanza en el que el mercado al aire libre de Bobo olía a sudor ocre de fruta en descomposición, a hierro caliente y a orina que se seca de repente sobre el suelo abrasado, a heces y a carne infectada por las moscas, y enseguida regresó el viento, el sol desapareció sepultado por la tramoya de nubes de polvo en suspensión, que las motos y la ingente sequedad volvían opacas, y todo era penumbra. Año tras año se repetía la misma historia, y el doctor tenía que huir de Bobo Diulasso porque se ahogaba.”<sup>231</sup>

Como vemos, hay muchas expresiones temporales en *La mujer de Burkina* que tienen un marcado carácter selectivo (año tras año, días después, aquella segunda noche, cuando al día siguiente, cuando a la mañana siguiente, hacía dos días, el primer día, el segundo día, años después, meses después, varios días después, hacía tiempo que, durante largas horas etc.) y que constituyen claras alteraciones de la lógica temporal.

Fijémonos en el siguiente párrafo de la novela:

La desaparición de Potiaga aquella noche le ocasionó al doctor un mutismo hermético. Cenó con desgana, sin prestarnos atención, durmió con pesadillas que lo despertaban a cada instante, y apenas desayunó. En la consulta estuvo lidiando largo rato con la bata y acabó poniéndosela del revés. A la hora de la comida se excusó por no acompañarnos, dijo sencillamente que no le apetecía comer y se echó a dormir en la butaca.<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.48.

<sup>232</sup> *Ibidem.*, p. 100.

En *La mujer de Burkina* y, tal como queda puntualizado, el tiempo constituye un elemento esencial, aunque éste no sea presentado del todo, de forma lineal. En efecto, la instancia narradora, según sus propias estrategias discursivas, lo combina con técnicas narrativas que se usan habitualmente en las demás novelas de nuestro corpus, como pueden ser los resúmenes, los saltos, blancos, etc. Antes de pasar a ver los casos más relevantes de alteraciones temporales en *La mujer de Burkina*, vamos a apuntar una serie de características predominantes en dicha novela villariana.

Tenemos que subrayar, en primer lugar, la presencia de una narradora homodiegética (Ángela) en *La mujer de Burkina* que se refiere casi siempre al tiempo de la escritura:

Cada día, cada minuto de mi vida junto al doctor era un acontecimiento y esa noche me desperté sobresaltada por la idea de que tenía los dedos agarrotados, demasiado tiempo sin escribir, ningún escritor dejaría de contar vivencias como las que yo vivía y escribiría la historia de estas jovencitas en brazos de un hombre mucho mayor, que las salva de la miseria y las quiere como a hijas. El tema era apasionante y creíble, aunque rayara en la pornografía, y podía escribir con verosimilitud sobre él sin tener que imaginar nada. Cuando inventaba no lo lograba tan bien como cuando la escritura era real y todo lo que tenía que hacer era plantear las motivaciones de las niñas y del hombre maduro de forma creíble, tal como yo creía que podía suceder.<sup>233</sup>

Es en el siguiente fragmento en donde más clara y nítidamente se nota la presencia de Ángela dentro de las esferas textuales:

Ahora todo ocurre con una rapidez cuyo ritmo ni siquiera la autora que esto escribe puede seguir. Un día vives un amor que crees definitivo y al siguiente desaparece. La única forma de sobrevivir es conformarse con poco y no esperar mucho, cosa que me resulta muy difícil de aceptar y el mejor ejemplo para conformarse está en las calles [...].<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> *Ibidem.*, p.46.

<sup>234</sup> *Ibidem.*, p.143.

La atribución de la novela a un autor distinto del autor-editor es una constante en la narrativa villariana. En *Donde ríen las arenas*, *El color de los sueños* y en *La mujer de Burkina*, asistimos dentro de las esferas textuales a una representación implícita de la autoría:

No sabía qué hacer, mi cabeza no estaba para hacer planes y menos para sentarme en la mesa y seguir profundizando en mi cuaderno. Tan sólo escribí el título de mi siguiente historia, “Un día más”, y lo cerré.<sup>235</sup>

Estas palabras expresadas por Ángela, la narradora de *La mujer de Burkina*, constituyen argumentos en los que ésta se dirige al lector para informarle de su actividad literaria desvelando asimismo sus limitaciones como novelista: “no sabía qué hacer, mi cabeza no estaba para hacer planes y menos para sentarme en la mesa y seguir profundizando en mi cuaderno.”

A Ángela, por atribuirse a sí misma la autoría novelesca, le resulta fácil incorporar al relato ideas sobre la creación literaria manifestando, desde las primeras páginas de *La mujer de Burkina*, su afición a la escritura y a lo que tiene de frescor recoger en un número relevante de páginas lo que se les puede ocurrir a unos extranjeros en África.

Lo interesante de *La mujer de Burkina* es el hecho de encontrarnos los lectores sumergidos en una sensación de confusión entre lo narrado por Ángela y lo vivido por ella porque la novela (*La mujer de Burkina*) surge de una anécdota vivida.

Así que *La mujer de Burkina* consiste, ante todo, en la narración de la aventura africana de su protagonista principal, relatada por ella misma, una vez que ésta haya transcurrido. Por lo que notamos en la novela innumerables elipsis y resúmenes temporales que permiten a la narradora centrarse en los momentos más impresionantes de su estancia en África subsahariana.

Podemos aseverar asimismo que la narradora de *La mujer de Burkina*, a pesar de su empeño en reducir al máximo las distorsiones temporales en la novela, se niega, no obstante, a proceder a una nítida especificación del curso de los días, meses, años,

---

<sup>235</sup> *Ibidem.*, p.144.

etc. Orienta exclusivamente su interés en la descripción de paisajes africanos concretos y, en el relato de sus vivencias amorosas y las de determinadas chicas africanas. El primer capítulo de la novela, por ejemplo, consiste esencialmente en la prevalencia de pausas descriptivas y reflexivas: pausas descriptivas porque la narradora homodiegética de *La mujer de Burkina* nos presenta primeramente el espacio africano donde se va a desarrollar la trama y reflexivas porque Ángela, mientras proporciona sus primeras impresiones de Burkina Faso y de sus habitantes, se queda absorta, o sea, ensimismada en el pensamiento: “Me habían hablado en Banfora, en Pama, en Fada del milagrero doctor, y quería sentir su mirada, estar con él, su olor, la magia que lo rodeaba, las razones por las que estaba allí, que me dijera tan sólo una palabra, te necesito conmigo, quédate, podrás ser útil a mi lado.”<sup>236</sup>

Las reflexiones de Ángela vienen interrumpidas por su afanosa decisión de acercarse al personaje del médico para ayudarlo a atender a una paciente que acaba de llegar al hospital. Lo que supone irremediamente el inicio de una escena dialogada entre ambos entes villarianos:

[...] y, al acercársele una mujer mayor, tal vez joven pero con los pechos deformados, ancha de caderas y una evidente tristeza en la mirada, una tristeza honda y de melancolía crónica, me levanté a ayudarlo y, en ese instante, todo adquirió una nueva y reveladora identidad como si no fuera yo o hubiera iniciado un viaje sin retorno, como si en un segundo formara parte de aquella realidad asfixiante y empezara al fin a conocerme y redimirme.

- ¿Te llamas? - me preguntó al acabar como si me viera por primera vez.

- Ángela.

- Lo has hecho bien, Ángela, gracias - dijo mientras le acercaba la palangana con agua, y algo, como digo, se removió en mi interior.

- ¿Dónde vives?

- Muy cerca, en el hotel Ran, de momento.

- ¿Es limpio? - preguntó sin mirarme, la cara pálida de sudor, polvo y agotamiento, pero interesado.

- No está mal.

- Mejor así, o te volverás loca.<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> *Ibidem.*, p.17.

<sup>237</sup> *Ibidem.*, pp.17-18.

Este primer diálogo entre el doctor Vivaldi y Ángela se concluye de repente para dar paso, otra vez, a las reflexiones y descripciones de ésta. Lo que quiere decir que la narradora frena aquí el ritmo temporal de los hechos merced a nuevas y amplias pausas descriptivas-reflexivas acerca de lo que pasa por su cabeza tras la conversación entablada con el médico de *La mujer de Burkina*: “Me gustaba el mechón blanco que le nacía de la misma frente, su modo de mirar con los ojos perdidos en la lejanía, la forma con que parecía penetrar en otro universo, en los cuerpos que tocaba cuando descubría el tumor y volvía sobre él con rostro encendido, la manera de tratar a las enfermeras y la entrega con que ellas le asistían. Mientras caminaba de vuelta al hotel, mis pies levantando una nube de tierra caliente y roja, con el sol cayendo, tuve la certeza de que no me iría de aquel país y de que nunca más volvería a la rutina de mi pequeña vida burguesa, conmovida por esta revelación inesperada y esta presencia mágica.”<sup>238</sup>

Es conveniente aseverar que *La mujer de Burkina* proporciona, igual que los demás libros de nuestro corpus, un tratamiento temporal muy relevante. Por lo que no hemos podemos abarcar todas las distorsiones temporales que existen en ella en esta parte de la tesis. Los ejemplos de alteraciones aducidos nos permiten puntualizar, en definitiva, que el tratamiento del tiempo tiene que ver con el énfasis que Ángela, la narradora de la citada novela, quiere poner en momentos clave del relato. El tiempo de la historia abarca en *La mujer de Burkina* un período determinado de la madurez de ésta:<sup>239</sup> en efecto, todo parte de la llegada a Burkina Faso de ésta; se nos cuenta en seguida la adhesión de Ángela al equipo que trabaja en el hospital junto al doctor Vivaldi, y, el romance de ambos es el que sigue en la cronología de los hechos. El suicidio del médico, tras su viaje a Mali, cierra la novela.

Tocante al tiempo del relato en *La mujer de Burkina*, nos resulta muy difícil aportar datos temporales explícitos. Lo que sí podemos puntualizar con respecto a este aspecto es que consiste en esta novela de Villar Raso en una peculiar recreación de la historia, a veces ligera, pero muy densa en la mayoría de los casos en la medida en que Ángela recurre frecuentemente a omisiones (o elipsis) para no tener que insistir en sucesos que no tienen importancia en la trama fijándose, desde luego, en las acciones

---

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> No debemos olvidar que hay una aparente cronología en esta novela que no vemos en las demás obras de nuestro corpus.

con mayor relevancia novelesca. *La mujer de Burkina* siendo, por otra parte, la novela villariana que presenta mayor simplicidad en lo que a estructura temporal se refiere, es evidente que notamos en ella ejemplos de resúmenes temporales que se usan frecuentemente y, de modo sutil, para poner de realce el desenlace trágico de los eventos ocurridos en Malí: “Ahora todo ocurre con una rapidez, cuyo ritmo ni siquiera la autora que esto escribe puede seguir. Un día vives un amor que crees definitivo y al siguiente desaparece.”<sup>240</sup>

Después de este acercamiento al tiempo en relación con el espacio africano novelado, vamos en seguida a proceder a un estudio de los entes literarios que pueblan las hojas de *Donde ríen las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina*.

---

<sup>240</sup> *Ibidem*.

*Los habitantes y actantes del universo subsahariano  
novelado*

## **Personajes y actantes en *Donde ríen las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina***

El presente capítulo tiene por objeto analizar los seres de ficción que pueblan el universo narrativo de temática africana de Manuel Villar Raso a la luz de sus roles, evidenciados en los discursos emitidos y en los pasajes dedicados a sus interrelaciones, estableciendo una conexión entre éstos y distintos elementos constitutivos de las novelas. Así, se intentará vislumbrar, una vez más, determinadas propuestas que nos acercan al sentido de las obras. Antes de comenzar con el análisis propiamente tal, tendremos en cuenta la perspectiva de diversos autores frente a la noción de personaje, rescatando luego los postulados que sean pertinentes al presente estudio.

### **Acercamiento teórico a la noción de personaje literario**

La mayor parte de las teorías narratológicas reconocen la existencia de cuatro tipos de categorías textuales inherentes a la novela. Todas ellas están presentes en mayor o menor medida. En ocasiones, una de ellas destaca sobre las demás convirtiéndose en el elemento dominante de la novela y así se puede hablar de novela de acciones, de personajes, espacial y temporal.

La novela de acciones o situaciones hace referencia a la prueba o pruebas que el héroe tiene que superar sorteando todas las dificultades que se le van presentando a lo largo de su trayectoria. Con la novela de personajes, los teóricos aluden especialmente al proceso de aprendizaje y cambio de los mismos como categoría organizadora. El tiempo es el elemento en el que se apoya el relato con referencias internas sobre la vida de un personaje también con referencias externas a la historia, dando lugar a la novela temporal

Por último, la novela espacial se estructura en relación con un viaje o desplazamiento a otro lugar, realizado normalmente por el personaje principal que puede ser de ida y vuelta o sólo de ida con un destino final.<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> COUTO CANTERO, Ma Pilar: *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Florez y el Cine: El malvado Carabel*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Coruña, 2001, p.101.

En cualquier acercamiento que se intente hacer de los seres que pueblan el universo narrativo, convendrá lógicamente destacar, como punto de partida, algunas consideraciones sobre el término mismo de “personaje”. El personaje<sup>242</sup> es, por supuesto, un fenómeno literario cuyo interés se remonta a muchísimos siglos atrás. No obstante, en la actualidad ha cobrado una relevancia e interés particular, como lo atestiguan las propuestas narratológicas<sup>243</sup> de las últimas décadas que han hecho el notable esfuerzo de

<sup>242</sup> DÍEZ BORQUE, José María. “Notas sobre la crítica para un estudio del personaje de la comedia española del siglo de Oro” en *Teoría del personaje* (compilación de Carlos Castillo del Pino). Madrid: Alianza Editorial, 1989, pp.98. “Variadas y polimórficas han sido las definiciones de *personaje*, pero no es la historia de un concepto lo que aquí nos interesa, sino señalar alguno de los aspectos más conflictivos, a la luz de las teorías más recientes, y sólo en lo que es pertinente a mi planteamiento.

Reconocida, tradicionalmente, la importancia del concepto de personaje: “un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia narrativa en torno a un esquema dinámico...” (Pavis, 1984,357), la crítica moderna se debate, entre otros problemas, en torno a las cuestiones que surgen de la identificación personaje-persona, la posibilidad de aislarlo del conjunto, su tipología “inmanente”, su muerte, etc.

Todorov- Ducrot (1975, 259), tras reconocer que es “una de las categorías más oscuras de la poética”, señala la imposibilidad de establecer la equiparación personaje-persona- en que han insistido también tantos críticos-, de modo que no puede reducirse ni al punto de vista, ni a sus atributos, ni a la psicología. Pero el problema nace, como muy bien dice Pavis, del *efecto persona*, del *efecto realidad*, porque “sólo se comprende si lo comparamos con personas con un estatuto social más o menos individualizado, historizado, particular de un grupo, un tipo o una condición” (1984,360), ya que es portador de todos los signos propios del emisor hombre” (Girard, Ouellet, Rigault, 1978, 95). El mismo alcance humanizador se desprende, por ejemplo, de las afirmaciones de Castagnino (1984, 101), cuando, tomando como punto de referencia a Aristóteles, afirma que el actor es “carácter”, “comportamiento”; y ése es el sentido que se deriva de la definición del DRAE (1984): “Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor, y que como dotados de vida propia toman parte en la acción de una obra literaria.” No es cuestión de seguirle el paso a una vieja idea, de desbordante bibliografía, pero sí quiero decir que parece inevitable que el receptor proyecte la imagen que recibe del personaje sobre sus experiencias vivenciales, sobre sus conceptos de padre, rey, mujer..., por más que el personaje se construya con los procedimientos específicos de una determinada parcela del arte. Por eso para tantos críticos esta forma de concepción del personaje es una pura y simple ilusión del receptor (véase Charvet, Gompertz, Martin, Martier, Pouillon, 1985, 89).

Contra el personaje como entidad viva se han levantado todas las voces de los “formalistas”, con aportaciones, de sobra conocidas, desde Propp, Bremond, Greimas, Barthes,..., a tantísimas otras hasta hoy mismo (a alguna de ellas aludiré después). Significativo es que incluso en ocasiones en que se reconoce la dimensión psicológica, social...del personaje, se conciba en forma meramente funcionalista y textual: “Ni être ni substance, le personnage devient le lieu textuel ou s’accomplissent des fonctions (...) car il est avant tout *sujet* et *lieu* d’un discours qui s’élabore sous son nom” (Charvet, Gompertz, Martin, Portier, Pouillon, 1985, 90). »

<sup>243</sup>BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática* (2ª ed. corregida y ampliada). Madrid: Arco Libros, 1997, p.325. “La narratología considera al personaje como una de las categorías fundamentales de la sintaxis del relato, en paralelismo con las funciones cuyo conjunto da lugar a la fábula, y el cronotopo (tiempo y espacio). A las posibilidades sintácticas de estas categorías se suman sus valores semánticos y sus relaciones pragmáticas, como

“adentrarse en la idiosincrasia” de esta categoría que sigue resultando de una complejidad innegable.

La primera doctrina respecto del personaje literario la debemos ineluctablemente a Aristóteles. En su *Poética*,<sup>244</sup> Aristóteles desarrolla una teoría concisa pero detallada en torno al problema. Sus argumentos acerca de esta noción, por razones diversas, han atraído crecientemente, en las últimas décadas del siglo pasado, el interés de críticos e investigadores. Las motivaciones fundamentales de la influencia que ejerce el autor griego en la concepción moderna del personaje literario se comprenden mejor si se atiende al modo en que éste formula y plantea la problemática.

Previamente, enfatizamos el hecho de que, pese al interés que presenta el personaje en los escritos aristotélicos, éste se encuentra en gran desventaja respecto de la acción por ser un agente estrechamente ligado a la noción de literatura como *mimesis* y, concretamente, al referir al objeto de la imitación .

En un nivel general, se puede decir que lo que denominamos hoy en día personaje se concebía en tiempos del filósofo griego como caracteres irremediamente vinculados a la noción de acción. El personaje, sin ser el núcleo esencial de la tragedia es, en opinión del referido filósofo, un agente de la acción cuyas cualidades constitutivas, es decir su carácter, se conciben exclusivamente en el ámbito de la acción. El personaje en la obra del filósofo griego se define precisamente por lo que hace y no por lo que es. Sin embargo, la necesidad de conceder coherencia a la tragedia incita a Aristóteles a delinear las características necesarias de éstos. Los personajes tienen que poseer, en primer lugar, un carácter bueno, tienen que destacarse por su grandeza moral, su valor o todas las virtudes que se puedan conciliar con sus defectos. En segundo lugar, el carácter social tiene que ser apropiado al personaje, de modo que posea los atributos de la figura que representa: la virilidad, la feminidad,.... La tercera propiedad, que Aristóteles llama semejanza, se refiere a la concordancia del personaje con la tradición o con la historia que lo ha inspirado. La coincidencia del personaje con sus acciones es la cuarta propiedad.

---

es lógico, puesto que la determinación de las unidades sintácticas se hace necesaria desde criterios semánticos y éstos implican relaciones con otras unidades internas y externas de la obra, a través del autor y de los lectores (espectadores), es decir, las relaciones pragmáticas.”

<sup>244</sup> ARISTOTELES. *Poética*. Madrid: Editorial de Istmo, 2002.

Refiriéndose al personaje aristotélico, Antonio Garrido asevera que los caracteres corresponden al dominio de las cualidades. Según éstas, los personajes serán buenos o malos fundamentalmente, mientras que, desde la óptica de la acción, son la felicidad o la desdicha las que los afecta.

La concepción aristotélica del personaje (el interés por la acción en Aristóteles en detrimento de la caracterización de los personajes) tan vigente en la tradición retórica sobrevivió “sin mengua ni menoscabo a las insidias y mudanzas del tiempo”, hasta el punto de mantener intacta su frescura en nuestro siglo y llevar a los formalistas rusos (B. Tomacheski) y a los narratólogos franceses (T. Todorov, R. Barthes) a formular nuevas teorías que enriquecen esta noción que sigue siendo un asunto de una complejidad incontestable.<sup>245</sup>

A estas alturas parece suficientemente relevante afirmar que el origen de toda la animada polémica en torno a la noción de personaje haya que buscarlo en el preciso momento de su caracterización. Es preciso distinguir y tener presentes, de antemano, dos niveles: El primero es el que concibe al personaje como unidad textual, y la otra se vincula con las diferentes teorías que coinciden en hacer ver las similitudes existentes entre el personaje ficticio y el hombre de carne y hueso. La psicología, el psicoanálisis<sup>246</sup> son, entre otras, corrientes que tienden a conceder al personaje una

---

<sup>245</sup> La crítica literaria y la semiótica se han resentido durante mucho tiempo de la indiferencia con que Aristóteles trata al personaje, debido sobre todo a la herencia de la *Poética* que las teorías formalistas y estructuralistas, preocupadas sobre todo por situar al personaje respecto a la trama, han propagado en relación a este tema.

<sup>246</sup>SÁNCHEZ ALONSO, Fernando. *Teoría del personaje narrativo (Aplicación a El amor en los tiempos del cólera)*. *Didáctica*. 10. 79-105. Servicio de Publicaciones UCM. Madrid, 1998: “ De esta alianza o simbiosis entre obra y autor operada en el Romanticismo nace la peligrosa tendencia, que se ha perpetuado hasta nuestros días, de asignar al creador características o cualidades de sus personajes, de ver en éstos una proyección de aquél, aunque también es verdad que algunos novelistas han favorecido esta creencia al confesar que en la construcción del personaje intervienen, en gran medida, componentes subjetivos y autobiográficos, como ya reconocieran Chateaubriand («Solo se pinta bien el propio corazón atribuyéndoselo a otro») o Unamuno («Todo poeta, todo novelador, al crear personajes, se está creando a sí mismo»), por citar dos ejemplos bien distintos.

Por otra parte, no es infrecuente encontrar escritores que admiten, como Ernesto Sábato, que la escritura actúa para ellos como una suerte de catarsis, como una purificación interior. De este mismo parecer es Saul Rosenzweig, quien, tras analizar la obra de Henry James, afirma que al narrador norteamericano «la creación literaria le servía tanto para escapar de las frustraciones por medio de la fantasía como para resolver en parte sus problemas, sublimándolos».

Forster en *Aspects of the novel* sostenía, para echar más leña al fuego y asentar aún más el infundio, que la afinidad existente entre el creador literario y sus personajes no se da en ninguna otra forma de arte: «El novelista, a diferencia de muchos de sus colegas, inventa una cantidad de palabras describiéndose someramente a sí mismo». Siguiendo esta

entidad que lo aleja de lo literario dándole una dimensión más o menos humana. En *La constelación de personajes en las novelas firmadas Boris Vian*, Adela Cortijo Talavera asevera que los personajes se han clasificado a lo largo de la historia mediante diversos criterios: anecdóticos, ideológicos. Agrega que las teorías literarias de inspiración cartesiana, católica, moral, individualista e idealista del sujeto, se centraron a partir del siglo XVIII en el análisis psicológico, lo cual contribuyó aún más a confundir persona y personaje, confusión que llegó a su máximo apogeo con la novela decimonónica.<sup>247</sup>

Pese a los rasgos que los acercan al ser humano, los caracteres de ficción no son seres reales. Tampoco se pueden integrar en la vida real porque son típica y exclusivamente literarios. Si es indudable que ambos (el personaje literario y la persona) realizan las mismas acciones: se ríen, se enamoran, tienen determinado recorrido existencial, se enojan, duermen, se enferman, fallecen, etc., esto no quiere decir que las confundamos. Como veremos en seguida, la persona es un individuo que evoluciona dentro del ámbito real, lo cual la diferencia del personaje, que es innegablemente un conjunto de vocales ordenados de una manera especial para retratar a un ser que finge existir realmente pero cuya vida se tiene que concebir exclusivamente dentro del universo ficticio en donde se realizan sus acciones. Como el ser de carne y hueso, el personaje evoluciona en un tiempo y en un espacio, pero es de un gran interés recordar que el orden de los sucesos en el ámbito de la ficción la imparte un narrador, indisolublemente unido a los códigos de significación de la enunciación, que se encarga de seleccionar, mediatizar y organizar la información narrativa y que dispone o distribuye a su antojo esa sucesión de acontecimientos.

---

línea, los personajes se convierten a menudo en un pretexto para vivir, según apunta André Gide, «las locuras o actos heroicos que el autor jamás realizará», opinión que viene a subrayar de nuevo la dependencia personaje-autor.

Cobijándose en éstas y parecidas declaraciones, el psicoanálisis —especialmente en su enfoque freudiano— ha prescindido de la nítida separación establecida entre persona y sujeto enunciador del texto y parece olvidar que ya a primeros de siglo la Crítica de creadores, cuyo máximo representante fue Paul Valéry, desentendió del acto creativo todos los elementos biográficos del hombre escritor.

El libro emblemático de esta postura es *Contre Saint-Beuve*, de Proust, en el que su autor niega cualquier afinidad entre el sujeto existente y el yo creador.”

<sup>247</sup> CORTIJA TALAVERA, Adela. *La constelación de personajes en las novelas firmadas Boris Vian*. Servicio de publicación de la Universidad de Valencia, 2002. p.23.

Ahora bien, los formalistas rusos<sup>248</sup> fueron innegables pioneros en conceder al personaje literario una definición funcional que le incluyera dentro de los componentes del sistema narrativo. En 1928, Vladimir Propp<sup>249</sup> destacaba ya treinta y una funciones para la catalogación de los personajes orientando su estudio hacia el corpus de cien cuentos rusos tradicionales y sentando asimismo las bases de una nueva ciencia, la Narratología.

Destacados estructuralistas franceses de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta (Bremond, Hamon, Greimas, Barthes...) adoptaron el camino enseñado otorgando un interés particular al método semiológico de análisis de relatos, iniciado por Vladimir Propp. El personaje, como es de esperar, lo definen los referidos narratólogos y, a semejanza de Propp, no como un ente acabado y perfecto, sino como un participante cuyo dinamismo emana incontestablemente de las relaciones en que se le coloque durante la lectura. El interés que adquieren los entes literarios dista mucho de su ser intrínseco y de los vínculos que pueden mantener con otros o con las nociones extra-literarias. Claude Bremond propone, por ejemplo, en *La Logique du récit*, una clasificación mediante la cual los personajes pueden ser pacientes o agentes. Divide los agentes en tres grupos, a saber, los personajes influenciadores, que a la vez “se desglosan en informadores o disimuladores, obligadores o vedadores, seductores o intimidadores y consejeros o no-consejeros”. En el segundo bloque se encuentran los personajes modificadores, que pueden ser mejoradores o degradadores y, en último lugar, los personajes conservadores, divididos a su vez en protectores o frustradores. *La logique du récit* es, en efecto, un libro en el que Claude Bremond propone una aplicación a la lógica narrativa en sí misma, a la sintaxis de los comportamientos

---

<sup>248</sup> De todos los métodos existentes para estudiar las acciones y funciones de un relato, el más interesante es aquel que el formalismo ruso aplicaba al cuento tradicional. Vladimir Propp fue el fundador del método de análisis funcional con su libro *Morfología del cuento* (1928, 1971). Este libro supone el surgimiento de los estudios formales y estructurales del texto literario. Según este método las acciones del relato en ciertas unidades nucleares y son las funciones, éstas se definen como la realización de una acción o aquello que lleva a cabo un personaje.

<sup>249</sup> Vladimir Propp asevera que el personaje cuenta solamente en relación a las funciones que desempeña en el relato, mientras que la caracterización concreta que adquiere en cada fábula (sexo, edad, apariencia física, etc.) es irrelevante. La caracterización del personaje forma parte de lo que Propp llama especie, cuya definición «no constituye la finalidad de una morfología general, por lo que resulta superfluo en el tipo de análisis que propone.

humanos recogidos, como motivo o como función, en cualquier género literario.<sup>250</sup>

Partiendo del trabajo de Propp, Bremond se pone a demostrar la limitación de las propuestas proppianas destacando un modelo de secuencia elemental de tres funciones, que en realidad fundamenta todo proceso, tanto al nivel de la conducta real de los seres humanos, como al de la conducta literaria, y asimismo en todo proceso situado en el tiempo, o en el espacio:

1/ Función inicial que abre la posibilidad del proceso. Puede presentarse en forma de conducta observable o de acontecimiento previsible.

2/ Función que realiza esta virtualidad: realización de la conducta o acontecimiento en acto.

3/ Función que cierra el proceso, porque presenta los resultados a que se ha llegado, para bien o para mal del protagonista.

Revisando críticamente el sexto capítulo de la *Morfología del cuento* de Propp, A. Greimas, semiólogo de las últimas décadas del siglo veinte, elabora una hipótesis de organización general de la narratividad que él denomina "esquema actancial", que permite dar un nuevo enfoque al análisis de la función narrativa del personaje. Propp ha dejado expedito el camino para formular hipótesis acerca de la existencia de algunas formas universales de organización del relato. El estudio de la semiótica se desarrolla, para Greimas, con el propósito de buscar los sentidos de los textos. Por lo que propone un método que permite analizar la organización de los discursos en el plano del contenido y a partir de la narratividad. Sus reflexiones le permiten destacar la existencia de formas universales de organización de la narrativa en el texto, formas que no sólo se repiten en la inmensa mayoría de los textos sino que también constituyen estructuras que sustentan la construcción de los sentidos y la significación de los textos.

Son seis las categorías fundamentales de acción que A. J. Greimas destaca en su obra. Las encarnan evidentemente los distintos actores del relato. A las aludidas categorías las denomina el lingüista actantes, partiendo, de este modo, de esta premisa para elaborar un esquema actancial que puede servir para indagar la función del personaje como unidad de la obra con relación al resto de las unidades, observándolo como un proceso significativo y significador. El análisis de dicho proceso se basa, por

---

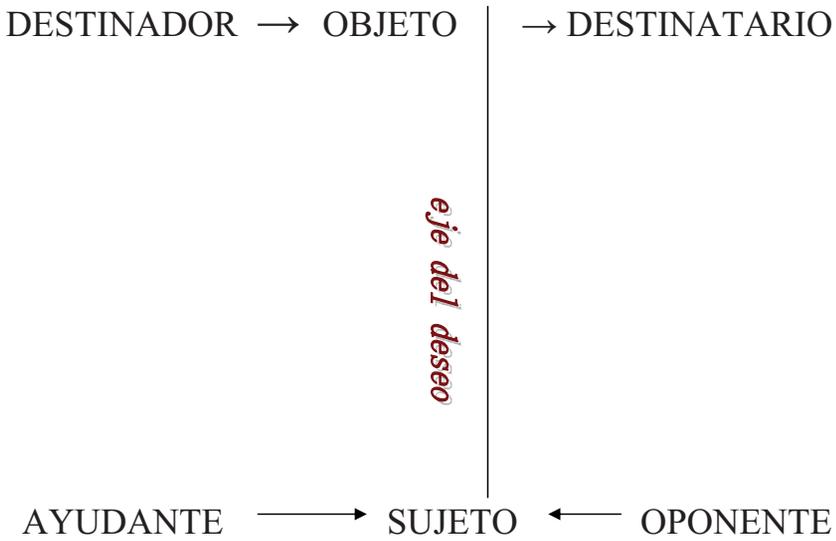
<sup>250</sup> BREMOND, Claude. "La lógica de los posibles narrativos", en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Serie Comunicaciones, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970, núm.8, pp.87.

una parte, en aspectos como delimitación sintáctica, confrontación paradigmática y discurso. Éstos definen el puesto actancial de cada personaje con respecto a la acción principal y a los otros personajes. Por otra parte, el examen de las acciones facilita la comprensión de las relaciones más frecuente en los relatos.

No obstante, debemos tener en cuenta que la noción de actante está en función del diseño de la acción y, por lo tanto, puede ser desempeñada no sólo por seres personales/animados sino también por objetos o categorías abstractas pertenecientes al texto novelesco.

El esquema que a continuación insertamos resume de alguna manera el modelo actancial propuesto por el narratólogo francés:

eje saber o comunicación



Eje del poder

Como ilustra el esquema anteriormente representado, existen en el modelo greimasiano **tres pares de actantes** vinculados por el mismo número **de ejes actanciales**. El eje del deseo o del querer aparece como el fenómeno que incluye en su definición el par sujeto - objeto, es decir que todo relato se concibe como fenómeno de búsqueda en el que un actante, el sujeto, busca algo o a alguien (objeto).

El segundo par consta de los roles del Destinador y Destinatario, unidos por el eje de la comunicación o del saber. El Destinador es quien encomienda o posibilita la búsqueda. El destinatario es el beneficiario último del éxito.

Pese al rango secundario que cumple dentro del esquema greimasiano, el poder aparece como el último eje que influye de manera considerable en el devenir de la acción facilitando u oponiéndose al éxito de la empresa del sujeto.

Ahora bien, teniendo en cuenta estas posturas y aproximándonos a las novelas villarianas, sería interesante descubrir de qué manera lo que hace un personaje propone un sentido que permite iluminar la dimensión semántica de las novelas.

El acercamiento que nos proponemos con respecto a los entes de la acción pasa por concretar una noción en la que éstos puedan ser estudiados como unidad psicológica, social y unidad de acción simultáneamente. Tanto acción como personaje son dos elementos complementarios y necesarios en la narrativa villariana de temática africana, con lo que no es posible la elección de uno en detrimento del otro. En consecuencia, las siguientes páginas versarán respectivamente en la función actancial y referencial de los personajes, entendiendo por referencia todos aquellos elementos extra-textuales que conceden verosimilitud a las obras que estudiamos.

## Los papeles actanciales en las novelas villarianas

Una aproximación a los personajes de nuestros libros desde el prisma de su funcionalidad nos aportará datos que pueden, quizás, ser de una utilidad innegable. También parecen, a priori, ayudarnos a destacar la relevancia de muchos elementos que se plasman en la narrativa de Villar Raso. Grosso modo, tanto los personajes de *La mujer de Burkina* como los que protagonizan *El color de los sueños* y *Donde ríen las arenas* se hallan en las coordenadas de clasificación siguiente: se dividen, en nuestra opinión, en dos amplios grupos: personajes principales (esencialmente compuestos por occidentales y una sola africana, La Assiata de *Donde ríen las arenas*) y personajes secundarios (que vienen representados en su inmensa mayoría por entes africanos). En la primera categoría tendríamos Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Adyuvante y Oponente. En el segundo se incluyen aquellos seres ficcionales que sólo sirven como telón de fondo o como nota de color local.<sup>98</sup>

Ángela es el personaje femenino más importante de *La mujer de Burkina* y comparte protagonismo con el doctor Vivaldi y las amantes africanas del médico. Se define en la obra como una viuda que abandona España tras la muerte de su marido. Es, igualmente, un personaje que se coloca a la altura de Vivaldi, permitiendo ver el papel secundario que los africanos y africanas desempeñan en la novela. La personalidad de la que viene dotada constituye un pilar de un calibre a tomar en cuenta en la obra. Mujer sola y madura (cuarenta y cinco años) al principio de *La mujer de Burkina*, Ángela experimenta, conforme avanza la trama, su deseo de convertirse en amiga, ayudante, compañera y eventual amante del doctor Vivaldi, del que está enamorada y al que, sin tapujos, le confiesa que está dispuesta a todo por él.

Lo sorprendí en el lavabo tras enjuagarse las manos, mirándose en el espejo y examinando en su rostro los progresos de la vejez, las arrugas nuevas, la caída de la piel del mentón, de las bolsas debajo de los ojos, excesivamente pronunciadas como si apenas hubiera dormido, y los cabellos que iban del gris al blanco, largos hacia los bordes y la nuca, y por los que se pasaba los dedos como si fueran púas de un peine. Nada le dije para que no se sintiera sorprendido, pero estaba claro que le preocupaba la

acción devastadora del tiempo y tal vez el miedo a la enfermedad, después de pasarse la vida luchando contra ella, o peor aún, a la soledad, que es lo que a mí más me atemorizaba y que en su caso y en un país tercermundista y extraño, debía ser absoluta. -¿Qué miras?- dijo él sin volverse en el espejo, pero sabiendo que lo miraba. Guardé y añadió: ¿Has venido a trabajar o decirme que tiras la toalla?<sup>251</sup>

Disponiendo, como toda mujer madura de las armas para conquistar al hombre deseado, la narradora de *La mujer de Burkina* pone en práctica una serie de estrategias para conseguir su objetivo. Inicia un romance con el médico-personaje del libro, sin miedo, sosegadamente, con una determinación firme y casi inapelable de eliminar de su camino a todas aquellas mujeres africanas que puedan constituir un obstáculo a su amor: “Aquel año en el que se abrió el don Camillo y Kenlefe y Marie desaparecieron de la casa (Kenlefe con Azala y Marie con Eduardo), las lluvias de verano llegaron pronto, a fines de mayo, y toda la sabana se convirtió en un lujurioso vergel, las estepas arenosas del norte se volvieron pastizales succulentos, casi de repente, moteados del amarillo de la jara y de las acacias, del rojo flambloyant y el rosa de los manglares, las charcas y pequeños ríos como el Baignade del Kou se hicieron galerías espesas, e incluso llegó a despertar el Baobab a destiempo, cogiendo por sorpresa a los ancianos que no recordaban nada parecido y no acertaban a presagiar si aquello era necesariamente bueno o un augurio preocupante.[...] Para mí, pasado el desconcierto y la ansiosa preocupación inicial del doctor por Kenlefe y Marie, fue como iniciar una segunda vida, como despertar de una pesadilla, o como si mi verdadera vida comenzara en ese momento y me invitara a gozarla con entusiasmo.”<sup>252</sup>

Ahora bien, el doctor Vivaldi, en *La mujer de Burkina*, aparece como un nudo de relaciones y a través de él se establecen poderosos vínculos entre personajes, por lo que resulta imprescindible e importante insertarlo dentro del esquema actancial que a continuación establecemos. En lo que respecta a la articulación actancial, Ángela ocupa la posición de Sujeto de acción, modalizado por el /querer/, con un Objeto de valor representado por el doctor. Éste, por su parte, ocupa en la novela diversas casillas

---

<sup>251</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.26.

<sup>252</sup> *Ibidem.*, p.135.

actanciales, aunque fundamentalmente sea Objeto de valor en los recorridos actanciales de la narradora-protagonista.

¿Por qué hemos colocado a la narradora homodiegética de *La mujer de Burkina* en la casilla de sujeto? Porque, como queda dicho arriba, Ángela actúa de manera activa, convirtiéndose en el personaje alrededor de quien se configura la acción novelesca. También se nos presenta como la protagonista que, mucho tiempo después de convivir y trabajar con médico del libro, necesita que las enfermeras africanas desaparezcan de la vida del médico para que alcance su felicidad: “No acababa de entenderlo y seguía siendo un misterio por descubrir. Tal vez era un onanista impotente que atesora jovencitas que le ayudan a vivir. Tal vez nos amaba de una manera aséptica; porque la posibilidad de que fuera potente y me hubiera enamorado de un bigamo era aterradora y delirante. En el baño el doctor tarareaba una canción mientras mi cabeza, hecha un torbellino, buscaba urgentes respuestas: huir, suicidarme, quedarme y vivir a su lado un amor compartido. La idea del suicidio no era tan dramática como la de vivir de esta manera.”<sup>253</sup>

El eje Sujeto-Objeto siendo la relación actancial más importante del discurso novelesco, no puede concebirse por separado, dado que la acción del Sujeto está determinada por el Objeto de su deseo. Recuérdese que, el Sujeto siempre es un ser animado presente en escena y nunca una abstracción; no se estima Sujeto de la acción a aquel que ya tiene lo que quiere o intenta conservarlo. El Objeto, en cambio, puede ser abstracto o animado y está siempre representado en escena por medio de alguna alusión, metáfora o símbolo.

Siguiendo esta lógica, podemos decir en seguida que las acciones de los entes villarianos siempre tienen alguna motivación. Ángela, por ejemplo, como sujeto de la acción desarrollada en *La mujer de Burkina*; sin importarle los sentimientos del doctor Vivaldi, es incitada por un deseo, tiene motivo para actuar y un objetivo que debe alcanzar: conquistar al personaje del médico y vivir un amor no compartido con él.

Conviene, no obstante, subrayar que el doctor Vivaldi, más que el Objeto, es la posibilidad de realizar el sueño de Ángela, ya que el verdadero Objeto de nuestra protagonista consiste, irremediabilmente, en querer lograr un amor no compartido, convirtiéndose, de esta manera, en la única mujer de éste.

---

<sup>253</sup> *Ibidem.*, p.128.

El comportamiento erótico de la Ángela, siendo sinónimo de ausencia total de pudor, se convierte en provocación para que el médico caiga en sus redes. Las actuaciones de ésta nos incitan, por ejemplo, a puntualizar que **el Objeto** lo representan en *La mujer de Burkina* un personaje (el doctor Vivaldi) y una abstracción (el deseo de la protagonista occidental de conquistar al hombre que ama cueste lo que cueste).

La función de Destinador es también doble en cuanto es ocupada por Ángela, como personaje, y por su deseo de apoderarse de Vivaldi. El Destinatario también lo ocupa la misma protagonista, pues hacia ella va dirigida la acción del Destinador. Sin embargo esta novela combina la pareja actancial Destinador-Destinatario con la pareja Destinatario-Oponente. Ángela se convierte en un obstáculo de sí misma, porque no sólo es incapaz de acertar, sino que además aniquila toda posibilidad. Son muchas las veces en las que el doctor le advierte de que no se entrometa en su vida, como, por ejemplo, en el siguiente fragmento sacado de los primeros renglones del libro: “Cenamos lo poco que había en el frigo y luego nos sentamos, por algún tiempo inmersos en su soledad, hasta que le pregunté qué quería exactamente de mí y todavía bailándole la sonrisa me contestó:

- Tres reglas básicas: la primera, ocuparte del correo y responder la correspondencia. Es un trabajo mucho más útil que fregar suelos- dijo sin abandonar la sonrisa-. Las ONGS nos bombardean a todas horas con propaganda, ¿sabes inglés?, podríamos intentar mendigar en América, nunca lo hemos hecho. La segunda, echar una mano en el hospital, en casos de urgencia.
- ¿Y la tercera?
- No meterte en mi vida privada. Yo no acostumbro a hacerlo con la de los demás.”<sup>254</sup>
- 

Es importante y detalle de singular interés precisar que el eje Ayudante-Oponente no es una pareja estática sino que es prácticamente móvil. Durante una misma trama sus funciones pueden transformarse. Por ello, debemos tener en cuenta dichos cambios en nuestras obras porque un Ayudante puede convertirse de repente en feroz Oponente y viceversa.

---

<sup>254</sup>VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p. 38.

Siguiendo estas pautas, tanto Assiata como María, Kenlefe, Potiaga aparecen como personajes modificadores, degradadores, dado que ejercen indirectamente un efecto destructor sobre los proyectos amorosos que se propone Ángela. Assiata, por ejemplo, es la principal responsable del gran rechazo y abandono que la narradora -protagonista experimenta en el momento preciso de su vida en que pensaba que ya había conseguido su meta, que consistía evidentemente en vivir un amor no compartido con el personaje de sus sueños:

Pero necesitaba saber, era urgente, y está dispuesta a pasar las horas que hicieran falta e incluso las noches con tal de entender qué le había movido a abandonarme, qué impulso lo había arrastrado a desaparecer de mi vida, siquiera fuera por explicármelo a mí misma, no ya por abrigar esperanzas, que seguían intactas, sino sencillamente por entenderlo, por seguir creyendo en él y poder reconstruir mi porción de orgullo mancillado. Me decía que si aparecía en aquel instante no le pediría ninguna explicación y sería como si nada hubiera sucedido, y apenas formulé este pensamiento cuando empecé a comprender la verdad. No había error posible. El doctor nos había engañado a todas o, peor aún, me había engañado a mí, no sé si a las otras, pero sí a mí. Había querido tan sólo a esta mujer de rostro oscuro y grandes ojos verdes, la más hermosa, el único amor de su vida, y ahora que comprendía la razón no pude hacer otra cosa que tumbarme en la cama, en su cama, y gimotear como una idiota hasta que el cuerpo empezó a dolerme por todas partes con un dolor tan fuerte que se me subió a la cabeza y la base del cráneo empezó a crujir con punzadas tan agudas que deseé estar muerta.<sup>255</sup>

A nuestro modo de ver, Assiata sí que ejerce de manera indirecta (porque aparece descrito como personaje fallecido desde el comienzo) una influencia sobre el destino amoroso de Ángela. También se define en *La mujer de Burkina* como la protagonista villariana que esparce la semilla de la discordia en la pareja, pero es

---

<sup>255</sup> *Ibidem.*, p.103.

relevante destacar la evidente existencia de otros factores tanto concretos como abstractos que impiden la realización del deseo de la narradora. Las enfermeras africanas, aunque sean caracterizadas con una pasividad notoria, las tenemos que incorporar en la lista de los Oponentes de Ángela porque, como amantes del doctor Vivaldi, le provocan a Ángela celos: “Está enamorada del doctor, sin duda; pero ¿lo está él de ella? No es la chica más guapa de Fada pero sí es especial, y la primera vez que la vi en la calle, con una camiseta sin mangas enseñando el ombligo, una falda crema y en la cabeza un pañuelo a juego con la falda, labios rotundos, mejillas duras, con el triángulo del pecho al descubierto, me di cuenta al punto de que tenía que haber algo y de que este algo asustaba. Entra y sale con libertad del cuarto del doctor, pero también lo hace Potiaga. Oigo el resonar de sus pasos en el pasillo desde mi pequeño cubículo, imagino su cuerpo y su hermosa bata de noche y enmudezco.”<sup>256</sup>

Como adyuvantes de Ángela, tenemos a María, Soudja y Eduardo, quienes se ponen a su lado en un momento dado de la obra y que la animan en circunstancias tan trágicas como las relacionadas con la muerte del personaje del médico: “Mientras preparo la cena, oigo el coche de Eduardo en la puerta y luego sus pasos y los de Marie entrando en la casa. Soudja me mira de una forma extraña que la visita es la insistencia de los tres en llevarme a cenar fuera, nada menos que al Samandin, ¿Os habéis vuelto locos?, ¿qué celebramos? Eduardo baja la cabeza. Su rostro ajado y enrojecido no presagia nada agradable, calla y miro a Marie. En sus ojos descubro lo que más temo y al punto me dirijo a Soudja y le pregunto si él también sabía la noticia y no me contesta. No necesito que me digan lo que ha pasado y sólo les preguntó cómo ha sido. Su coche se salió de la carretera en Gaou, iba solo, responde Marie por ellos, y vuelvo a la cocina. Lo habían enterrado en Bobo Diliulasso sin decírmelo, no convenía decírmelo en mi estado.”<sup>257</sup>

Tras aplicar el modelo actancial greimasiano a *La mujer de Burkina* nos parece lógico dedicar unos renglones a resaltar la importancia de los “actantes” de *El color de los sueños*.

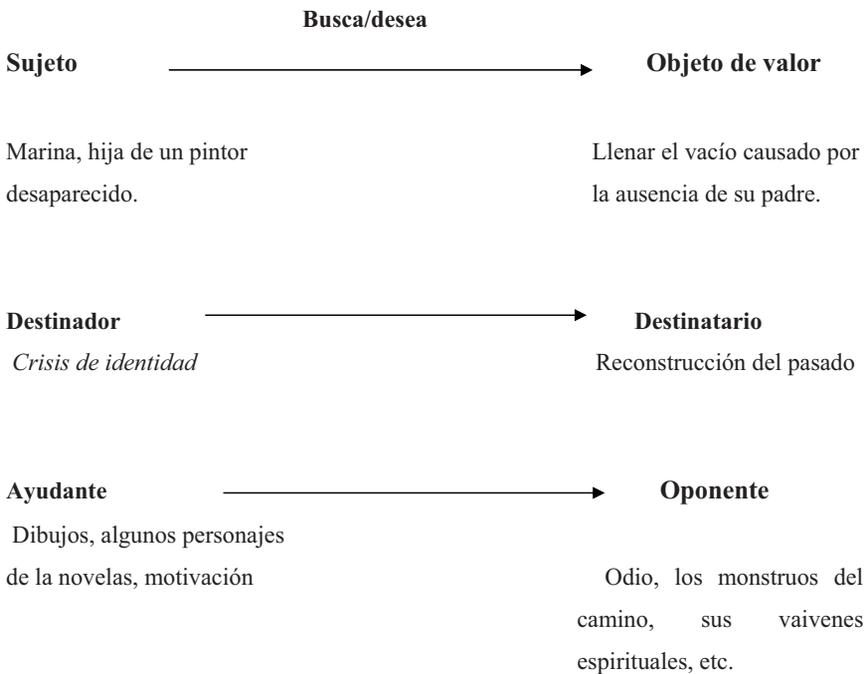
---

<sup>256</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, pp.44-45.

<sup>257</sup> *Ibidem.*, p.156.

Los personajes de *El color de los sueños* se pueden estudiar adoptando ora la óptica de la narradora homodiegética ora la perspectiva de Miguel, el personaje- pintor de la novela, porque son protagonistas nucleares sin cuyas intervenciones, dentro de los esquemas actanciales, el libro no hubiera tenido sentido. La aplicación del modelo de Greimas en *El color de los sueños* revela que las funciones son intercambiables dependiendo del papel que juegan los personajes principales en la trama novelesca.

Dado que el esquema actancial del estructuralista Greimas permite contemplar las acciones de los personajes según su significación para el desarrollo de la intriga, es posible, pues, establecer varios esquemas en una misma novela. En las novelas villarianas que aquí y ahora nos interesan, la acción de los entes siempre tiene alguna motivación; los protagonistas son incitados por un deseo, tienen motivos para actuar y objetivos que quieren alcanzar cueste lo que cueste. Por lo que, en *El color de los sueños*, podemos representar los roles actanciales partiendo del siguiente esquema que privilegia evidentemente las acciones de Marina:



El Sujeto en *El color de los sueños* es impulsado por las siguientes razones que se relacionan evidentemente con su propio pasado: Marina acaba de enterarse de que su padre, desaparecido hace diez años, sigue vivo. Sufre una crisis de identidad que le incita a emprender un viaje con el objeto preciso de localizarlo y averiguar la verdad del exilio de éste y las razones del abandono del que es víctima. La acción del sujeto agente, Marina, como veremos más adelante, es fundamental. Ella se halla en un estado de desconocimiento con respecto al exilio de su padre y a las razones por las que éste fingió, hace diez años, una muerte: “El cuaderno había sido la primera noticia que me anunciaba su vida y, aunque no estaba dispuesta a cambiar mi actitud de recelo y odio, vi el documental, luego leí la prensa, que sacó a relucir su aventura, y finalmente hablé con un afamado músico maliense, premio Grammy, que lo conocía.”<sup>258</sup>

En su motivación de saber va pasando por distintos estados en los que accede sucesivamente a partes de las respuestas; todos esos estados pueden, sin embargo, incluirse en un solo programa narrativo: apoderarse del objeto de su deseo, que en este caso es el conocimiento de la verdad.

La isotopía del secreto cumple con la destacada función de dar cohesión al texto. Por otro lado, los episodios o partes del programa narrativo son fáciles de determinar. Marina al recibir el cuaderno de dibujos en el que aparece plasmado el viaje que Miguel Romero había realizado por el África subsahariana, en el momento preciso en que todo el mundo pensaba que había muerto, empieza a reflexionar sobre las medidas que tiene que tomar ante tal situación. Comienza entonces el trabajo del sujeto agente para descubrir lo que ignora. El programa narrativo general comprende varios subprogramas narrativos (SPN).<sup>259</sup> Podemos llamar SPN1 al inicio de esta búsqueda. Marina con la colaboración de tres amigas suyas emprende una aventura mediante la cual intenta descodificar el mensaje que se esconde detrás de los cuadros de exilio de su padre: “Reuní a mi grupo para ver juntos unos documentales que la expedición de la universidad había realizado sobre las ciudades perdidas de Mauritania y, al acabar, con una ola de terror subiéndome del estómago, les propuse la idea descabellada de viajar al

---

<sup>258</sup> *Ibidem.*, p.43.

<sup>259</sup> SPN: SUB-PROGRAMA NARRATIVO.

Malí siguiendo los dibujos de mi padre, pero sólo ellas aceptaron con no poco regocijo”.<sup>260</sup>

Como vemos en seguida, se pone en funcionamiento un proyecto de búsqueda que consiste inevitablemente en seguir las huellas del padre de la protagonista principal de *El color de los sueños* recorriendo los lugares inscritos en el cuaderno pictórico enviado. Los nombres y direcciones del cuaderno pictórico enviado determinan al personaje. A pesar de ser muy difíciles de descifrar, llevan por lo menos una clara firma del pintor, lo que le permite a Marina sacar las siguientes conclusiones: “A todas luces se trataba de un cuaderno de trabajo con ciento cincuenta y tres dibujos, hechos a lápiz, en el que se podían leer nombres de ciudades, que en un principio nada me decían, pero que estaban en el mapa: Essaouira, Safí, Añadir, Banco de Arguin, Boutilimit, Oualata, Nema, Nampala, que llevan claramente hacia el Malí, pero con direcciones borrosas y no siempre correctas, como dictadas de prisa y tomadas al azar, y que no parecían tener sentido a primera vista, hasta que me di cuenta de que aquel cuaderno era la agenda de un viaje, del viaje que mi padre había hecho después del suicidio, y de que con él me está pidiendo que lo buscara.”<sup>261</sup>

De aquí se derivan los siguientes SPN, que registramos de manera esquemática para mostrar el armazón estructural del texto: La llamada a la aventura.

SPN2= Marina acude al lugar donde se halla un músico, amigo de su padre, para sacar información sobre la misteriosa reaparición de éste. También se fija detenidamente en los documentales televisivos y en su agenda de viaje.

SPN3= Decide viajar a África para encontrarse con su padre y recuperar el amor filial que tanto le faltaba.

SPN4= Los monstruos del viaje, los obstáculos con los que se enfrenta ocupan por sí mismos un relevante apartado del itinerario de la protagonista de *El color de los sueños*.

SPN5= Después de superar las pruebas del camino, encuentra a su padre.

---

<sup>260</sup> *Ibidem.*, p.17.

<sup>261</sup> *Ibidem.*, p.43.

SPN6= Empieza una nueva ilusión al lado de su padre, quien decide celebrar el encuentro mediante un viaje en el que quiere que su hija descubra paisajes exóticos y distintas facetas de la cultura subsahariana.

SPN7= En el transcurso del viaje, descubre que a su padre le interesan más sus cuadros pictóricos que a este amor filial que quiere recuperar.

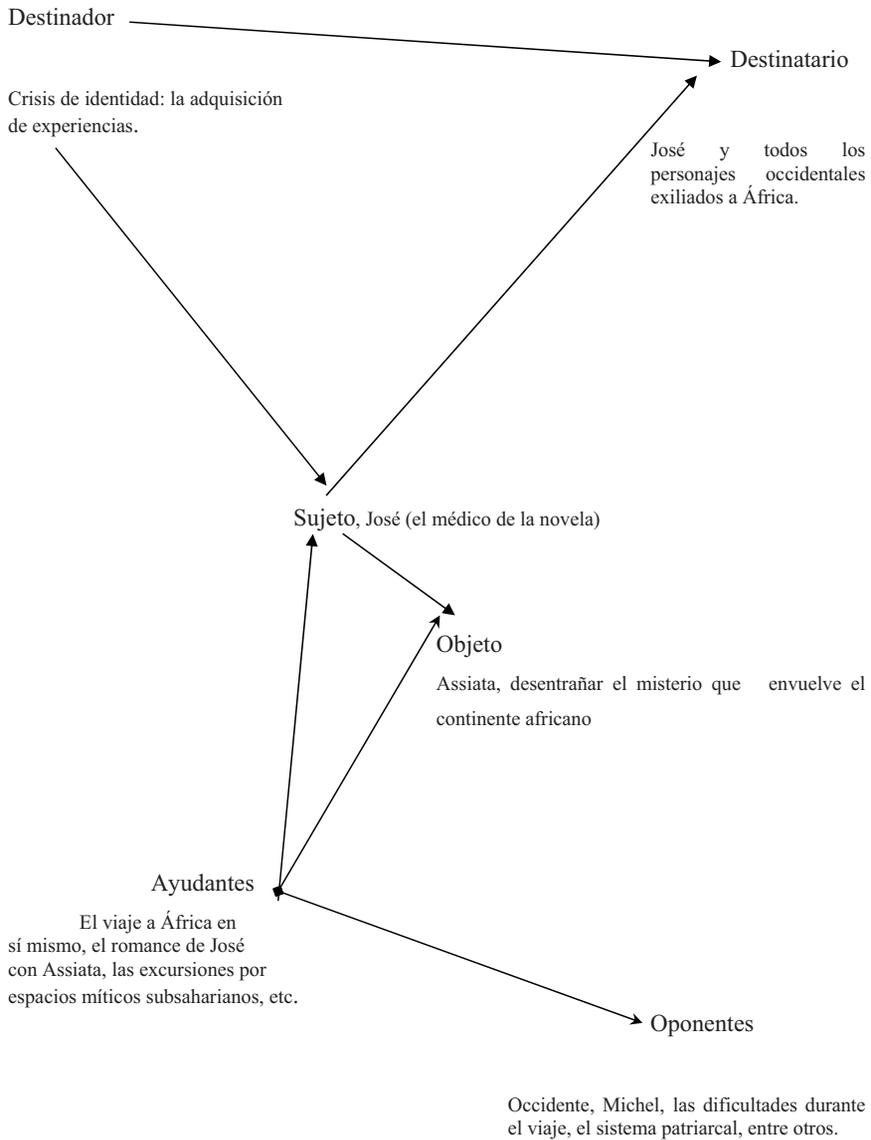
SPN8= Acompañada de su media hermana africana, Marina emprende el camino de vuelta. El retorno de la protagonista a España concede a nuestra obra una estructura circular. Permite, también, cerrar definitivamente el círculo narrativo, lo que significa que el personaje errático de la novela vuelve al mismo punto de partida o, mejor dicho, al mundo del que partió hacia la aventura. Esboza, en definitiva, la novela una idea de dónde ha llegado la protagonista, cómo ha cambiado y qué lecciones ha sacado de su aventura africana.

El destinatario definido como quien (o un objeto abstracto que) se beneficia de la acción, nuestra misma protagonista se beneficia de la búsqueda, pero juzgamos útil incluir a Miguel en este eje, por ser rescatado del olvido. Dulce, la amiga de Marina, también es de los que se benefician de la acción, porque se convierte, como veremos en las últimas páginas de *El color de los sueños*, en la concubina de Miguel.

*Donde ríen las arenas* es también, desde el punto de vista del esquema actancial greimasiano, una novela susceptible de múltiples interpretaciones que responderían a la extraordinaria elaboración de personajes que gozan de una riqueza notable. Como hemos podido observar a lo largo de páginas anteriores, existen distintas opciones para estudiar los papeles actanciales en la novelística villariana.

Por lo que atañe a *Donde ríen las arenas*, nos encontramos ante una novela que concede un interés particular tanto a sus personajes occidentales como a la mujer africana que comparte protagonismo con ellos.

El esquema, que a continuación planteamos, pone énfasis en personajes tales como José, Assiata... Fijémonos atentamente en el siguiente cuadro:



Tal como acabamos de ver, la pareja Destinador / Destinatario, como eje de las motivaciones y de los impulsos sociales de los actantes, permite demostrar que la acción del personaje del médico de *Donde rien las arenas* queda vinculada con situaciones anteriores ajenas a su voluntad y que justifican su traslado a África. En efecto, el exilio de José surge de una crisis de identidad, de una situación particularmente preocupante que emana del espacio occidental del que partió para la aventura:

Vivía huyendo. Esta había sido su primera impresión del doctor al conocerlo en Granada, donde descubrió que cualquier cosa lo aterraba y asfixiaba. Le rondaba la muerte y vivía huyendo. Nunca se exponía al sol, si podía evitarlo, y al hablar rara vez miraba directamente a los ojos. Miraba al pecho o a un lado, preferentemente el izquierdo, con la cabeza ladeada y nunca de frente. Llevaba dos meses en África y todavía no había desarrollado nada que se pareciera a un débil bronceado, salvo ronchas y pecas, millones de pecas que de lejos daban la impresión de haberse quemado y de cerca eran mera ilusión. "Cuestión de tiempo", decía levantando el brazo sonriendo y tenía razón porque también él había pasado por algo parecido.<sup>262</sup>

El párrafo citado con anterioridad refleja clara y nítidamente el proceso de conocimiento-iniciación” que experimenta el médico-personaje de *Donde rien las arenas* y que le posibilita alcanzar la trascendencia del tiempo y de la muerte. Ahora bien, cuando José decide abandonar a su Granada natal, toma al mismo tiempo la resolución de emprender una aventura hacia espacios subsaharianos para así darse con lo desconocido, lo exótico, lo lejano. Es por lo que su “búsqueda de la verdad” lo lleva a determinados ambientes de Malí donde se desenvolverán relevantes páginas del texto.

Cabe agregar que, en la trayectoria novelesca del referido personaje destaca una criatura que ha compartido protagonismo con él. Es Assiata, la africana que asume papeles notables en *Donde rien las arenas*. Las relevantes intervenciones de ésta en el libro nos llevan a colocarla en distintas casillas actanciales, como pueden ser la de Objeto, de ayudante y de oponente. La protagonista de *Donde rien las arenas*, siendo la

---

<sup>262</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.9.

mujer africana que ejerce una atracción especial sobre los personajes occidentales, José sería de este modo el prototipo de actante-sujeto que persigue un objeto: desentrañar el misterio que envuelve el continente africano a través de su unión con esta mujer subsahariana.

Resumiendo, podemos decir que el esquema greimasiano aquí adoptado explica de alguna manera la doble relación actancial de José. Como destinatario, el personaje del médico estaría dispuesto a darse con el objeto de su deseo que viene representado en el libro por Assiata, la actante que conlleva un valor semántico hondísimo en *Donde rien las arenas*. Ya desde las primeras páginas, Michel advierte a José del engañoso atractivo de una “ciudad que seduce sin grandes estridencias”:

Pero descubrió a Assiata al poco de llegar a Bamako y la idea de morir se le borró de la cabeza, mientras Michel se preguntaba qué podía haber de común entre ellos, salvo el sexo. En África siempre se acaba pensando y relacionando cualquier cosa con el sexo. Es lo normal. El sexo es el único acto elemental en el que el conflicto, la indiferencia o la amarga hostilidad entre blancos y negros apenas cuenta. Se lo hacía ver y sonreía. No quería pensar en el futuro. Quería vivir el presente día a día.<sup>263</sup>

Bamako, como vemos, no es una ciudad cualquiera en la novelística de Manuel Villar Raso, sino un ambiente narrativo repleto de fantasía, de magia y de supersticiones y que el lector adivina tan solo fijarse en Assiata, personaje nuclear que encarna, en el libro, el espíritu de una ciudad africana tan misteriosa como atrayente: “Assiata le parecía una niña y sin duda lo era si se comparan años, pero una niña muy especial, enviada en un tablón río abajo hasta la orilla de su cama. Había llegado en el momento preciso, en el que todo le hablaba de muerte y, como el carpintero que no se pregunta por qué cepilla o coge tal o cual herramienta, él tampoco se preguntaba por este amor inexplicable y se agarraba sin más al tablón, como el que el que está a punto de ahogarse, a la magia, a la juventud de Assiata.”<sup>264</sup>

---

<sup>263</sup> *Ibidem.*, p.15.

<sup>264</sup> *Ibidem.*, p.16.

Así, desde el principio, notamos que Bamako aparece “metonimizado” por un personaje femenino central. El modo de representarla y las características que se le asocian en *Donde rien las arenas* sugieren simbólicamente la doble vertiente de su devenir actancial, tal y como veremos más adelante.<sup>265</sup>

Siguiendo con nuestra aproximación semántica a los actantes de *Donde rien las arenas*, podemos aseverar que Michel aparece como el ayudante, por antonomasia, de José. Como agente mejorador, Michel ve como peligrosa la relación que mantiene su amigo con la mujer dogón. Por lo que interviene, muy a menudo, para intentar deshacer el amor que une a ambos personajes.

No obstante, hasta cierto, podremos decir que el amigo del sujeto va paulatinamente pasando de ayudante a oponente, por supuesto, sin dejar de ser el amigo de José. Michel, al querer apartar al médico de la mujer que ama, va impidiéndole encontrar la respuesta adecuada a sus preocupaciones existenciales.

Como oponentes destaca, entre otros, al poder patriarcal africano y, más precisamente, a los dioses dogón, a los de *Le Village*, entre otros...

Cerramos este apartado afirmando que, pese al seguimiento que ha tenido el modelo actancial, especialmente para las metodologías semióticas, éste también ha sido objeto de críticas que han cuestionado su eficacia. Así, en opinión de María del Carmen Bobes Naves<sup>266</sup>, el actante, más que el personaje observado desde su funcionalidad en el relato, se concibe a partir de su carácter individual o a través de sus relaciones con los demás personajes. Humberto Eco afirma igualmente que Greimas despoja a los papeles actoriales de su individualidad (el personaje como persona) reduciéndolos a oposiciones actanciales. Barthes, por su parte, destaca las limitaciones del modelo actancial aseverando que la mayor dificultad que origina este modelo es que cada actante puede considerarse sujeto principal, con lo cual la situación del resto de actantes es relativa y depende del enfoque que tomemos para el análisis. El oponente puede verse como sujeto y el sujeto como oponente, según la focalización que se aplique al esquema.

Podemos, pues, concluir diciendo que el modelo actancial es insuficiente para proceder al análisis del personaje, habida cuenta principalmente de su excesiva

---

<sup>265</sup> CARRIEDO LOPEZ, Lourdes. “Tánger según Tahar Ben Jelloun: la leyenda de la ciudad sin alma”. *Revista de Filología Románica* (2008). Anejo VI, 111-126.

<sup>266</sup> BOBES NAVES. *Comentarios de textos literarios, método semiológico*. Madrid: Cupsa Editorial, 1978.

generalidad y universalidad, así como por el intercambio de funciones a lo largo de la trama de la que puede hacer uso un personaje y por la falta de equivalencia entre actores y actantes. La vigencia de la metodología analítica actancial en su aplicación al estudio del personaje debe, pues, cuestionarse ante su parcialidad o, al menos, integrarse dentro de otras metodologías que permitan un estudio que no obvie la complejidad del personaje en sus diferentes manifestaciones.

## **Personajes y caracterización en las novelas villarianas**

Pese al gran avance que el análisis narratológico supone para el estudio del texto literario en general y de los personajes en particular, han quedado todavía una serie de aspectos que es preciso terminar de destacar, y uno de ellos es el papel de los atributos de los personajes, incluyendo no sólo la caracterización física o psicológica, sino también la caracterización de éstos en relación con los lugares en que aparecen o con la forma de desplazarse por distintos ámbitos, sus interrelaciones, etc. Pues, todos estos aspectos forman un conglomerado que caracteriza a los entes literarios: el personaje novelesco es, actúa, se mueve y mora en ámbitos precisos. Por lo que hemos juzgado coherente, en un estudio como el nuestro, en el que nos proponemos reflejar el interés y protagonismo del continente africano en la narrativa villariana, dedicar un apartado a examinar a los entes ficticios desde el punto de vista de su caracterización incluyendo asimismo el referente que ha posibilitado su elaboración.

En esta ocasión el aspecto de la narrativa villariana que nos interesa es el que inquiere sobre el valor funcional que tengan los personajes dentro de un entramado de relaciones contextuales, y considerando la carga semántica que posean, en conjunto y por separado. Al emprender nuestro estudio partimos de la base de que las técnicas de caracterización utilizadas por nuestro escritor proveen una de las mejores claves para comprender su novela, ya que por un lado constituyen un vehículo de expresión de la visión personalísima<sup>267</sup> que tiene éste del universo africano en sus vertientes históricas, psicológicas, ideológicas y culturales, míticos etc. y por otro dejan entrever los variados

---

<sup>267</sup> Los viajes forman parte del bagaje cultural del ser humano. Frecuentemente, los autores se inspiran de sus desplazamientos geográficos a la hora de escribir sus obras de ficción. Las últimas publicaciones de Villar Raso sobre la temática subsahariana constituyen, en efecto, fuentes importantísimas que nos permiten establecer asociaciones con

mecanismos de representación que son inherentes a su obra, entre ellos el recurso a la caricatura, la presentación de los tipos “humanos” por medio de una serie de imágenes estereotipadas, etc.

Procuraremos, en las líneas que siguen, destacar a los entes más sobresalientes de nuestros libros apoyándonos, ora en la instancia narradora, ora en la información que los personajes informantes aportan sobre ellos, ora en las palabras y acciones de algunos de ellos. También dedicaremos un apartado relevante a la auto-caracterización de la única protagonista africana de la novelística de Manuel Villar Raso.

---

las novelas suyas que estudiamos. En *La mujer subsahariana: tradición y modernidad, I: Mali*, aparece insertado un artículo en el que el narrador español procede a un estudio comparativo de la imagen de las mujeres africanas que se refleja en la obra narrativa de escritores y escritoras africanas. La cantidad de datos con la que contamos tras la publicación de su *África en silencio*, es suficiente como para reconocer la inmensa complejidad y riqueza de su obra literaria. De hecho, no deja de llamar la atención el alto grado de elaboración artística en la novela de Villar Raso, que es precisamente el resultado de la fusión de un impresionante número de elementos de contenido, como son los temas sociales, históricos, míticos, psicoanalíticos, románticos, pictóricos,...con otros tantos valores formales entre los que habría que destacar los del lenguaje, los monólogos, los diálogos etc.

## Los africanos vistos y caracterizados por los extranjeros: los informantes occidentales de *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*

Aquí, como en cualquier parte del África subsahariana, la mujer trabaja en la casa y en el campo, codo a codo con los hombres y también solas hacen la comida, son primeras esposas o coesposas, lo que, lejos de ser denigrante, es a menudo deseado por ellas, ya que de esta forma el trabajo se comparte y les es más fácil sobrevivir. Si la mujer asume los trabajos más duros, le da el derecho a ser dueña de su vida sentimental y conseguir que el hombre de su elección rara vez la maltrate y, en último caso, irse de casa sin que él pueda retenerla. Las coesposas le hacen al marido por turno la comida y le dan de beber, salvo durante la menstruación, período en el que no pueden ni hacerle la comida ni llevarle agua, siendo las otras esposas las que ocupan su lugar. Al hombre no lo pueden tocar ni levantarle la voz. Todas llevan el bebé pegado a la espalda de la mañana a la noche sin prestarle atención, como si no fuera suyo o no fuera deseado, en cuanto aparece el siguiente bebé, el anterior deja la espalda de la madre y pasa al suelo desnudo o con una camisilla que apenas tapa sus vergüenzas.<sup>268</sup>

Para destacar la imagen de las protagonistas africanas que se desprende de las páginas de *El color de los sueños*, *La mujer de Burkina* y *Donde rien las arenas* juzgamos importante, y a la vez necesario, cuestionar los motivos personales que han incitado a Manuel Villar Raso a publicar novelas sobre el África subsahariana. Recalcar las vivencias y circunstancias personales que han generado dichas publicaciones nos ayuda a entender no sólo el sitio que la mujer ocupa en su narrativa sino que también será de gran interés a la hora de estudiar las relaciones que los personajes villarianos suelen mantener entre sí.

A continuación, nos centraremos en destacados elementos del componente autobiográfico de *Donde rien las arenas* para subrayar que la ficción villariana, a semejanza de cualquier obra literaria, parte irremediabilmente de un referente porque

---

<sup>268</sup> VILLAR RASO, Manuel. *África en silencio*. *Op.cit.*, pp.244-245.

despuntan entre sus renglones determinados anhelos, ideas, aversiones fácilmente reconocibles para el lector interesado por los escritos villarianos. La historia de Assiata, la protagonista principal de *Donde rien las arenas*, se fundamenta, como veremos, en un hecho real acaecido a una mujer dogón que Villar Raso conoció durante sus primeros viajes por el Sahel y a la que se refiere explícitamente en su libro de viajes *África en silencio*<sup>269</sup>.

El fragmento que insertamos a continuación es de destacado interés por ser uno de los apartados en los que nuestro novelista asevera haberse inspirado en hechos insólitos pero reales para la elaboración de la obra en cuestión. Fijémonos atentamente en el fragmento que a continuación insertamos: “Me moría porque Assiata me contara su huida del país dogón y, tras la publicación de *Las Españas perdidas*, escribí la fuga de Assiata de su poblado y regresé en avión a Bamako convencido de tener entre manos una historia más interesante y viva que la de los moriscos. Era en 1984[...].

Assiata había sido un descubrimiento que valía su peso de oro, o eso pensaba, hasta que apareció un hombre enjuto, blanco, alto y mayor, que hundió los labios en su hombro mientras los ojos de Assiata se agrandaban como platos. Era el doctor que con ella sería mi protagonista de *Donde rien las arenas*. La había arrancado de la casa de Miguel, en estado de absoluto coma moral, y ella le había devuelto el favor enamorándose de su salvador.”<sup>270</sup>

El personaje villariano se convierte así en un símbolo porque, en cierto modo, es la representación de un ser humano y el indicador de su entorno (lo social, lo político, lo cultural, lo psicológico, etc.).

Así que y tal como sugiere el título que encabeza esta parte de nuestro trabajo, reflejaremos en las líneas que siguen la imagen literaria de las protagonistas africanas sin desviarnos del método hasta aquí utilizado.

El número de personajes que desfilan por los renglones de *Donde rien las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina* no es muy elevado. La inclusión de un número limitado de personajes en dichas obras persigue, quizás, el verdadero

---

<sup>269</sup> .VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*,

<sup>270</sup> . VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, pp.83-84.

deseo del narrador español de no complicar excesivamente la narración, evitando asimismo desviar la atención del lector de los personajes con mayor relevancia novelesca. El limitado abanico de personajes que se describe en dichas obras fluctúa entre doce y catorce. He aquí una breve lista de los personajes más sobresalientes que aparecen en cada uno de los libros que estudiamos:

<b>Obras villarianas</b>	<b>Listado de los personajes que actúan en escenarios africanos</b>
<i>Donde rien las arenas</i>	Michel, El doctor José, Assiata, el padre de Assiata, los personajes drogatas, Amadou,...
<i>El color de los sueños</i>	Marina, Miguel, Dulce, Fabbriocio, Marta, la madre de Marina, Kathie, Hala , Marinita.....
<i>La mujer de Burkina</i>	Ángela, El doctor, Marie Terèse, Potiaga, Kenlèfe, Assiata, Soudja....

Como queda dicho, en esta parte analizamos el papel de los personajes occidentales y, sobre todo, la función que algunos de ellos desempeñan en la caracterización de las criaturas africanas más importantes de *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*.

Huelga precisar no obstante que el personaje novelesco puede analizarse a partir de su relación con los demás protagonistas del texto, de los interminables datos que el narrador va aportando con respecto a sus criaturas o a través de sus acciones e interrelaciones. También su estudio se puede realizar teniendo en cuenta los rasgos que vinculan al personaje con los elementos constituyentes del texto literario.

Bobes Naves <sup>271</sup> destaca tres fuentes principales de las que, siempre en forma discontinua, emana la información:

- El mismo personaje, que se llena de contenido por medio de sus acciones, palabras y relación.
- La información que los participantes de la trama aportan sobre el personaje y las relaciones que suelen existir entre ellos.
- Los datos e informes que el narrador nos ofrece sobre el personaje. Es una técnica que ofrece la posibilidad de resaltar los rasgos físicos, psicológicos, la indumentaria, etc. del personaje.

Adoptando un esquema similar al que hemos destacado con anterioridad, Bourneuf y Ouellet <sup>272</sup> proponen cuatro posibilidades de acercarnos al personaje narrativo que resumimos de la siguiente manera:

- Presentación del personaje por sí mismo: Se caracteriza por la adopción de un relato en primera persona, del diario, de la forma epistolar con la presencia de una voz única, y de la técnica del monólogo interior.
- Por otro personaje. Con este modo el narrador desaparece de la acción y da a los mismísimos personajes la faena de “conocimiento recíproco” a través de sus diálogos, acciones, correspondencias, y otras formas narrativas.
- Por un narrador extradiegético, que no participa de la acción. Esta técnica, frecuente en las novelas tradicionales, da la impresión de que el autor conoce a ciencias ciertas a sus entes, impresión que se percibe en las opiniones que aporta sobre los personajes, en las descripciones morales, psicológico, físico,... y más específicamente en la perspectiva omnisciente que adopta.
- La presentación mixta, por su parte, consiste en la combinación de los tres modos anteriores, por lo que la caracterización del personaje se realiza mediante la adopción de varios puntos de vista, interior, exterior, presentación directa, focalización de los demás personajes, etc.

---

<sup>271</sup> BOBES NAVES, María del Carmen. *Op.cit.*, p136.

<sup>272</sup> BOURNEUF y OUELLET. *La novela*, Barcelona: Edición. Ariel, 1975.

Los datos que unos protagonistas aportan sobre otros personajes, recurso tradicional del drama empleado muy a menudo en las obras de Villar Raso que estudiamos, posibilita en el texto narrativo la confluencia de visiones complementarias o contradictorias que conceden un interés y complejidad innegables al proceso de caracterización de los entes ficticios.

Es conveniente recordar una vez más que *Donde rien las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina* son novelas que cuentan con unos diez personajes principales, además de los personajes secundarios y de las interminables referencias a entes que no llegan a aparecer en la trama, como pueden ser Assiata en *La mujer de Burkina*, el padre y el esposo de la Assiata que protagoniza *Donde rien las arenas*.

La relevante red de relaciones mutuas que se vislumbra en estas tres novelas villarianas tiene una peculiar dinámica asociativa, la cual permite que el lector conozca a las criaturas desde diversas perspectivas. En el caso del personaje de Miguel (en *El color de los sueños*), sabemos cómo es, y gracias a fragmentos descriptivos se desvelan su oficio de pintor y su talento: “Tu padre, querida, es un genio y no soporta que lo encasillen. Ha entendido como nadie que el arte de finales del siglo tiene que ser un arte sin fronteras, y pinta como se le pone en gana y lo que le da la gana, sin guardar la carne en la orza. Quiere pintar el campo y lo pinta. Quiere pintar un mundo que no entiende y se marcha de él para refugiarse en el silencio y encontrarle una explicación. Tu padre, querida, volverá, no sé si podrido de sífilis o por el alcohol, pero convertido en un poeta maldito, no me extrañará, y con una pintura fulgurante que revivirá esa misma emoción que la inmensidad del cosmos le produjo al primer cosmonauta desde su nave. Tu padre, amor, finalizó con un grito de gaviota obesa, volverá con una pintura que dejará pequeña la fantasía de Braque y de Toulouse-Lautrec, porque es un artista químicamente puro.”<sup>273</sup>

Vemos, pues, que se utilizan varios medios para dar a conocer a los personajes villarianos. En unas ocasiones se recurre a la técnica de auto-presentación. En este caso son los mismos personajes los que se encargan de contarnos sus antecedentes y vivencias. Son caracterizaciones que se efectúan, frecuentemente, a través de sus acciones y palabras y que constituyen, en nuestra opinión, el medio básico para

---

<sup>273</sup>VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.41.

transmitir el propio pensamiento de estas criaturas que pululan los libros sometidos a nuestro estudio. Otras veces son presentados previamente mediante conversaciones con otros entes de la ficción o a través de diálogos y comentarios que determinados personajes mantienen sobre ellos, sobre sus comportamientos y sus actitudes. Es otra estrategia relevante que permite destacar causas y motivaciones que aclaran las actuaciones de los entes literarios más importantes de las obras de nuestro corpus.

*Donde rien las arenas* es un buen ejemplo de cómo se puede caracterizar a un personaje o a muchos orientando la actitud del lector a partir de la elección de estrategias mediante las cuales se evalúan las maneras de decir de ciertos participantes de la trama. Fijémonos en la caracterización de los personajes principales (de José y de Assiata más específicamente). Antes de que se les veamos actuar y hablar recibimos información sobre ellos merced a la intervención de otros personajes, concretamente, a través de Michel. Reproduzcamos la conversación telefónica que Michel entabla con el Inspector Achebe en las primeras líneas de la novela:

Seguía lloviendo con suavidad a media mañana mientras abría la correspondencia, cuando sonó el teléfono y lo cogió, adelantándose a su secretaria.

- ¿Monsieur Román?
- Al habla- respondió.
- ¿Michel Román, primer secretario de la embajada?
- Soy el inspector Achebe.
- Nos conocemos, inspector, ¿en qué puedo servirle?
- ¿Usted es amigo del doctor español?
- Sí, sí- respondió impaciente,-¿qué sucede?
- Usted es amigo del doctor. Pues bien, está muerto- concluyó a bocajarro.<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, pp.9-10.

La presentación de los personajes, como queda dicho, se realiza desde la figura de un narrador “parcialmente omnisciente” que observa a través de la conciencia del personaje de Michel. La interferencia continua de ambas miradas (de Michel y del narrador) incide en el discurso; en él se pasa de una narración en tercera persona, que parece optar por la neutralidad, a las innumerables secuencias en estilo indirecto libre.

En todo caso, ambas instancias destacan el primitivismo de los rasgos y el de la conducta de la figura femenina representada.

El médico español de *Donde rien las arenas*, habiendo encontrado por primera vez a Assiata en *Le Village*, uno de los lugares donde acuden las prostitutas de la ciudad, decide llevarla a su hotel. Es en este momento preciso en el que aparecen las primeras impresiones de la protagonista dogón: “Mientras lo seguía ligeramente atrasada y con las manos pegadas al cuerpo, el doctor no dejaba de observarla con el rabillo del ojo y, ya en el hall y al ascender juntos la escalinata hacia su habitación del primer piso, la vio tal como era en su conjunto con alivio. Porque parecía joven y sin duda lo era. Tenía casi su altura, los hombros más finos que la cadera y, lo llamativo y de interés, que le hacía andar como si no tocara el suelo, eran su rostro y sus ojos, su expresión perdida y el convencimiento de que nunca había pisado en su vida un hotel.

Al entrar en la habitación, lo primero que la muchacha vio, al examinarla, fue el jarrón de frutas sobre la mesa.

- Puedes coger lo que quieras- le dijo interpretando su mirada, y ella al punto le echó mano a un plátano y se lo llevó a la boca sin pelarlo.<sup>275</sup>

Interesa en esta novela, sobre todo, la manera cómo se construye al personaje femenino, Assiata, hasta que se convierta en víctima de sus actos. Poco a poco se nos da la información que completa el esbozo inicial: edad, aspecto físico y, sobre todo, los rasgos de un carácter mediatizados por los prejuicios culturales, reprimidos en sus deseos, primitivos en sus actitudes y que, cuando comprueba la hipocresía de los que la rodean, decide dar curso a sus instintos. Es en ese momento cuando se convierte en rebelde y deja de ser la mujer pasiva y “salvaje” de antaño:

---

<sup>275</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, pp.79-80.

Y Assiata era ciertamente magia, Michel se dio cuenta tarde y cuando ya no tenía remedio, con un cuerpo y un rostro tan perfecto, labios grandes y una nariz y unos ojos que suavizaban los rasgos negroides, habituales en muchachas de estas etnias, *bambara, sonrai, peul o bozo*. En esta parte de África, tan sólo las *wolofs* y algunas *toucouleur* tienen rasgos europeos, pero ella había venido del África profunda, de las rocallas de Bandiagara y Sanga, donde viven los *dogón*, que no son una raza particularmente atractiva, y Assiata era una muñeca.<sup>276</sup>

Con esta descripción física, advertimos al instante que el narrador se refiere a la protagonista de *Donde ríen las arenas* dándole un halo de negritud: tiene labios grandes, unas narices y unos ojos que suavizan la tez oscura que recalca su origen.

Cada vez que los personajes occidentales se refieren a este personaje se detienen para describirlo y resaltar los rasgos llamativos que la caracterizan. Se produce, en efecto, la descripción por parte de los personajes extranjeros de una mujer que se dota de los rasgos más característicos de las chicas de su pueblo. Destaca asimismo comprobar la evolución del personaje en sus contradicciones, sus pensamientos y su forma poética de hablar, y también cómo es vista por su enamorado. También es interesante subrayar los comentarios que aporta personalmente Michel con relación a esta figura.

Michel considera a Assiata, desde el principio, como una arrivista que vive a expensas del médico occidental de *Donde ríen las arenas* para arreglar sus problemas: “Se había escapado dejando atrás dos hijas, de las que jamás hablaba, y lo único que contaba para ella era el vestir elegante y el trabajo. Ello le había llevado a la conclusión de que era una arrivista más, que no valía la pena y que, como las demás, tan sólo buscaba un amante blanco que la sacara del círculo del hambre.”<sup>277</sup>

Por lo demás, nos encontramos ante una figura femenina que se rodea de un aura de misterio y atractivo que la hace irresistible tanto para José, el médico de *Donde ríen las arenas*, como para *Michel*, el personaje que anda criticando a Assiata. Su atractivo

---

<sup>276</sup> *Ibidem.*, p. 15.

<sup>277</sup> *Ibidem.*, p.15.

turbador es capaz de arrastrar y dominar la voluntad del personaje del médico. Recordemos que Assiata, siendo irrefutablemente el eje en torno al cual gira la vida del personaje del doctor, también ejerce en Michel un atractivo innegable, aunque éste parece manifestar, a lo largo de las páginas de la obra, un odio para con la muchacha, desprecio cuyas causas se perciben muy claramente en la obra. Veamos la conversación que ambos personajes, es decir, el médico europeo y Michel, mantienen en el momento preciso en que Assiata era la protegida del último:

-Me gustaría conocerla. ¿Vas a presentármela?

-Lo siento. Esa mujer es mía. Busca en otra parte.

-De acuerdo, hombre, consíguela y no me entrometeré.

Sé que nuestra amistad es interesante por tu parte,

pero consíguela y te dejaré en paz. Primero sin embargo

me pegaré un tiro y tendré la satisfacción de dejarte sin personaje.

- ¿Un tiro por una mujer que ni siquiera conoces?

- A lo mejor es la que busco. A lo mejor no le gusta

ser ni tu amante ni tu criada- dijo después de un prolongado silencio.<sup>278</sup>

El diálogo en la narrativa villariana constituye el medio adecuado para romper la densidad narrativa. El deseo de verosimilitud y el afán testimonial manifestados desde el principio de la obra llevan consigo la recreación en la ficción de unos diálogos objetivos, directos y vivos que captan la realidad dotando la obra de vida y apareciendo como elemento caracterizador de los personajes.

Respecto al doctor y a Assiata, a pesar de ser personajes vinculados al protagonista Michel, sus respectivos procedimientos de caracterización formal son diferentes. Son vistos muy a menudo por este personaje masculino convertido irremediabilmente en narrador-testigo. Su nombre, sus rasgos físicos, psicológicos y su comportamiento se nos descubren al mismo tiempo que las relaciones que mantienen

---

<sup>278</sup>*Ibidem.*, p.108.

con Michel. Sin embargo, el desmesurado interés por la historia de Assiata se explica por el hecho de que fuera Michel quien salvó a la muchacha dogón de la miserable vida que llevaba en Bamako: “Assiata había sido su descubrimiento. La había sacado de las alcantarillas en estado de absoluta desnutrición y, en su antología de desastres personales, no recordaba una pérdida más traumática y vejatoria. Le había pagado un médico y el mismo día en que le dio el alta le había robado al único amigo con el que había cimentado una cierta amistad y no lo soportaba. El doctor se la había robado, ocultándose durante algún tiempo, y tampoco lo soportaba. No soportaba que Assiata lo rechazara, siendo como era blanco como él, y tampoco que por su causa José se convirtiera en una ruina humana, y la conciencia le pesaba.”<sup>279</sup>

Esta información nos parece suficiente para hacernos comprender el papel impresionante desempeñado por Michel en la elaboración de *Donde rien las arenas*. En medio del dramatismo con el que se desarrollan los acontecimientos, Michel se ha olvidado prácticamente como testigo directo. Añade detalles que revalorizan un poco más a los personajes fallecidos, y que se ajustan a la perfección a las características de los que está recapitulando.

## **El amor exótico: los estereotipos y relaciones sexuales entre blanco (as) y negro (as)**

En este apartado nos proponemos explicar cómo se elaboran y se reflejan en la narrativa villariana de temática africana clichés acerca de la supuesta fogosidad sexual de los africanos. Aparecen, por supuesto, en la obra de Manuel Villar Raso múltiples ejemplos que sobre la vida sexual y amorosa de los africanos se ponen de manifiesto, por lo que hemos juzgado útil referirnos previamente a algunos pensadores y críticos occidentales que, en un momento dado de su vida u obras, plantearon el problema que relaciona al africano con una intensa vida sensual y sexual.

Los estereotipos y prejuicios raciales sobre la población africana tienen una larga existencia tanto en Europa como en el Nuevo Continente. La llegada de los esclavos africanos a América fomentó de manera notable una galería de interpretaciones, de

---

<sup>279</sup> *Ibidem.*, p.35.

representaciones “pre-concebidas” en el imaginario blanco, las cuales habían sido alimentadas principalmente por una serie de prejuicios difundidos notablemente en Occidente, aún antes de la conquista española, a raíz de los viajes de comercio y exploración hacia África.

Los primeros exploradores ingleses que viajaban por el continente africano descubrieron, según el decir de muchos historiadores, al africano y a los primates en el mismo lugar, por lo que se relegó al negro durante mucho tiempo al rango de los animales.

Filósofos y pensadores occidentales como David Humes, James Houston emitieron interpretaciones equívocas con respecto a África y los africanos. George Cuvier se atrevió a comparar la anatomía de los africanos con la de los primates.

Desde una perspectiva literaria se puede aseverar que el sexo constituye un tema universal muy difícil de tratar sobre todo cuando intentamos considerarlo desde la óptica africana. Muchos escritores no manifiestan interés por el estudio de las prácticas sexuales de determinadas culturas porque se trata de un tópico que acarrea susceptibilidades y que, en el continente negro, está cargado de connotaciones raciales.

Es interesante apuntar que la obsesiva idea del sexo bestial, enteramente “desinhibido y prácticamente insaciable” de los africanos, constituye irreversiblemente el estereotipo que más ha perjudicado la imagen de los negros.

Dentro de los procesos de discriminación impuesta históricamente mediante divisiones “jerárquicas étnico-raciales”, la población negra ha participado de situaciones particulares de trato y valoraciones asociadas a su “predisposición sexual”. Hablando de las caras del amor y del deseo en la poesía de las escritoras del Caribe anglófono, Carolina Fernández Rodríguez<sup>280</sup> apunta lo siguiente: “Así, por ejemplo, como señala Hilary Mc D. Beckles, el discurso europeo representó a los esclavos como seres deshumanizados que mostraban un afecto prácticamente nulo hacia sus familias, pese a las numerosas crónicas que demuestran la existencia de esclavos que incluso renunciaban a la libertad con tal de permanecer cerca de sus seres queridos. Asimismo, las esclavas fueron sistemáticamente acusadas de “permisividad sexual y promiscuidad, tanto por los dueños de las plantaciones, que achacaban esos defectos a la cultura de

---

<sup>280</sup> GÓMEZ CANSECO, Luis, ALONSO GALLO, Laura. *El sexo en la literatura*. Universidad de Huelva. 1997

origen africano de esas mujeres como por los abolicionistas, los cuales acusaban al hombre blanco de explotar sexualmente a sus esclavas y los responsabilizaban de su promiscuidad, pero, en cualquier caso, su discurso volvía a insistir sobre el carácter promiscuo de esas mujeres.<sup>281</sup>

Al respecto, Juan A. Estévez Sola, en su artículo “Los Moros y el Sexo en las Crónicas Hispano-Latinas Medievales” recalca representaciones e imaginarios del africano de la Edad Media, visto como un ser sin escrúpulos en el dominio sexual. Ilustra su argumentación poniendo énfasis en el conjunto de ideas, en general acerca de la población norte africana que “continúa de alguna manera en la mente de los historiadores medievales, quienes debieron de estar fuertemente impregnados de estas ideas dado que se reflejan de forma consciente o inconsciente en obras que, en principio, no tenían por objeto señalar o fustigar esas potencialidades.”<sup>282</sup> Se basa a modo de ilustración en expresiones y calificativos con los que se adjetiva a este grupo humano. Vocablos tales como *blandiendo*, *fraudulenter*, *perquodam ingenium*, bastan para subrayar la reputación que tenían los moros como amantes (al mismo tiempo que los negros) y su voraz apetito sexual.

No nos interesa cuestionar la veracidad, el carácter racista o exagerado de estas opiniones tocantes a África y lo africano. Los datos mencionados con anterioridad posibilitan no sólo reconocer las raíces de estereotipos que de los negros se hicieron a lo largo de la historia, sino que además nos permiten adentrarnos en esta temática en las obras de Villar Raso cuyo estudio nos proponemos, las cuales abundan en parangones, juicios que resultan imprescindibles destacar en nuestro acercamiento.

Como no hemos aportado todavía aclaraciones respecto al término estereotipo sería de sumo interés proceder a una delimitación conceptual, la cual nos facilitará la elección del marco terminológico necesario para no llevar a equívoco el tratamiento de la sexualidad africana en nuestros libros.

---

<sup>281</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.404.

<sup>282</sup> *Ibidem.*, p.310.

No existe hasta hoy en día “una definición consensuada de estereotipo. El concepto ha sufrido una progresiva evolución en su sentido” y probablemente seguirá siendo objeto de múltiples y distintas polémicas teóricas.<sup>283</sup>

Estereotipo es una palabra que emana del universo de la imprenta del siglo XVIII. Es un neologismo inventado a partir de términos griegos *OTEPEÓΣ* (duro, robusto, sólido) y *TÚNOS* (huella, impresión, molde).

En *Estereotipos de género en la publicidad de la segunda república española*, Susana de Andrés del Campo afirma que el nacimiento del vocablo “estereotipo” viene motivado por “la creación de una nueva técnica de impresión en la que planchas enteras de páginas en una sola pieza vienen a sustituir a los tradicionales moldes de tipos de letras sueltas.”<sup>284</sup>

---

<sup>283</sup> DE ANDRÉS DEL CAMPO, Susana. *Estereotipos de género en la publicidad de la segunda República Española*. Universidad de Granada. 2005: “La historia del concepto de estereotipo, etimológicamente tipo sólido se ha fraguado lenta y progresivamente desde el ámbito de la psicología y la sociología, donde se introdujo en los años 20. No es inusual que, en el curso del desarrollo científico, una aproximación teórica sea suplantada por otra, y así ha ocurrido con el estudio de la estereotipia, aunque, con los innegables solapamientos entre unas y otras. Pueden distinguirse al menos tres grandes orientaciones teóricas en la conceptualización:

La orientación sociológica destaca que los estereotipos nos vienen dados por la cultura, son adquiridos en el proceso de socialización y, al utilizarlos, los reforzamos. Los estereotipos sociales constituyen normas sobre cómo tratar a diferentes grupos sociales. Un rasgo obvio de la perspectiva sociológica es el consenso de la gente para los estereotipos. Esta perspectiva-cuyo abanderado fue un famoso artículo publicado en Estados Unidos por los investigadores Katz y Braly en 1933- dedica especial atención a los canales sociales responsables de la transmisión de estereotipos.

Para la orientación psicodinámica, los estereotipos reflejan las actitudes o motivaciones del observador, actuando como defensa. En este sentido, los estereotipos son entendidos como atribuciones siempre negativas que representarían un desplazamiento de la agresión. La teoría psicodinámica más celebrada sobre el prejuicio sería la publicada por Theodor Adorno y otros autores en 1959 con el título de *The Authoritarian Personality*.

La orientación cognitiva, por su parte, defenderá lo Gordon W. Allport describía como “la normalidad del prejuicio”. Las personas poseen una capacidad limitada para procesar la información acerca del mundo y los estereotipos son funcionales en el sentido de que reducen la complejidad de ese mundo. Por lo tanto, la estereotipia se asocia a un proceso fundamental del pensamiento humano: la categorización. El carácter negativo de los estereotipos queda reducido al máximo en esta perspectiva neutra del cognitivismo, aunque admite que todos tenderíamos a cometer un error de fundamento en el sentido de que tendemos a confirmar nuestras expectativas iniciales respecto a un grupo social y a buscar, a su vez, información que nos confirme tales imágenes pre-concebidas.” pp.17-18.

<sup>284</sup> DE ANDRÉS DEL CAMPO. *Op., cit.*, p.16.

Walter Lipman fue, sin embargo, el primero en usar el término en su libro titulado *Public Opinion* en el año 1922. No proporcionó en la referida obra una definición final del término. Lo que sí hizo fue integrar una visión de conjunto del naciente término de “estereotipo social”, creando de esta manera la primera conceptualización al respecto.

Para Lippman, son estereotipos las “imágenes que se tienen en la cabeza” y que difícilmente pueden ser comprobadas y demostradas.

Adoptaremos la perspectiva psicosocial de Lippman para destacar los estereotipos sexuales cifrados en los imaginarios de los personajes occidentales que participan de las obras sometidas a nuestro estudio.

Estereotipo será entendido, pues, en este trabajo como una forma de prejuicio dado a partir de una galería de imágenes mentales, o sea, de “moldes cognitivos” o representaciones inevitables y eficientes, en el momento de percibir a otras personas u objetos”<sup>285</sup>, incluso a uno mismo.

Recordemos que nos proponemos explicar cómo se elaboran y se reflejan en la narrativa villariana de temática africana clichés acerca de la fogosa sexualidad de los africanos. Aparecen en la obra de Manuel Villar Raso múltiples ejemplos que, sobre la vida sexual y amorosa de los africanos, se ponen de manifiesto. Por lo que trataremos de fijarnos en el siguiente apartado de sumo interés en nuestro comentario de esta temática:

- No estoy casada con ella y la amo menos que a Adema; ¿conoces a mi amor africano?, se llama Adema. Tiene los dientes más hermosos de África y hace el amor mejor que nadie - le respondí picada y con palabras maliciosas que parecían salirme por boca de mi padre. El pensó que no hablaba en serio. - ¿Cómo puedes amarlo?, es horroroso - dijo, y por eso continué, de nuevo con palabras que salían por boca de mi padre, aunque sentidas en mi corazón: - No lo creas. Es fantástico, puro fuego y nervio. Tiene el pene mucho mayor que el tuyo. De eso estoy segura. Los hombres blancos les ganáis en todo menos en eso.

La sexualidad es uno de los fenómenos que se utiliza muy a menudo en las obras de Villar Raso para diferenciar los negro-africanos de los personajes occidentales. Las palabras de la narradora occidental de *El color de los sueños* que hemos anotado con

---

<sup>285</sup> *Ibidem.*, p.17.

anterioridad bastan, en nuestra opinión, para destacar la presencia de estereotipos sexuales en los libros del novelista español que estudiamos.

Marina aparece, en efecto, como una de las que suelen afirmar que los africanos, los varones más específicamente, tienen una actitud desenvuelta frente al sexo. En efecto, ya en el apartado anterior, ella nos había proporcionado con respecto al personaje de Adema, una descripción que releva no sólo sus opiniones tajantes y estereotipadas acerca del erotismo africano sino que aparece como una ironía mediante la cual se nos presenta a un personaje que no tiene reparo en mostrarse interesado por una mujer que considera atractiva manifestando asimismo su insatisfacción frente a su desempeño sexual.

## **El amor exótico: relaciones entre blancos y negros**

Es innegable la presencia de la mujer africana en la novelística de Manuel Villar Raso, las cuales están vinculadas a un número considerable de temas que integran la ficción. Empezaremos, pues, destacando un aspecto que vuelve casi siempre en la narrativa que aquí estudiamos. Nos referimos al amor exótico que se manifiesta evidentemente en las relaciones eróticas entre los occidentales y las mujeres subsaharianas, así como en las imágenes que los primeros suele emitir con respecto a la sexualidad de las africanas que protagonizan nuestras novelas.

El amor exótico ha ocupado y sigue ocupando una peculiar relevancia tanto en el ámbito literario europeo como en las novelas españoles de temática africana. Las contribuciones realizadas en torno al tema han sido diversas, numerosas y con enfoques históricos, antropológicos, psicológicos, literarios-y muy sugerentes durante la colonización en África. En efecto, la destacada y “conflictiva” división de la sociedad africana colonial, esencialmente caracterizada por la convivencia de blancos y negros, se encuentra en la base de la mayoría de los relatos de los novelistas coloniales. Baste con mencionar los nombres de escritores franceses como Eugène Pujarnisclé y Pierre Loti, para sumergirnos en la creación literaria de escritores que se afanaron en aludir, en emitir juicios con respecto al erotismo africano.

En las novelas objeto de nuestro estudio, las africanas aparecen representadas desde el punto de vista erótico como entes muy inferiores a las mujeres occidentales. En opinión de éstas la inferioridad sexual de las mujeres negras halla su justificación en las mutilaciones genitales y demás motivos. En el siguiente fragmento sacado de *El color de los sueños* Marina reproduce una conversación que había mantenido personalmente con sus compañeras de viaje afirmando lo siguiente: “Parecían tres locas borrachas y desgrefñadas, que disfrutaban como si hubieran perdido en un convento la juventud y gozaran de la alegría de una libertad recién conquistada; porque comprometían a los viandantes a gritos y se lo pasaban en grande sin tener que responder de nada ante nadie. Sonia bellísima y sensual con su gargantilla de oro al cuello, decía que la libertad en España era pura filfa; ¡por muy golfos que sean los hombres, nosotras lo somos más!; ¡mi negro, anoche, Marina, qué milagro de anatomía! ¡Hijas, cómo sois!, replica Dulce con aire mustio, como de virgencita de escayola, fingiendo melindres y castidad. Y Sonia, no somos mujeres desdichadas a las que les han extirpado el clítoris para que no gocen, somos mujeres liberadas.”<sup>286</sup>

No nos podemos desinteresar de las palabras pronunciadas por Sonia, una de las protagonistas occidentales de *El color de los sueños* porque a través de los juicios que emite se adivinan muy fácil y nítidamente dos visiones diferentes con respecto a la mujer y al amor. La primera de ellas, que salta a la vista, es la que se define por medio de lo que Sonia denomina “mujeres liberadas”, que se caracteriza ineluctablemente por la libertad que dichas mujeres occidentales dicen tener sexualmente, así como por la iniciativa que toman para conquistar al hombre que desean o aman.

Ángela, la protagonista de *La mujer de Burkina*, es el prototipo de mujer sexualmente madura que sorprende a lo largo de la novela a su amante y a sus rivales africanas.

Las mujeres africanas, a diferencia de las occidentales, aparecen descritas en su inmensa mayoría como personajes desdichadas cuya actitud erótica se vislumbra a través de una pasividad notoria, derivada, según el decir de los entes occidentales, de las mutilaciones genitales de las que son víctimas desde edades tempranas de su existencia.

---

<sup>286</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.53.

Antes de seguir con las imágenes que los personajes blancos proyectan sobre las protagonistas africanas, sería interesante aportar ciertas aclaraciones sobre la excisión y más precisamente las mutilaciones genitales femeninas (MGT)<sup>287</sup>.

Las mutilaciones genitales femeninas son prácticas tradicionales que afectan a la franja más sensible de la población. Conciernen a las niñas cuya edad “varía desde los pocos años de vida hasta la adolescencia”. Tal como indica la palabra consiste, irremediamente, en la mutilación parcial o total de los genitales de la mujer. Alicia Delinque Eleta en su artículo “Otra forma de violencia contra la mujer” destaca cuatro tipos principales de mutilación genital femenina. La primera se denomina la infibulación o “circuncisión faraónica” que se realiza mediante la extirpación del clítoris, los labios superiores y menores y la inmediata cierre de la vulva a través de una sutura de la vagina con hilo de seda o con espinas y dejando un pequeñito orificio para la circulación de la orina y la sangre menstrual. Es una operación que se parece mucho a la que se suele hacer a los hombres (“extirpación del pene, de sus cuerpos cavernosos y de la parte de la piel del escroto”). La mutilación que consiste en la ablación de la capucha (el prepucio) y del glande del clítoris y los labios menores es la que se define como excisión. La clitoridectomía es la forma de mutilación que consiste en extirpar el clítoris de la mujer. La circuncisión es el último tipo de MGT. Consiste en cortar la capucha del clítoris sin eliminar éste por completo.

---

<sup>287</sup> VELASCO JUEZ, “La mutilación genital femenina” en: *Las mujeres en el África subsahariana: Antropología, literatura, arte y medicina*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002. “Cuando fui a vivir a Burkina hace veinte años tuve mi primer contacto con el problema de la mutilación genital femenina; antes, a pesar de haber realizado estudios de medicina tropical, nunca nos hablaron, ni yo conocía la existencia, de la mutilación genital femenina (a partir de ahora diremos indistintamente mutilación genital femenina o mutilaciones sexuales femeninas como las nombra la OMS en su último informe de 1998, MGF o MSF). Ha sido a partir de mi estancia en Burkina y con mi vuelta a Europa cuando he intentado conocer más el problema y luchar desde aquí. Por otra parte, apoyando a las personas que luchan por erradicar la mutilación genital femenina en sus países y, por otra parte, sensibilizando a las mujeres en nuestro país para que no se produzca esta práctica entre la población emigrante de los países donde se realiza de forma regular. [...]”

“Las mutilaciones sexuales femeninas designan todas las intervenciones que conllevan una ablación total o parcial de los órganos genitales externos de la mujer femeninas que sean practicados por razones culturales u otras y no con fines terapéuticos.” Es la definición dada en la declaración conjunta de abril de 1997 por la OMS, la UNICEF y el FNUAP.

Alicia Delinque, para dar una definición más completa de las mutilaciones genitales femeninas (MGT), destaca otra forma de mutilación que sufrían las mujeres occidentales: “la episiotomía (corte del perineo en la fase final del parto), una práctica que hacía que las mujeres carecieran absolutamente de poder de decisión y que se practicaba con una aceptación “generalizada”.<sup>288</sup>

Ahora bien, en opinión de los entes occidentales que protagonizan nuestras novelas, la inferioridad sexual que atribuyen frecuentemente a las mujeres subsaharianas se debe a los siguientes motivos: la ablación o extirpación del clítoris (práctica que sigue vigente en muchas etnias del África subsahariana), a la pasividad de la mujer negra en una sociedad patriarcal en la que el macho es dueño y señor a la vez y al decaimiento precoz a raíz de los partos repetidos y los amamantamientos prolongados. En esta ocasión podemos tomar el ejemplo de Assiata en *Donde rien las arenas* que aparece descrita en los primeros renglones de la novela como más vieja de lo que es: “Mi verde llamativo se volvió pálido y el hombre decía que me estaba haciendo vieja y seca, que no servía para nada y que me iba a quemar.”<sup>289</sup>

Podemos afirmar, sin embargo que Marie Terèse en *La mujer de Burkina* y Assiata, la protagonista africana de *Donde rien las arenas*, arriba citado, aparecen como las únicas negro-africanas que aparecen presentadas como mujeres que se niegan rotundamente a ser objeto de placer reivindicando asimismo su derecho a ser protagonista de su sexualidad.

---

<sup>288</sup> Son infinitas las complicaciones que se pueden derivar de las mutilaciones genitales femeninas. Los efectos nefastos de las MGF se pueden presentar al mismísimo momento en que se realiza la intervención causando la muerte por dolor o originando hemorragias, lesiones de los órganos vecinos o a largo plazo porque las complicaciones pueden ser dolorosas durante muchos años dejando, por supuesto secuelas físicas como pueden ser las infecciones recurrentes del tracto urinario, las infecciones pélvicas y la esterilidad. El endurecimiento de las cicatrices puntualiza María Casilda Velasco Juez puede originar problemas en el momento del primer coito o durante el parto. Quistes, accesos vulgares, infecciones crónicas, dolor durante las relaciones, frigidez, infecciones sexuales, son otras entre otras, consecuencias que suelen emanar de esta práctica que consideramos peligrosa y mortal. Las MGF pueden generar también trastornos psicológicos, como pueden ser el sentimiento de ansiedad, el miedo, la humillación, etc. Tienen, además, efectos nocivos sobre la sexualidad de la mujer y la del hombre.

<sup>289</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.89.

Ángela, por ejemplo, en *La mujer de Burkina* se esfuerza por desvestir a Marie Terèse, su rival africana de todo primitivismo, presentándola como un personaje con todos los requisitos físicos que la acercan al modelo de belleza occidental.

Para resaltar con precisión y de manera detallada el protagonismo único de Assiata en *Donde rien las arenas* nos proponemos en seguida dedicar relevantes líneas a desvelar su protagonismo ejemplar.

## **El discurso de la protagonista africana de *Donde rien las arenas*: sometimiento, violencia femenina y recuperación.**

“El discurso de la protagonista de *Donde rien las arenas*: sometimiento, violencia femenina y recuperación”, título que hemos elegido para encabezar este apartado, necesita una explicación; explicación que no haremos ahora mismo, sino que se irá aclarando conforme desarrollamos este subcapítulo que se va a centrar especialmente en la protagonista de *Donde rien las arenas*, personaje que permite, en nuestra opinión, un más profundo estudio de la mujer africana, la cual destaca por su protagonismo ejemplar.

De todos modos, son innumerables las razones que justifican nuestra elección. Algunos motivos obedecen a intereses personales. Otros están esencialmente vinculados a la técnica adoptada por el narrador español para incluir la figura femenina en su narrativa.

La experiencia de la protagonista de *Donde rien las arenas* como única africana importante influye, en gran medida, en la comprensión de las imágenes femeninas que se desprenden del libro, y esto es claramente visible en los temas que se conjugan en dicha figura, entre los cuales destacan la marginalidad y la esclavitud de la mujer.

El libro, como vemos a continuación, nos sumerge, en parte, en el espacio que los personajes occidentales denominan “el corazón de las tinieblas” y más específicamente en pueblos recónditos<sup>290</sup> del África subsahariana: nos referimos a las aldeas dogón<sup>291</sup>.

La protagonista de la novela, máxima representante de estos ámbitos, asume frecuentemente la denuncia poniendo de manifiesto los malos tratos y las vejaciones de las que son víctimas las mujeres de su pueblo. Son dos las prácticas ancestrales que narra y que atañen a la sexualidad femenina: la ablación de los genitales y otro tipo de violencia hecha a las mujeres y que consiste supuestamente en coser los genitales de éstas cada vez que sus esposos se encuentren fuera del espacio doméstico para que no cometan adulterio.

Podemos, pues, estudiar las imágenes de la mujer que se desprenden de los renglones de *Donde rien las arenas* destacando hitos importantes, a saber: el pasado de Assiata que corresponde a la vida de la protagonista en su tierra natal y en el que se nos proporciona un ejemplo de mujer que se conforma con las normas establecidas. El segundo aspecto que merece nuestra atención es el que denominamos como afirmación de una nueva identidad. Consiste esencialmente en recalcar la vida del personaje en la capital o sea su destino como mujer emancipada que desentraña parte de su ayer para pregonar la liberación de la mujer africana de las ataduras de la tradición y de la cultura,

---

<sup>290</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.185: “Los dogón emigraron a estos roquedos de 150 kilómetros en el siglo XIV, al desintegrarse el imperio del Malí, y nadie conoce a ciencia cierta sus orígenes. De aquí echaron a unos hombres muy pequeños, llamados tellem, y se establecieron en los acantilados, donde hay 130 pueblos colgados de las rocas. El primer europeo que visitó Bandiagara fue el alemán Heinrich, en 1857, camino de Tombouctú. Pasarían años hasta que estos irreductibles de las rocas se calmaran. Fue el antropólogo Marcel Griaule, años 1930 a 1950, quien estudiaría y publicaría su mitología por primera vez con detalle en *Dios de agua*.”

<sup>291</sup> DESCHAMPS, Hubert. *Las instituciones políticas del África negra*. Barcelona: Oikos-tau ediciones, 1971, p.16: “Los Dogón escalonan sus pueblos de casas redondas y estrechas en el acantilado de Bandiagara, al sur del Níger medio (Malí). Han conservado un sistema metafísico de extraordinaria riqueza.

La familia es la unidad social básica. El jefe (“el viejo”) es el más anciano de los supervivientes de la generación más antigua, intermediario natural entre los vivos y los muertos, celebra el culto y preside el consejo de los ancianos. Su prestigio es únicamente religioso. No puede mandar- explicaba un fogón-pero se le debe obedecer.” Soluciona las diferencias (escasas, porque los bienes son colectivos y periódicamente redistribuidos. Los asesinatos son una ofensa a los antepasados, llevando consigo la exclusión del grupo, terrible sanción, ya que el culpable se convierte entonces en extraño para todos los grupos, y todo extraño es un virtual enemigo, un hombre a quien hay que matar.

Por encima de la familia los dogón admiten cierta unidad de familias descendentes del mismo antepasado mítico. El simbolismo de este clan es el Hogón, anciano designado por los demás jefes o bien por una señal mística (adivinación, descenso de un pájaro, etc.) Vive en una choza sagrada y sólo se recurre a él en los casos graves. Su sola presencia crea una atmósfera religiosa. Obliga a los querellantes a prestar juramento y nadie osa mentir ante él por temores a las potencias invisibles. Ordena perdonar, y las disputas se aplacan. Su papel no es juzgar, sino impedir la agitación; representa a los antepasados muertos, entre los cuales se considera ya figura.”

las cuales simbolizan cargos y ataduras de las que es menester librarse, ya que las vinculan a valores caducos y primitivos.

## **La mutilación y el fenómeno del “coser”: ¿respeto a la tradición o malos tratos a la mujer?**

Como decíamos antes, *Donde ríen las arenas* aparece como una obra compleja a la par que rica porque ofrece mucha información al lector curioso de conocer y explorar culturas del África subsahariana, de la realidad dogón más particularmente.

Uno de los temas más apasionantes de esta novela, y que se explora a la perfección, es el de la condición femenina y el mantenimiento de unas normas que no hacen más que perpetuar la situación de esclavitud de la que son víctimas muchas mujeres.

La obra está cargada de metáforas y simbolismos representados a través del personaje de Assiata. Por lo que merece la pena, aunque sean escasas las alusiones de las que disponemos de la vida pasada de dicha protagonista villariana, enumerar los datos que están a nuestro alcance, para desentrañar el infierno de la mujer en el marco tradicional africano que aquí nos interesa.

La narración como recurso literario es muy poderosa en *Donde ríen las arenas* y parece funcionar como técnica privilegiada para tal propósito. Está presente en todo el texto, en el que afloran fórmulas específicas de manera recurrente.

El tema de la mujer está elaborado, por ejemplo, mediante la exposición de ideas que el narrador español basa en un caudal de conocimientos y de experiencias adquiridos tanto en la literatura africana como en la observación directa de los actos diarios de la sociedad representada.

El componente narrativo se refleja en varios niveles: desde la idea matriz de la novela, la pretensión de dar voz a los personajes, o los mismos escenarios donde transcurre la trama, las prácticas culturales que sacudieron la vida de la protagonista y que contribuyeron, en cierto modo, a que su destino estuviese marcado por la tragedia.

El estudio de la figura femenina de *Donde ríen las arenas* requiere, de antemano, sumergirnos en el marco socio-cultural que ha posibilitado la publicación de la obra, ya que es el punto de partida necesario para la correcta interpretación de los

argumentos, los mecanismos estilísticos y la presentación de las experiencias y vivencias de la protagonista principal del citado libro.

Empezamos, pues, afirmando que la literatura no es idéntica a la realidad ni al contexto del que parte, ni fiel reflejo de éste. Sin embargo, en la ficción literaria existe lo que Tomchevski denomina “motivación literaria”, es decir, el verdadero afán de crear la ilusión de que es real lo que se escribe. Nos engañamos cuando pensamos que las criaturas, el ambiente, el tiempo en la narrativa villariana son reales. No debemos olvidar nunca que los personajes que desfilan por las páginas de nuestras novelas, como todo ser ficticio, son criaturas a merced de la voluntad del creador. Pueden ser verosímiles pero aparecen siempre diametralmente diferentes de los seres humanos con los que nos cruzamos a diario. Ahora bien, insistimos en afirmar que el hecho de que el escritor haya transmitido con la máxima objetividad los hechos no garantiza en nada la ubicación de los acontecimientos en la realidad. Dicho esto, podemos ahora volver al contexto del que parte la escritura de Manuel Villar Raso para mejor entender la descripción que de Assiata tenemos en *Donde ríen las arenas*.

La sociedad tradicional dogón es predominantemente conservadora y patriarcal. Esta característica va desapareciendo hoy en día, lo que supone un alejamiento consciente de ciertos valores femeninos tradicionales que sólo contribuyen a una esclavitud irrefrenable de la mujer.

En el marco tradicional africano, la mujer asume una serie de tareas relacionadas con el ámbito doméstico. También ofrece sus servicios en el campo, en la artesanía y en la venta de productos agrícolas, marítimos etcétera., actividades que, en su mayoría, resalta Villar Raso en *Donde ríen las arenas*: “La muerte no puede ser tan dolorosa como el cosido y me importaba menos” se decía mientras con la noche a sus espaldas y la cesta en la cabeza ascendía a la falaise por una senda que había hecho en miles de ocasiones hacia los campos de ajos y cebollas sobre la roca, que ella había regado día tras día desde que tenía uso de razón o tal vez antes, porque no había pasado un solo sol sin subir aquella senda escarpada entre peñascos, que ahora evitaba por instinto acariciando sus contornos. Ni un solo día sin trabajar, sin moler el mijo, regar, dar de comer a los niños mientras él bebía su maloliente cerveza y siempre con sueño insuficiente e insípido”.<sup>292</sup>

---

<sup>292</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.43.

Es preciso subrayar, no obstante, que las ciudades modernas, a diferencia del marco tradicional representado en el referido párrafo, ofrecen mejores oportunidades laborales a la mujer y ésta es la razón por la que el medio urbano se transforma en un lugar que cuenta con un número significativo de mujeres rurales debido, principalmente, a la migración desde el campo a la ciudad.

La servidumbre es el trabajo más accesible para las mujeres analfabetas y éste es el que aparece reflejado en *Donde rien las arenas*, principalmente a través de la identificación de Assiata como supuesta criada de Michel. Dentro de las faenas, de naturaleza esencialmente doméstica de la sirvienta, Assiata, está el de preparar la cama, cocinar, planchar... como se desprende del siguiente episodio:

Tenía preparada la comida y José insistió en que se sentara a la mesa, cosa que habitualmente hacía, y Michel le ordenó colocar un nuevo plato. Había pretendido ante el doctor que Assiata era una simple criada y no resultó. La mandó sentarse con ellos y la muchacha dogón fue a la cocina y volvió con plato y cubierto. Luego colocó la bandeja de la comida, tras retirar las flores, y se sentó sin despegar la lengua.<sup>293</sup>

Los dogón elaboran los roles de obediencia, subordinación, dependencia, recato y discreción que las figuras femeninas deben acatar. La mujer, débil de intelecto por “naturaleza” y propensa a abandonarse a sus pasiones y emociones, tiene que dejarse guiar y proteger por los hombres, que son efectivamente los verdaderos poseedores de la sabiduría y el raciocinio. El lema de dicho pueblo es el de toda sociedad patriarcal. La mujer tiene que adoptar una postura totalmente servil con respecto al hombre demostrando un comportamiento intachable y una moralidad superior a la del hombre. Lo que hace que se convierta en un modelo femenino de la sociedad a la que pertenece. Esta idea, de que la mujer ha de doblegarse a los requerimientos de su cónyuge, padre o hermano, queda patente en nuestra obra en la que el narrador refleja a su manera y con

---

<sup>293</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.114.

gran claridad las ideas predominantes de la cultura dogón mediante la creación de un personaje cuyo nombre es Assiata.

En *Donde rien las arenas* podemos, pues, rastrear el sometimiento de la mujer al poder patriarcal partiendo del discurso directo de la protagonista en la ficción:

Mi padre era un árbol irregular y con muchas ramas. Todas buscaban la luz del sol y, como el espacio era pequeño, luchaban unas con otras, día y noche sin descanso. Yo era la más alta y fuerte, la que más luz recibía y mejor respiraba. También la que sufría con los vientos y con el frío, pero ni los vientos ni el frío me importaban. La altura de mi padre no era normal y sobresalía de entre las demás cabezas del bosque. El estaba orgulloso de sí mismo, no sólo por la altura, sino por las muchas hojas y ramas que tenía. Las cabras no alcanzaban sus hojas ni alzando sobre las patas, ningún ser humano alcanzaba el fruto de sus ramas, ningún animal se pasaba en ellas salvo los pájaros, pero vivíamos apretadas y nuestra vida arriba era incómoda.<sup>294</sup>

El párrafo arriba mencionado nos ofrece una descripción de los roles femeninos que se ajustan a la mentalidad de la época y que caracterizan a la sociedad novelada como misógina y patriarcal.

Una característica que se advierte frecuentemente, casi como denominador común, es la violencia, que va tomando diferentes formas de expresión a lo largo de la vida del personaje, pero que siempre está presente, y es notorio en los años de la adolescencia y sobre todo cuando la mujer contrae matrimonio.

En el recuento de su existencia, la protagonista de *Donde rien las arenas* va construyendo su identidad destacando dos figuras que contribuyeron a moldear su personalidad y a definir su identidad: el progenitor y el conyugue. Concede interés capital a la descripción del entorno familiar dando prioridad a su padre, sostén y protector de sus numerosas hijas, sometidas todas ellas a su poder y protección, lo que le convierte en hombre de fama y de una respetabilidad inigualable dentro de la comunidad a la que pertenece.

Los recuerdos de malos tratos, como ilustraremos, surgen, pues, en *Donde rien las arenas* cuando Assiata describe a la figura paterna como hombre severo, callado y

---

<sup>294</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.88.

con muchos vicios y siempre temido. El padre habla poco con sus hijas y, si lo hace, es para mandar, recriminar o castigar.

De la mano de su padre, Assiata se irá adentrando en algunas de las normas de la vida, la tradición, la feminidad, lo que convierte su vida en un ritual en el que sigue obligatoriamente el orden y la rutina establecidos por los mayores.

El padre, hasta aquí, es quien preside la vida de su hija pero a los doce años de edad es cuando contrae nuestra protagonista matrimonio. También empieza en los albores de su adolescencia a vivir un verdadero calvario. Su padre, preocupado por la manutención de su prole, decide, sin tener previamente el consentimiento de su hija, cortarle los genitales y entregarle, por dinero, a un viejo incapaz de satisfacer económica y sexualmente a la protagonista y que la tortura diariamente: “Un día mi padre dijo que no podía alimentarnos a todas y que tenía que cortarme para que mis hermanas vivieran. Yo me negué, ellas lloraban, y él sin escuchar mis lágrimas me hizo una herida horrible y me arrojó al suelo con un dolor insoportable de espaldas. Al rato sentí que algo me cogía y vi a un viejo ser humano sin pelo que me arrastraba para leña. Me metió en una casa entre paredes. Ahora sí que me sentía incómoda y eso que no me daba ni el frío ni los vientos. Pasaban los días, tenía hambre, me ahogaba, seguía doliéndome la espalda y me daban ni el frío ni los vientos.”<sup>295</sup>

La forma dialogada que supone la repentina desaparición del narrador y la expresión en estilo directo de los personajes constituye un procedimiento objetivador de primer orden, en cuanto que responde al intento de suprimir la evidente subjetividad del narrador. Salvo escasas excepciones, sirve en *Donde rien las arenas* a una serie de causas como la caracterización directa de los personajes.

En efecto, el rol que desempeña nuestra protagonista, en el fragmento citado con anterioridad, corresponde al papel de esposa y madre. Assiata está condenada a encontrar su sitio dentro del círculo familiar y la sociedad mediante el matrimonio. De esta forma no sólo está sometida a la opresión del esposo sino también de instituciones como la “*tagu-na*”<sup>296</sup>, que imponen pesadas obligaciones y conciben el prototipo de la esposa perfecta como una mujer sumisa, callada y silenciosa:

---

<sup>295</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.89.

<sup>296</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.187. “Bajo la *toguna* o bardal de leña en el que los ancianos se cuentan historias y celebran los consejos- como a menudo hacen en Burkina Faso bajo la sombra de mangos inmensos-, un

Ahora sí que me sentía incómoda y eso que no me daban ni el frío ni los vientos. Pasaban los días, tenía hambre y me ahogaba, seguía doliéndome la espalda y me nacían arrugas. Mi verde llamativo se volvió pálido y el hombre decía que me estaba haciendo vieja y seca, que no servía para nada y que me iba a quemar. Sus manos eran repulsivas y al no tener savia sus caderas perdí las hojas. El cada día era más vengativo. Se iba a la tagu-na a consultar y le decían entre espantos y cerveza cómo debía tratarme. En el bosque jamás conseguía presa alguna, había perdido la habilidad de cazar y ni una sola vez regresaba con un mono, porque eran más vivos y rápidamente se ocultaban en la espesura o en las rocas. Los demás sí cazaban y ello le volvía doblemente furioso y cada día más vengativo y odioso, cada día más rabioso, y cuando regresaba...<sup>297</sup>

La vida de la protagonista parece, a priori, exenta de interés pero como ilustramos en seguida, la mujer como ser sometido al hombre, alcanza en este libro nuevos matices. Más allá de las normas de subordinación que imponen los lazos matrimoniales en esta sociedad patriarcal, cuando el marido viaja y Assiata se queda sola, surgen nuevas imposiciones por parte de la etnia. Por lo que la protagonista principal de *Donde rien las arenas* se ve obligada a despojarse de su papel de mujer casada, de personaje encerrado en su triste destino para emprender el rumbo que la lleva hacia la libertad rompiendo, así, todo contacto con su viejo marido y con su comunidad. El argumento del libro es el siguiente:

A raíz del viaje de su marido a Camerún y de la intención de sus familiares de someterla a la tradición consistente en coser el sexo de las mujeres con espinas de acacia para que no violen los tabúes sexuales que se hallan reprimidos bajo todas sus formas en dicha comunidad, Assiata huye de los suyos trasladándose a la capital, donde se sumerge algún tiempo en el mundo del prostíbulo, antes de afiliarse a uno de los grupos feministas más reputados de Bamako, contando con el apoyo de un médico español que ve en el amor a Assiata la salvación de su vida.

---

viejecito de barba amarilla por el tabaco rapé, con un grigris alrededor del cuello, particularmente borracho y con un inmenso e incongruente crucifijo al cuello, gesticulaba invitándonos a acercarnos”.

<sup>297</sup> *Ibidem.*, p.89.

Fijémonos muy bien en el siguiente apartado, en el que el narrador da oportunidad a su personaje para que exprese directa y nítidamente la historia de su fuga: “No volverán a hacerme daño, nunca más” gimoteaba mientras a toda prisa echaba unos puñados de maíz, unos manojos de cebollas, pan y agua en la cesta. “Me habían cosido una vez, pero esta vez no lo harán. No me dejaré coser por nadie, antes muerta. La muerte no puede ser tan dolorosa como el cosido y me importa menos [...]”<sup>298</sup>

El monólogo interior, empleado como medio para facilitar que un personaje exponga en solitario su pensamiento, determinados sucesos o sus preocupaciones, es relevante en este pasaje y aparece como el recurso que posibilita que el personaje hable consigo mismo, aclare sus ideas, se pregunte sobre su situación y comprenda mejor la situación en que se encuentra para así buscar salidas y soluciones. Lo encontramos, como ilustra el ejemplo anterior, en varios pasajes de *Donde rien las arenas* y más precisamente en las partes en que Assiata interviene personalmente. En efecto, en los momentos que preceden su huida del pueblo de Ireli, donde convivía con su esposo y que corresponden al fragmento arriba citado, la muchacha dogón se dedica exclusivamente a meditar sobre su situación y, así, queda reflejada como un personaje consciente de su situación y que quiere cueste lo que cueste salir adelante para escapar de la rutina que siempre ha caracterizado la existencia de las mujeres de su etnia.

En resumidas cuentas, se puede decir que los dogón, sociedad ficticiamente representada en *Donde rien las arenas*, como todas las sociedades patriarcales, modelan los roles masculino y femenino. Las mujeres son casi esclavas, marginadas de la educación y las esferas de decisión y están sujetas a ritos de violación sexual y a todo tipo de vejación. En ese ámbito sigue existiendo la costumbre ya descrita al recalcar el protagonismo femenino en *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina*, de la ablación del clítoris. También es frecuente la mutilación de los labios menores, lo que tiene por objeto reducir la entrada de la vagina, con lo que, se supone, el hombre consigue mayor placer. Se ve, pues, que la mujer era considerada primordialmente por el hombre como instrumento de trabajo y de placer.

En efecto, el tabú que incluye la obra que acabamos de estudiar, persigue un control estricto de la actividad sexual de la mujer. La mujer se ve sometida a una estrecha vigilancia de los varones directamente vinculados a ella por razones de sangre

---

<sup>298</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.41.

quienes se comportan como seres esencialmente obsesionados con su honor. Idean todo tipo de argucias para que no tenga ninguna oportunidad de ser infiel. No satisfechos con esto, vigilan pegajosamente a la mujer adoptando estrategias de las que ya nos hemos referido.

Después de haber desvelado los más comunes estereotipos que la tradición misógina dogón aplica respecto a sus mujeres, a través del discurso directo de uno de los personajes femeninos villarianos, nos parece interesante dedicar un apartado a la fuga de nuestra protagonista, o sea, a todos aquellos datos que se refieren a Assiata como una muchacha que va escalonando, peldaño a peldaño, nuevas cotas de libertad y de derechos para lograr librarse de la esclavitud a la que estaba sometida

## **Assiata, prototipo de mujer emancipada**

En los últimos años del siglo veinte hemos asistido al florecimiento de una literatura escrita por mujeres africanas con la que se intenta explorar el tratamiento de la identidad femenina y todas aquellas cuestiones relacionadas con el tema de la mujer. Esta literatura, de evidente carácter reivindicativo, ha permitido que se disemine ampliamente la voz de la mujer negra, la cual había sido confinada al ámbito doméstico.

Lo que pretendemos con esta parte es estudiar el tratamiento de la identidad femenina en una de las novelas más representativas de Manuel Villar Raso, *Donde ríen las arenas*. La idea fundamental del trabajo es demostrar la relación entre la identidad femenina y el discurso patriarcal. En este doble contexto tiene lugar la reivindicación de la identidad de la mujer, un desafío a la autoridad directa del hogar e indirecta de las instituciones. Pero antes de hablar con detenimiento de la ideología feminista del personaje villariano, nos parece legítimo referirnos al feminismo dentro del marco literario subsahariano.

Hablar de literatura feminista equivale a plantear la problemática de una literatura que se propone denunciar todas las tradiciones del “patriarcalismo” y las estructuras sociales que las apoyan. Significa asimismo rescatar la voz de la mujer y desafiar la visión enajenada de la existencia femenina: una existencia alienada y marginada. Este cuestionamiento de la perspectiva tradicionalista de la identidad

femenina se focaliza en poner de manifiesto los valores tradicionales otorgados a la feminidad mediante los cuales la sociedad relega a la mujer a una posición de inferioridad con respecto del hombre. El sistema patriarcal ha señalado los valores que han definido a la mujer: la pasividad, la debilidad, la inocencia, la ignorancia, el silencio y la subyugación. La literatura feminista tiene la intención de eliminar esos valores que perjudican a la mujer, reivindicando la libertad de la figura femenina.

En África, el panorama de la literatura femenina se enriquece significativamente a partir de los años setenta con novelas escritas por autoras del continente. Muchas de ellas, en un intento por dar nombre a las experiencias femeninas, demuestran que la identidad de la mujer ha sido frecuentemente abocada. Elena Cuasante Fernández<sup>299</sup> afirma al respecto que el protagonismo de las escritoras dentro del marco literario africano, el ámbito francófono más específicamente, es novedoso. Las escritoras africanas hacen su aparición en el marco literario después del período de las independencias. Los años setenta constituyen, en efecto, el punto de partida de una literatura que no dejará de desarrollarse y ampliarse durante toda la década de los ochenta y en la de los noventa. En tiempos anteriores, la escena literaria era esencialmente dominada por los hombres que ofrecían frecuentemente “una imagen muy idealizada de la mujer. Aun cuando los personajes femeninos desempeñaban un papel importante en sus obras, las mujeres eran siempre descritas como sumisas, obedientes, guardianas de la tradición y de la sociedad patriarcal en la que vivían. Su actuación dentro de la obra estaba siempre determinada en función del bien de la comunidad y nunca se realizaba un análisis psicológico de estos personajes. Algunos introdujeron en sus obras personajes femeninos que si bien se alejan mucho de esta mujer ideal y tradicional, lo hicieron con la única intención de criticar duramente a todas aquellas mujeres que habían optado por una vida diferente y a las que acusaban de haber perdido no sólo su feminidad, sino incluso su africanidad.”<sup>300</sup>

Para acreditar lo dicho por Elena Cuasante Fernández, nos podemos referir al artículo de Inmaculada Díaz Narbona<sup>301</sup> dedicado al estudio de las escritoras de la

---

<sup>299</sup> Elena Cuasante Fernández: “Imágenes de mujeres en las obras de Myriam Warner- Vieyra” in *Las mujeres en el África subsahariana*, Antropología, literatura, arte y medicina. Barcelona: Editorial Planeta.2002. p. 99. “Es bien sabido que la historia de la literatura africana de expresión francesa escrita por mujeres es de reciente tradición. ”

<sup>300</sup> Elena Cuasante Fernández. *Op. cit.*, pp.99-100.

<sup>301</sup> Díaz Narbona. *Op. cit.*, p.125.

francofonía africana. Asevera esta estudiosa que, en los años anteriores a las independencias, algunas mujeres, africanas por supuesto, escribían cuentos infantiles, relatos cortos y poemas, pero eran “obras diseminadas y sin reseñar”. Fue en la década del setenta cuando las mujeres africanas empezaron a reclamar su espacio dentro del marco literario para, así, subvertir la imagen que de ellas reflejaban, o sea imponían, los escritores africanos.<sup>302</sup>

En relación con nuestro tema, tenemos que valorar los esfuerzos de escritoras africanas como Mariama Bâ, que intentaron defender a la mujer y luchar contra la misoginia en su propia época.

*Une si longue lettre*, obra epistolar publicada en 1979 por la escritora senegalesa ya citada, es un ejemplo patente de literatura africana que establece patrones para la mujer que revalidan una identidad esencialmente femenina. Esta lucha en contra de los estereotipos que han sido asignados a la mujer desde siempre se manifiesta claramente en la obra mediante protagonistas audaces e independientes y a la vez mediante la crítica de personajes femeninos que sucumben a la tradición machista.

De los asuntos que plantea la novela epistolar de Mariama Bâ merece resaltarse una serie de problemas íntimamente relacionados con la poligamia, el tema de la identidad femenina, el papel de mujer en la cultura senegalesa, su marginalidad y el interés de la reivindicación femenina.

Aissatou, receptora ficticia a la que se dirige la narradora de *Une si longue lettre*, Ramatoulaye, es el prototipo de mujer independiente, de figura femenina que se niega rotundamente a someterse a las normas establecidas por la sociedad africana. Tras haberse enterado del estatuto bígamo de Maodo, su marido, Aissatou decide romper su

---

<sup>302</sup> *Ibidem*, “*Ndonga* (1958) de la camerunesa Marie- Claire Matiz es el primer texto, conocido, escrito por una mujer; sin embargo, la crítica apenas si lo cita, e incluso los prestigiosos diccionarios de obras africanas lo olvidan. Más citada, aunque no por ello más estudiada, es la primera obra de la también camerunesa Thérèse Kuoh- Moukoury, *Rencontres essentielles*, texto publicado en 1969, aunque escrito en 1958. Estamos, pues, en los albores de la literatura africana escrita por mujeres. Desde la aparición de estas obras y hasta la producción de principios de los ochenta, por su temática y por el tratamiento de la misma, es considerada de primera generación- de creación que no necesariamente de autoras-, la generación que abrirá el camino a la actual literatura de mujeres.

Podríamos decir que el punto de partida, y de encuentro, de esta narrativa es, en cuanto al procedimiento de escritura, el relato autobiográfico, en un sentido amplio del término; y en cuanto a la temática, el desplazamiento de los tópicos femeninos hacia el interior, hacia el mundo privado y propio, hacia lo que se puede considerar “historias de mujeres”. pp.126.127.

matrimonio y procurarse una felicidad personal fuera del entorno senegalés. Abandona su país natal para trasladarse con sus hijos a Estados Unidos donde recibe una carta de Ramatoulaye <sup>303</sup>(la novela) en la que su amiga íntima le revela sus sufrimientos y vivencias, que son esencialmente motivados por su empeño en soportar los deseos de su esposo y del poder patriarcal:

Aissatou,

J'ai reçu ton mot. En guise de réponse, j'ouvre ce cahier, point de mon désarroi: notre longue pratique m'a enseigné que la confidence noie la douleur. <sup>304</sup>

¿Por qué nos hemos demorado en reflejar el quehacer literario de escritores africanos en un estudio que se propone destacar imágenes y roles de la mujer en la narrativa de temática africana de Manuel Villar Raso? El motivo es que las obras de dichos escritores inciden de manera sistemática en la creación villariana. El lector, acostumbrado a explorar las últimas publicaciones villarianas (novelas, artículos, libro de viajes...) se encuentra con relevantes intervenciones del autor soriano en las que las escritoras africanas cobran un protagonismo innegable. Además, los temas que aborda nuestro narrador presentan semejanza extraordinaria con los libros de los escritores africanos. Entre otros motivos podemos destacar la temática de la mujer dentro del ámbito tradicional africano, la cual se vislumbra explícita y nítidamente en los libros villarianos que estudiamos y que concuerdan perfectamente con los temas abordados por autores africanos como Ahmadou Kourouma, Sembène Ousmane, Mariama Bâ, entre otros...

*Donde rien las arenas*, novela que aquí nos interesa, concede un protagonismo sin precedentes a la mujer africana. Aparece como la obra más feminista escrita por Manuel Villar Raso en lo relativo a la temática africana.

---

<sup>303</sup> *Une si longue lettre* está concebida como una epístola con destinaria fija a quien la narradora se dirige para confesarse.

<sup>304</sup> BA, Mariama. *Une si longue lettre*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines. 1979, p.7.

Assiata, la protagonista principal de dicha obra, habiendo logrado escapar de un espacio rural estrecho, del reducido ámbito dogón en el que ha transcurrido gran parte de su existencia y donde lo que no se puede hacer prima sobre lo que sí se puede, se enfrenta resueltamente al poder patriarcal adoptando estrategias que es menester dilucidar. Pero antes de resaltar las etapas más sobresalientes de la vida de Assiata, (la etapa feminista por supuesto), nos parece útil hablar de la concepción que las mujeres africanas tienen del Feminismo.

“Femme? Feministe? Misovore? Les romancières africaines face au féminisme”<sup>305</sup> es el título que Irene Assiba d’Almeida da a un artículo suyo en el que plantea la problemática teórica y conceptual del Feminismo africano en comparación con el significado que la noción cobra en Occidente. Para elucidar sus argumentos, Assiba d’Almeida establece la dicotomía existente entre “comportarse en feminista” y “declararse feminista”. Asevera que el Feminismo europeo dista mucho de las estrategias literarias e ideológicas de las mujeres africanas. El movimiento feminista es “de manera global una invención europea, es decir, una teoría y una práctica ligada a la situación de la mujer en un contexto histórico y económico europeo.” África, siendo un continente diferente y alejado del mundo occidental, la ideología feminista que abrazan las mujeres de dicho continente no puede ser idéntica a las opiniones feministas vehiculadas en Europa.

Las mujeres africanas suelen redefinir y re-conceptualizar el Feminismo<sup>306</sup> europeo adaptándolo a “sus necesidades y aspiraciones”. El concepto de “Misóvira”, neologismo acuñado por la camerunesa Werewere Living, fue creado a partir de los términos “Misóvora” y Misántropo. Describe el sentimiento de rechazo, de odio que ciertas mujeres experimentan para con los hombres. También puede atañer a los hombres que no merecen la admiración de ninguna mujer. En suma, el neologismo de Living se refiere justamente a esa actitud de las mujeres africanas que funciona como “estrategia de subversión femenina frente a la dominación masculina imperante”<sup>307</sup>

---

<sup>305</sup> D’ALMEIDA, Irène Assiba. “Femme? Feministe? Misovore? Les romancières africaines face au féminisme”, *Notre Librairie*, n°17 (abril-junio de 1994), París, pp. 48-51.

<sup>306</sup> LANDY, Wilfrid, Miampika, « Autobiografías ficticias » in *Las mujeres en el África subsahariana, Antropología, literatura, arte y medicina*. Barcelona: Editorial Planeta, 2002.

<sup>307</sup> LANDY, Wilfrid, Miampika. *Op.cit.*, p.168.

Si tuviéramos que destacar las peripecias novelescas de la protagonista de *Donde ríen las arenas*, podríamos señalar las siguientes etapas:

- a) Assiata, víctima de peculiares ritos socio-culturales, toma conciencia de su condición lamentable. Se aleja del entorno familiar convirtiéndose en una mujer que se dedica a comercializar con lo único que le pertenece, su cuerpo, para salir adelante. Se nota, en efecto, en esta parte del libro la sincera preocupación y compasión que el narrador español experimenta para con la franja más humilde, más desfavorecida de la sociedad novelada, donde la prostituta se erige como figura notable por su condición de mujer y de marginada, consecuencia de la miseria y la explotación que la rodea.
- b) La vida de Assiata, habiéndose cruzado con la del personaje de José, empieza ésta un romance con el médico de la novela, quién la convierte en el sustento por el que es capaz de sacrificarse.
- c) Sin abandonar su vida al lado del médico-personaje de *Donde ríen las arenas*, Assiata decide emprender una verdadera lucha en contra del sistema patriarcal africano. Mediante su afiliación a un grupo de mujeres feministas logra desvelar los obstáculos que frenan la libertad de la mujer.
- d) El destino de Assiata, como es de esperar, se cierra de manera trágica. Assiata fallece en manos de los militares, insólita muerte a la que dedicaremos, por supuesto, un estudio aparte.

La imagen de Assiata, emancipada del dominio del varón cobra forma, sobre todo, cuando la desdichada suerte la coloca en una situación de escándalo, y de manera que de repente la joven africana decide escapar, renunciando a someterse al papel que la sociedad le ha asignado. Se enfrenta así a la ley patriarcal, pero es un enfrentamiento de cuyas consecuencias ella misma cobra conciencia clara. Es una renuncia a la norma, un deseo de subvertir lo establecido. Esta actitud, siendo una ofensa al entorno, lleva consigo la exclusión de la pecadora de la comunidad dogón, lo que constituye una horrible sanción, ya que se convierte en una extraña para todos los miembros de su comunidad, en un ser peligroso a quien hay que sancionar negativamente, infligiéndole un castigo mítico en forma de enfermedad, locura, muerte u otras calamidades: “El

terror daba explicaciones extrañas a cada sombra y luz. No había salvación para ella. Los miedos la acorralaban, rodeándola como animalitos fijos y mudos que salían de la negrura de sus días. Veía ojos por todas partes que asaltaban y aprisionaban su cuerpo. Allí habitaba la serpiente *Lébé*, que cada noche visitaba el anciano Hogón para insuflarle sabiduría y estaba el zorro introductor de la muerte y los genios andróginos que se rebelaron contra Amma, el Herrero creador, causando tantas desgracias.”<sup>308</sup>

El texto nos muestra clara y nítidamente el odio que las guardianas de la tradición manifiestan para con Assiata. La muchacha aparece definida, en varios pasajes del libro, como una mujer desgarrada por dentro y, desde el principio, da muestras de una absoluta inseguridad hacia los demás, de un sentimiento de miedo. En efecto, Assiata sabe a ciencia cierta que, tarde o temprano, tiene que pagar por sus pecados. Manuel Villar Raso, como gran conocedor de la cultura y sociedad dogón, al referirse a Assiata en su libro de viajes *África en silencio* define a su protagonista como una rama muerta.<sup>309</sup> La muchacha dogón es, por supuesto, un cadáver andante porque la sociedad la condena en lo sucesivo a errar, privada de protección y alejada de su mundo y de sus dioses:

Miró sus manos temblorosas. “Si esto es volver a nacer debes sentirte feliz”, se dijo. “Si esto es la muerte también debes sentirte feliz. La muerte y el renacer son la misma cosa.” Pero le bizqueaban los ojos y le asaltaban las lágrimas. “La muerte es buena” pensó y al punto se sintió ligera, gozosa y bella con ese pensamiento. “La muerte es volver a nacer”, pensó y al punto soltó una carcajada que la ayudó a levantarse y salir de la alcantarilla, cosa que al conseguirlo le hizo batir las palmas.

Luego miró los árboles, que eran dioses vigilantes en la desértica avenida, y se quedó turbada. Los dioses le habían robado todo lo que siempre le había importado, la esperanza, la fe, los sueños, la risa, el amor de sus hijas, y la habían dejado sola. Le habían robado todo menos la vida, pensó con alivio, aunque intentaban robarle esto también.”<sup>310</sup>

<sup>308</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.43.

<sup>309</sup> *Ibidem.*, p.187. “Maestros de las máscaras y estatuas de madera y bronce, los dogón celebran con ellas alegres danzas en primavera y en los esponsales, nunca durante las cosechas, en las que todo el pueblo participa. Quien rechaza su mundo acaba siendo una rama muerta, caso de Assiata. La danza de *Sígi*, la fiesta más famosa, se celebra cada sesenta años”.

<sup>310</sup> *Ibidem.*, p.59.

La ambivalencia temática en *Donde ríen las arenas* requiere una peculiar elaboración con la que polos opuestos como pueden ser la modernidad y la tradición, los dioses y sus criaturas... puedan ponerse en armonía y ocasionar una perfecta aplicación de los más estrictos principios lógicos y dialécticos. Para lograr la síntesis deseada, el narrador se dedica a la ordenación del texto y a integrar las partes temáticas mediante artificios estructurales que confieren, a su representación, lógica argumentativa, razonamiento deductivo y concisión.

Pero antes de resaltar el interés de las interrelaciones entre personajes como medio de acercarnos y definir el feminismo existente, nos parece obvio e interesante dedicar renglones al estudio de la vida del personaje dedicada al comercio carnal.

Hablando de maternidad, cuerpo, sexualidad dentro del marco literario africano contemporáneo, Landy Wilfrid Miampika asevera lo siguiente: “A pesar de la dominación masculina visible en las sociedades africanas, la mujer africana se libera sexualmente, y a pesar de la liberación sexual, la mujer sigue siendo socialmente sometida. Por otra parte, el cuerpo como entidad de mediación y de debate político-económico es también el espacio de cuestionamiento del poder patriarcal que subvierte, pervierte e intensifica los intercambios sociales. Una de las formas de subversión es la apropiación del cuerpo a través de la prostitución para salir de una situación degradante. Hoy en día, la mujer africana asume cada vez más su libertad sexual y se asume a sí misma como un sujeto de su propia sexualidad: muchas mujeres capitalizan las expectativas simbólicas de sus cuerpos.”<sup>311</sup>

Una de las formas de subversión adoptada por Assiata para manifestar su ira contra del sistema patriarcal consiste esencialmente en apropiarse de su cuerpo mediante la prostitución. La opción de la muchacha dogón de comerciar con su cuerpo aparece como método muy eficaz para salir de la pobreza y rebelarse, desde lo más profundo de sí misma, contra el poder ancestral:

---

<sup>311</sup> LANDY, Wilfrid Miampika. *Op. cit.*, pp.170-171.

De repente sintió temblar el suelo y casi al punto oyó el ruido de un camión que se detenía a su altura y la voz del hombre del chiki chiki que la invitaba a subir con él.

-¿Dónde vas, encanto? Sabía que te encontraré. ¡Baby, baby, baby!, ¿es que todavía no quieres venir conmigo, baby?, ¿Los peces se han tragado tu lengüecita?, ¿adónde vas, encanto? Su forma y modo de hablar le daban miedo y no respondió. Él insistía.

-A Bamako.

-¿Tienes dinero?

-No- respondió.

-¿Hablas en serio? Andando sin dinero, ¿Sabes siquiera donde está?

-No le respondió.

-Yo voy a Bamako y puedo llevarte sin dinero si hacemos un poquito de chiki chiki, encanto, baby, ¿eh, baby?

-Se dirigió hacia él sin una palabra.<sup>312</sup>

No obstante, es menester aseverar que la figura de Assiata como prostituta no aparece bien dibujada en *Donde rien las arenas* y sólo nos acercamos a dicha representación a través de minúsculas pinceladas. El primer encuentro del doctor con la muchacha dogón ya es revelador del oficio carnal en el que se encuentra inmersa:

Desde donde estaba no podía leer la expresión de su rostro, que seguía pareciéndole una máscara, y el pensamiento de que andaba huyendo, tal vez de sí misma, o tratando de perderse por primera vez en un lugar tan apestoso y siniestro como *Le Village*, lo impulsó a acercarse. Lo recibió sin moverse con sonrisa cohibida. Al sentarse a su lado y tocarle casualmente la mano, todavía asida al taburete, sintió emocionado un ligero estremecimiento. Se presentó y le dijo su nombre. Le preguntó si quería acompañarlo al hotel y seguía encerrada en su mutismo. “Te daré veinte francos si me acompañas”, le dijo dudando ya de que fuera a hacerlo, a responderle, a entender siquiera su pobre francés, y ella se levantó sin mirarlo, dejándole que abriera el paso y siguiéndolo hacia el exterior.<sup>313</sup>

Asumiendo un compromiso inaplazable como “feminismo”, Assiata manifiesta su libertad, empeñándose en llevarse la vida como mejor le convenga. Abandona la prostitución al conocer al médico protagonista pero no deja, de ningún modo, de mofarse de la tradición ancestral, negándose rotundamente a plegarse a las normas. La

<sup>312</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.53.

<sup>313</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.79.

maternidad y el matrimonio, espejos mediante los cuales se mira a la mujer tradicional, vienen cuestionados. Recordemos, una vez más, que la huida de la protagonista de *Donde rien las arenas* del ámbito conyugal es una ofensa muy peligrosa. Assiata, tras haber dejado atrás a su esposo y a sus dos hijas, asevera abiertamente su punto de vista con respecto a la maternidad y matrimonio. Procreación y vida conyugal son, según ella, sinónimo de cautiverio, de dependencia y de tortura:<sup>314</sup> “En una casita tuya y mía, si lo deseas podrías tener un hijo mío aunque tampoco me gustaría. Quiero decir que me sobran los hijos por todo el país que me aceptan y reciben mejor que si fuera su madre y que son de todas las edades y etnias.”<sup>315</sup>

El rechazo al compromiso sentimental y familiar, el deseo de huir deriva del miedo atroz a la esclavitud de su relación matrimonial anterior. Sin embargo, uno de los momentos en que se recrea con fuerza y dureza el feminismo de nuestro personaje aparece cuando la protagonista nos habla de l’*Union Nationale des Femmes* (UNF). Durante sus frecuentes viajes, motivados por las campañas de sensibilización, Assiata se dirige a habitantes de distintos poblados malienses para preconizar un cambio en las leyes que han llevado a las mujeres a una condición peor que la de la esclavitud. Alude a diversos aspectos de la sociedad tradicional de su país que contribuyen de forma decisiva a encadenar a la mujer, todo ello ilustrado con ejemplos espeluznantes:

---

<sup>314</sup>LANDY, Wilfrid Miampika. *Op.cit.*, pp.171-172. “Dentro de esa lógica, el mito de la mujer africana sometida, cautiva feliz de la procreación y de la maternidad, merece ser matizado. Calixthe Beyala vislumbra la tendencia emergente de una relación de la mujer con la procreación y la maternidad: no hay culto a la procreación ni a la maternidad en sus novelas. Recordemos que la esterilidad de la mujer en la cultura africana es considerada como una calamidad trágica que provoca una exclusión moral o real de la sociedad. Muchos de los personajes femeninos que son madres en las obras de Calixthe Beyala se separan de sus hijos dejándolos a cargo de sus abuelos. En su novela *Assèse l’Africaine* hay incluso personajes que consideran abiertamente la maternidad como una obligación “peligrosa”, puesto que es un sinónimo de cautiverio dentro de unas relaciones marcadas por la dependencia afectiva y económica.

En distintas novelas de Calixthe Beyala se vislumbra un abanico de prostitutas que disponen y usan su cuerpo como forma de rebeldía y trasgresión de los valores sociales establecidos: Ada- la tía de Ateba Léocadie, la protagonista en la novela *C’ est le soleil qui m’ a brulé-*, Tanga, la prisionera en un país africano que comparte su celda con una europea de origen judío llamada Anna- Claude (en *Tu t’ appelleras Tanga*) es una prostituta ocasional. Un personaje reiterativo como Andela (la madre de Tapoussièr en *África en el corazón*) también se prostituye de vez en cuando. Ateba se autocomplace sexualmente cuando no es llevada por los hombres al placer forzado.”

<sup>315</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.77.

*La Union National des Femmes* tiene centros en esas ciudades y debo visitarlos de vez en cuando. ¿Me acompañarás? Para ellas soy una madre y me consultan más que a las ancianas. Les descubro lo que las hace diferentes. Les hablo de sexo, les enseño bailes, discutimos lo que tienen que comer, cómo dar a luz y cómo cuidar a sus hijos, cómo tratar el agua [...].

Soy mal vista por los hombres y el gobierno, pero sigo yendo, hablándoles y zahiriéndolas. Los ancianos me recriminan, ¿Por qué quieres cambiar nuestras costumbres?, dicen y no dejo de ir por ello. No hacemos nada malo, les respondo a todos y os conviene más escucharme a mí que a los griots y adivinos porque os traigo buenas nuevas y tiempos mejores.<sup>316</sup>

Se presenta en esta parte la postura de rechazo y resistencia de la protagonista. Assiata se resiste a la idea de ser dominada y se enfrenta a quien pretende poseer su cuerpo. La captura de Assiata anterior a su encarcelamiento y castigos son un indicio de las dificultades de la batalla en la que se encuentra metida. No obstante, sigue dispuesta a combatir, asumiendo aquellos valores derivados de su madurez: "Cuando en la memoria voy a coger leña, ella me recuerda la rebelde furtiva que buscaba en los vastos horizontes de la sabana y no encontraba más que viejos gigantes abatidos, que el sol consumía y fundía sus troncos en bronce por haber perdido fe en su sabiduría".<sup>317</sup>

La muerte de la protagonista, como es de esperar, simboliza la imposibilidad de escapar de su destino, pero también su salvación. Assiata muere defendiendo su virtud; y es conmovedor que su muerte se alce como la penitencia que paga por sus pecados.

*Donde ríen las arenas* puede leerse como un recorrido por la vida de Assiata. Determinadas formas del discurso imponen la ubicación de dicho personaje dentro de las esferas más relevantes de la ficción novelesca. Muchos datos se refieren a la vida anterior de la protagonista: a la información ya proporcionada, aquí podemos agregar todo el asunto de la vida conyugal, la edad de la muchacha cuando contrae matrimonio, las premoniciones que sugieren una vida desgraciada.

---

<sup>316</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.289.

<sup>317</sup> *Ibidem.*, p.210.

*Donde ríen las arenas* puede leerse también como la historia de una mujer convertida en víctima de sí misma al asumir como fundamental aquello a lo que ha sido reducida.

En resumidas cuentas, la mayoría de los fragmentos que hemos escogido en este apartado se dan en boca de la protagonista de la historia y en primera persona. Las *retrospecciones* de los personajes que han intervenido con anterioridad están llenas de referencias a un tercero: Assiata. Sin embargo, en innumerables partes del libro domina el empleo de la primera persona, porque Assiata es, junto al doctor José, el hilo conductor del *relato*, la protagonista única y relevante de esta historia.

En el recuento de los hechos hasta aquí narrados, Assiata ha logrado añadir detalles personales que completan la información que habíamos recibido del narrador y de los demás personajes.

Después de nuestro acercamiento a los personajes de estirpe africana, vamos a dedicarnos, a continuación, a los entes occidentales.

## **Caracterización de los protagonistas occidentales: la creación de un personaje único**

*Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* constituyen las tres novelas de nuestro corpus que ponen de realce la soledad que aqueja a sus protagonistas principales, soledad de los entes que el lector vincula de inmediato con problemas familiares, con el peso del exilio, porque ambos son los motivos aparentes que aparecen en las novelas en cuestión.

Huelga precisar, sin embargo, que la soledad que caracteriza a los personajes que pueblan las hojas de *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* deriva evidentemente del interés particular que éstos manifiestan por sí mismos y por el mundo hostil y nada comprensivo en el que se desenvuelve su existencia: “Se había venido al Malí buscando la soledad y ésta era tan grande que en el último año había pintado más de cincuenta cuadros. Tenía el silencio que quería y toda la tranquilidad del mundo.”<sup>318</sup>

---

<sup>318</sup> *Ibidem.*, p.152.

Si tratamos de hacer un repaso de la vida de los personajes de *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*, veremos, quizás mejor, las obsesiones del narrador español en la creación de un personaje único. Es como si fuese el mismo personaje el que va apareciendo y desapareciendo continuamente en las novelas de Manuel Villar Raso. Es como si las novelas describiesen el trayecto novelesco de un personaje único. Que el personaje se llame José, Ángela, Miguel, Marina, Michel, da lo mismo, porque todos van desvelando episodios concretos de su iniciación a la vida y a la crueldad del destino. Ángela, por ejemplo, en *La mujer de Burkina*, va descubriendo a través de su exilio la injusticia y el sufrimiento que rigen el mundo contemporáneo; José y Vivaldi pierden esperanza tras la muerte de la persona con la que se identifican. Miguel, en *El color de los sueños*, es un solitario que huye de la sociedad europea instalándose en los acantilados de Bandiagara, Marina emprende un viaje iniciático tras la desaparición de su marido y de su progenitor.

Michel desempeña asimismo un papel que no debemos descuidar en nuestro estudio de los personajes occidentales. Protagonista- testigo del *Donde rien las arenas*, Michel aparece asimismo como el borracho de referido libro que desvela, una vez más, el agujero negro del universo de todos los personajes occidentales de las tres obras de nuestro corpus. En efecto, Michel no desvela las verdaderas razones de su exilio y de la vida de bohemio que lleva en el continente africano. Lo que sí podemos aseverar es que, al igual que los demás entes villarianos, Michel es un ser hondamente sensible que se prende a la botella de cerveza como “al seno de la mujer que ama y desea.” En efecto, lo que buscan los personajes villarianos en la “botella” es acabar ese bálsamo para entregarse a la muerte a fin de olvidar el desarraigo de una juventud infeliz y aislada. Los borrachos de la novela no beben por placer, beben bárbaramente, como si quisieran matar algo dentro de sí mismos: “Mientras tomaban los tres una cerveza en el bar del Grand Hotel, le pidió a José ingenuamente una razón para vivir en este pestoso país, incapaz de asociar su estancia con Assiata, y le arrancó al doctor una sonrisa resplandeciente que la muchacha dogón le devolvió agradecida. “¿Entonces te quedas con nosotros?” “¿Por qué no?”, le contestó alzando la cerveza con una mano y abrazando a Assiata con la otra. En ese instante dedujo que se trataba de un tipo tan vulgar como cualquiera, lo mismo que Assiata. La cerveza y el sexo eran dos buenas

---

razones para querer vivir en África, tal vez las únicas - en pocos lugares la cerveza es más necesaria y las mujeres más fáciles de conseguir -, pero hubiera esperado de él otro tipo de respuesta.”<sup>319</sup>

La elaboración de personajes solitarios es indudablemente una obsesión en el narrador español. Pero ¿cómo podemos discernir y explicar la soledad de los personajes villarianos?

El aislamiento, como actitud humana, define de alguna manera los personajes de *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*. En efecto, la marginalidad, que caracteriza a cada uno y a todos los protagonistas de los citados libros, se manifiesta a través de las dificultades que tienen las criaturas europeas por hallar su sitio en la sociedad y por anhelar siempre una vida solitaria en espacios exóticos. Miguel en *El color de los sueños* no es, por ejemplo, el personaje de Villar Raso que vive recluido en los altos de Bandiagara desde los albores de la existencia de su hija. A nosotros nos interesa mucho detenemos aquí, en la soledad del pintor o, mejor dicho, en las conexiones entre lo que reflejan sus pinturas y su enferma psiquis. Cabe recordar que, en *El color de los sueños*, estamos ante un individuo que ha llegado a perder las nociones de la vida en sociedad y que se sumerge hasta el desenlace de la novela en los abismos de un universo interior desquiciado.

Las obras pictóricas de Miguel, por el colorido y la expresividad exultante que las caracteriza, parecen creadas sin interés alguno del pintor por las siluetas y por las formas. En efecto, cada dibujo supone un impulso del inconsciente, un grito perdido en el vacío, un anhelo por escapar de una “jaula de metal” donde los pensamientos de los otros cierran las puertas a los suyos propios. Estamos, pues, ante un personaje que pinta tanto con el inconsciente como con la consciencia, lo que significa asimismo que los cuadros de Miguel sean impulsos interiores que surgen de unas profundidades a las que nadie tiene acceso. También simbolizan la lucidez momentánea de su consciencia. Pero es importante subrayar, en definitiva que las pinturas de Miguel denotan un anhelo de eternidad, de fusión mística, de trascendencia del ego, que colocan al personaje en un estado de consciencia más elevado que le permite apartarse de los procesos mundanos externos y sumergirse en un estado de interiorización meditativa: “Era algo más que mi

---

<sup>319</sup> *Ibidem.*, p.7.

padre. Era un héroe del espíritu y trabajaba febrilmente por encontrar las claves del universo, un santón, un loco, un obseso como Kurtz, como el capitán Ahab, algo inexplicable que dejaba sin sentido todas mis reacciones aniñadas de amor y odio, todo eso que para mí tenía tanto sentido o sin sentido, como la felicidad.”<sup>320</sup>

Los personajes villarianos, a semejanza de los entes literarios que aparecen en las obras de Hemingway, de Albert Camus, de Ernesto Sábato preconizan una soledad irremediable. Son unos desamparados que luchan perpetuamente consigo mismos oponiéndose al universo contemporáneo que ven como lleno de misterios. Como Jakes Barnes y Harry de Hemingway, Meursault de Albert Camus, Juan Pablo Castel de Ernesto Sábato, los personajes de Villar Raso manifiestan un sentimiento de rechazo para con el mundo que les rodea. Son personajes que intentan rehacer su vida trasladándose a África, un espacio exótico, caótico que les ayuda a reflejar mejor su soledad e inadaptación.

Finalizado nuestro acercamiento a los actantes y personajes que llenan las hojas de *Donde ríen las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina*, vamos ahora a dedicar relevantes capítulos de nuestro trabajo al estudio de los temas y motivos más sobresalientes de los libros de nuestro corpus.

---

<sup>320</sup> *Ibidem.*, p. 307.

*Temas y motivos relacionados con África y lo africano*

## Lo sobrenatural en *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*

### Ámbito teórico

Hay dos mundos en África, hablo del África subsahariana que va del Senegal a Etiopía, uno visible y real, el otro tan invisible que ningún extranjero podrá advertirlo ni aunque viva y trabaje en esos países. El visible es el que el turista vive con sus prisas, siempre de hotel en hotel, de restaurante en restaurante, o corriendo calles y boutiques con la sensación pueril de vivir una intensa aventura, cuando no se entera de nada. El invisible es otra cosa y si lo descubre será siempre de forma casual, como a mí me sucedió frente a la gran mezquita de Bamako, donde se me acercó una mujer de unos cincuenta años, diciéndome algo en voz baja con tono misterioso. (VILLAR RASO)

Tras analizar el protagonismo y caracterización de los entes en *Donde ríen las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina*, vamos ahora a esbozar el universo sobrenatural de las obras. Nos centramos inicialmente en el referente religioso de nuestras novelas, o mejor dicho, en las creencias y supersticiones de los pueblos subsaharianos en las que se ha apoyado el narrador europeo para presentarnos un modelo novelesco en donde esas realidades cobran especial protagonismo.

Huelga anotar que los ritos, mitos, supersticiones... revisten una importancia innegable en la vida de muchas tribus africanas. Por ello, en unas obras que tienen como marco los rincones más recónditos del universo negro-africano y que, además, se proponen irremediabilmente reflejar costumbres vitales de esos ámbitos, es lógico esperar que nos encontremos con una serie representativa de elementos literarios que tengan como tema principal o secundario los aspectos que a continuación reflejamos y de acuerdo con los cuales se puede establecer unos nexos con muchos elementos de nuestras obras.

Con este trabajo queremos comprobar cómo lo sobrenatural aparece reflejado en la narrativa villariana, por lo que resulta imprescindible aportar aclaraciones sobre destacadas manifestaciones de la religiosidad negra explicitando distintas maneras de representar lo divino, así como los vínculos simbólicos que permiten al “creyente africano” rendir culto a sus antepasados. Para ello, basaremos nuestro trabajo exclusivamente en los pueblos cuyas creencias aparecen plasmadas en la narrativa de Villar Raso. Nos referimos a los ámbitos dogón y, más precisamente, a los rituales y mitos que quedan recalcados en *Donde rien las arenas* y *El color de los sueños*. También dedicaremos algunos renglones al comentario de las supersticiones y demás recursos sobrenaturales que se vislumbran en *La mujer de Burkina*.

Pero, antes de sumergirnos en el estudio de lo sobrenatural en la narrativa de Manuel Villar Raso, sería lógico dedicar un espacio reducido de páginas al animismo negro-africano tomando la mitología dogón como una de sus más salientes manifestaciones.

## **El animismo en el África subsahariana**

Para acercarnos con fruto, discernimiento y clarividencia hasta la entraña de lo negro- africano, tenemos que despojarnos de todo lastre occidental intentando comprender la psicología del negro-africano, es decir, su peculiar sensibilidad para con los elementos que lo rodean.

En *Batouala* (1921), *Djouma, chien de brousse* (1927), *Le livre de la brousse* (1934), René Maran pone de realce la intimidad del negro para con la naturaleza. En el primer libro, el jefe Batouala, que lleva el nombre del libro, se nos presenta como un personaje que tiene los sentidos abiertos a cuanto lo rodea: La flora, la fauna, el humo, los sonidos, los olores, no son cosas baladíes para él, sino que conllevan un significado que sólo pueden descifrar los iniciados al mundo sobrenatural africano.

El poeta senegalés Leopold Sedar Senghor, habiendo sacado provecho de las impresionantes teorías de Gobineau, Frobenius, Lévy- Bruhl respecto de la civilización negra, define la emoción como negra y la razón como “helena”. En *El diálogo de las culturas*, el escritor senegalés afirma sin ambages lo siguiente: “El negro tiene los

sentidos abiertos a todos los contactos, a las más ligeras sollicitaciones. Siente antes de ver y reacciona inmediatamente al contacto con el objeto, incluso ante las ondas emitidas desde lo invisible. Es gracias a su capacidad emotiva cómo toma conocimiento del objeto. Ya lo sé, se me ha reprochado el haber catalogado la emoción como negra y la razón como helena, como europea si prefieren esta expresión. Pero mantengo mi tesis, tanto más que hoy está confirmada por los sabios. Pueden consultar la obra de Paul Griéger, titulada *La caractériologie ethnique*. El blanco europeo mantiene el objeto a distancia. Lo mira, lo analiza, lo mata, o al menos lo doma: para utilizarlo. El negro-africano presiente el objeto incluso antes de sentirlo, acopla a sus ondas y a sus contornos, después, en un acto de amor, se lo asimila para conocerlo profundamente. Mientras que la razón discursiva, la razón-ojo del blanco, se detiene ante las apariencias del objeto, la razón intuitiva, la razón-abrazo del negro, por encima de lo visible, llega hasta la realidad profunda del objeto, para captar su sentido, más allá del signo.”<sup>321</sup>

El animista negro-africano, como ilustra lo dicho hasta aquí, concede a cuanto existe en el universo, espíritu o principio vital. Concibe el mundo como relación de fuerzas dentro de un dinamismo que lo invade todo: La vida, la muerte, el trabajo, la danza, el arte, el bien, el mal...

Todo objeto, siendo por antonomasia portador de un símbolo, pertenece, por supuesto, a una realidad mucho más compleja. Las apariencias sensibles (los reinos animal, vegetal y mineral) son las principales “manifestaciones materiales de una realidad fundamental, de una realidad única: el Universo, o mejor dicho, una red de fuerzas diversas, que son la expresión de las virtualidades encerradas en Dios, la única fuerza real.

Es, por supuesto, muy arriesgado colocar el animismo negro-africano en la lista de las religiones politeístas. Insertar el animismo africano dentro del marco de las religiones que reconocen la existencia de varios dioses parece ser un error que vislumbra un limitado conocimiento de la religiosidad africana por parte de aquella persona que lo concibe como tal. Los animistas negros creen en la existencia de un solo

---

<sup>321</sup> SENGHOR, Leopold Sedar. *El diálogo de las culturas*. Sancho de Azpeitia: Ediciones Mensajero (Versión española por Juan Antonio Irazabal) del original francés titulado- Liberté V. *Le dialogue des cultures*) Paris: Editions du Seuil, 1972, p.56.

Dios, generador de cuanto hay en el universo, fuerza universal absoluta, raíz y sustento del mundo.

Esta sucinta descripción de la religiosidad negra es puramente indicativa, no es más que un esbozo al que se podría añadir otras características; también se podría profundizar en el análisis incluyendo opiniones de otros con respecto al problema. Por lo que nos concierne, al menos, nos hemos dado cuenta de que libros como los nuestros, que abundan en referencias, comentarios sobre la religiosidad negra, exigirían previamente una exploración de una manera sistemática de sus características. Es lo que explica el hecho de haber aportado consideraciones generales acerca de la psicología negra, es decir, la clave que permite adentrarnos en las obras cuyo estudio nos proponemos. Vamos ahora a poner el énfasis en la tribu dogón limitándonos a los aspectos religiosos cuyo conocimiento contribuye a la inteligencia de la narrativa villariana.

## **Griaule, el divulgador de la religiosidad de una sociedad tribal africana**

Al sur de Tombuctú-uno de los emblemas de la lejanía más extrema para la imaginación occidental-, profundo sahel, en el actual Malí, se extiende a lo largo de doscientos kilómetros el acantilado de Bandiagara, que en algunos puntos llega a los seiscientos metros de altura. Este acantilado divide tres zonas, una de meseta, otra de llanura y, mínimo *hinterland*, los escombros que durante milenios han ido cayendo de las abruptas paredes. Aquí en una estrecha faja en la que se unen las tres zonas, hace cuatro cinco siglos se establecieron *los dogón*, provenientes del Mandé legendario. También la razón del éxodo varía según la fuente; tal vez la presión islamizante, tal vez un conflicto entre linajes.<sup>322</sup>

Comenzaremos este apartado exponiendo una verdad de la que no se puede prescindir llegada la hora de la interpretación, la imposibilidad de adentrarnos por las mismas entrañas de la religiosidad dogón, sin mencionar el nombre de Marcel Griaule.

---

<sup>322</sup> GIOBELLINA BRUMANA, Fernando. *Op.cit.* (Introducción)

No hay manera de entender, de penetrar o de conseguir un mínimo de comprensión de la mentalidad dogón sin recurrir a lo escrito por los griaulistas<sup>323</sup> tocante a esta etnia. Etnólogo de fama internacional, el francés Marcel Griaule aparece incontestablemente como el divulgador de la mitología de dicho pueblo. Su primera incursión entre los dogón se remonta a 1931, año en el que el itinerario de la misión Dakar-Djibouti<sup>324</sup> pasaba por los acantilados de Bandiagara, región que tenía en aquel entonces fama de inhóspita, peligrosa e incluso salvaje. Poco tiempo después de su llegada a Sanga,<sup>325</sup> Marcel Griaule, junto al grupo que lo acompañaba, asistió al culto funerario de Monsé,<sup>326</sup> un cazador dogón, prodigioso espectáculo que explica de alguna manera los nueve meses de trabajo intenso que el etnólogo y sus colaboradores tuvieron que realizar en dicho ámbito. Comenzó con aquel viaje a interesarle la formidable religiosidad de una etnia que descubrió por casualidad y que le resultó más emocionante, más atractivo que todo lo descubierto y experimentado hasta aquel momento.

La innegable pasión de la etnografía griaulista por los dogón nos incita a reflexionar sobre el modelo de trabajo de campo que Griaule se impuso. La razón de volver sobre los quehaceres griaulistas en Sanga se debe no sólo a su indudable interés etnológico, sino también a algunas consideraciones convergentes. No hay duda de que la práctica etnológica francesa haya tenido el efecto innegable de convertir a los dogón en un caso privilegiado de las culturas africanas. Como impulsador de esa empresa importante, Griaule estudió desde principios de los treinta hasta mediados de los sesenta la religiosidad de dicha etnia, aportando un conjunto valioso de informaciones recopiladas sucesivamente en *Máscaras dogón y Dios de agua...*

*Máscaras dogón*, publicado en 1938, es el resultado de las primeras incursiones griaulistas en los acantilados de Bandiagara, estancias por dichos barrancos que concedieron una peculiar impronta a las investigaciones del etnólogo. En efecto, su

---

<sup>323</sup> Nos referimos a Griaule y a sus seguidores.

<sup>324</sup> GIOBELLINA BRUMANA, Fernando, *Ibidem*. p. 99.

<sup>325</sup> Sanga es el poblado dogón donde los expedicionarios franceses estuvieron en 1931 y donde Griaule realizará investigaciones posteriores.

<sup>326</sup> El 20 de octubre de 1931, hacia las ocho de la tarde, unos informantes acudieron al campamento de Sanga donde se hallaban los expedicionarios franceses para anunciar la muerte de un tal Monsé, cazador y cultivador, noticia recibida con entusiasmo por los investigadores franceses.

papel clave como dinamizador de la empresa etnográfica le permitió entrar en contacto con un lugar en donde lo sagrado inunda por todos los rincones, repletando asimismo sus alforjas de cuanto encuentra a su paso. Griaule, como bien asevera Giovenani, logró hacerse con materiales, fotografías, filmaciones, descripciones de rituales, etc. que originaron la publicación de la referida obra. El latrocinio de objetos sagrados dogón también le fue de una gran utilidad a la hora de seleccionar el material que había que manejar antes de que pudiera escribir *Máscaras dogón*.

A Griaule, por lo tanto, le correspondió la ardua tarea de hacerse con los dogón para así encarar un trabajo de larga duración. No es de extrañar que la mayor parte de su trabajo se haya concentrado en dos áreas que han sido testigo de una gran actividad en las primeras décadas del siglo veinte: la mitología y el lenguaje de las máscaras.

Las contribuciones francesas en este ámbito han tenido un alcance global y estas investigaciones culturales resultan muy atractivas. Los enfoques, métodos y fuentes varían en ambas obras griaulistas, pero todo su trabajo está guiado por un peculiar interés: entender lo que significa ser dogón. También comporta un profundo respeto y admiración por quienes practican esta religión.

Los trabajos de Griaule anteriores a la segunda guerra mundial son muy conocidos del público, pero no se puede decir lo mismo de los quehaceres etnológicos que surgieron tras las revelaciones de Ogotemméli, el sabio y ciego de Sanga que le permitió adentrarse en el conocimiento de la mitología de su pueblo. El único valor de su obra, y en particular de su *dios de agua*, publicado en 1948, se halla en el protagonismo ejemplar de Ogotemméli, al que escuchó sin mediación y a quien se puede considerar como “el verdadero autor” del libro. Por ello, *El dios de agua* no ofrece un conjunto de temas unificado, ni siquiera coherente, sino una polifonía de voces, historias y sujetos que complican la línea divisoria normal entre etnografía y literatura.

En suma, los procedimientos etnográficos de Griaule pretendieron ser una innovación metodológica respecto a la práctica instaurada pocos años antes por los ingleses. Sin duda fue una iniciativa de gran envergadura que de forma distinta a la empresa inglesa buscaba, a su manera, también un reconocimiento por parte del público de la etnología francesa.

## ***Donde ríen las arenas* o la historia de un pueblo vinculado con el espacio de lo sobrenatural**

Lo sobrenatural, fenómeno muy recurrente en la literatura africana, también tiene cabida en la narrativa de Manuel Villar Raso.

El análisis de lo sobrenatural, como elemento novelesco de esencial relevancia, supone de antemano recordar la etimología y significación de dicho término, lo cual nos facilitará el acercamiento e interpretación de todo lo que se relacione con aquello en la obra que está sometida a nuestro estudio.

Según el *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner, sobrenatural deriva del latín *supernaturalis*. Es un adjetivo que se aplica a lo que no ocurre según las leyes naturales, a “lo suprasensible, lo maravilloso, lo milagroso”, etc.<sup>327</sup>

En el *Diccionario del Español Actual*, Manuel Seco, Olimpio Andrés y Gabino Ramos lo definen como algo que sobrepasa lo natural y que no puede ser explicado por causas naturales.

Partiendo de las definiciones que nos han proporcionado respectivamente María Moliner y Manuel Seco, podemos aseverar sin riesgo de equivocarnos que *Donde ríen las arenas* es una obra en la que lo sobrenatural se impone de manera muy irreversible. El narrador español, en su impresionante universo novelístico, lleno de tantos personajes singulares, utiliza dichos entes para reflejar de manera muy satisfactoria los misterios de la vida y de la naturaleza humana en general y más particularmente de los africanos. El honor, la venganza, el amor, la rebeldía constituyen, entre otros, temas que nuestro escritor salpica con puntos de referencia a la realidad sobrenatural a lo largo de su obra.

No debe, pues, extrañarnos que Villar Raso se sirva en su narrativa de este tipo de temas, tan parecido a la cosecha literaria de muchos escritores del continente africano porque en la tradición africana,<sup>328</sup> tanto como en las demás civilizaciones, la europea de la que forma parte Manuel Villar Raso, por ejemplo, existen relatos que transfiguran o

<sup>327</sup> MOLINER, María. *Diccionario de Uso del Español*, Madrid: Gredos, 1977.

<sup>328</sup> Birago Diop, cuentista de la generación de los poetas de la negritud, usa el mismo procedimiento en sus libros *Les contes d' Amadou Koumba* y *Les nouveaux contes d' Amadou Koumba*, para poner de manifiesto la compleja realidad africana.

subliman el orden natural por el sobrenatural, los cuales se han transmitido por muchas centurias oralmente.

## **Las tradiciones religiosas de la tribu dogón**

Es imprescindible subrayar de antemano que toda manifestación de la vida socio-política dogón está estrechamente relacionada con la religión. Cada acto del hombre, desde que nace hasta que fallece, está etiquetado por una ceremonia religiosa. La tribu dogón, siendo irremediabilmente el pueblo mayoritariamente representado en *Donde ríen las arenas*, sus modos de vida y sus costumbres interesan sobremanera al narrador, quien, lejos de conceder un valor puramente descriptivo a los rituales, les otorga fines exclusivamente narrativos.

*Donde ríen las arenas*, como indica el título, es la obra villariana que nos sumerge constantemente en el universo sobrenatural africano. Seres sobrenaturales tan íntimamente involucrados en la existencia de los personajes como lo están los dioses dogón llevan la carga de simbolizar la religiosidad de dicha etnia. La presencia de poderes ocultos dentro del marco social africano sirve no sólo para poner de manifiesto las sensibilidades espirituales del creyente negro, sino que aparece como una de las estrategias que adopta Manuel Villar Raso para poner de realce la manera cómo los dioses forman parte de una extensión importante de la imagen social y religiosa del africano. Esta realidad se refleja tajantemente en la obra que a continuación comentamos.

En *Donde ríen las arenas* se da cabida a referencias a un tema que será recurrente en la narrativa posterior del autor soriano. La protagonista principal de la obra habla con naturalidad de sus dioses, de los objetos sagrados y del misterioso mundo en el que se desenvuelve su vida:

- ¿Por qué has vuelto al suelo - le preguntó al ver que movía ligeramente las manos - ¿Te he molestado? Anoche te acosté en la cama. Dormías entre sobresaltos.
- Empezó a moverse inquieta y como un animal que despierta con miedo.
- ¿Y cómo lo hiciste? - le preguntó, despierta ya del todo y sonriente.

- Pesas menos que una pluma de ave, niña - le contestó el doctor, engolando como un niño las palabras para resaltar su fortaleza. Assiata lo miró con ojos nuevos, luego dijo:
- Me echaste de la cama al darte la vuelta - y sonrió al ver la consternación en su rostro.
- Lo siento. Tengo un sueño profundo y supongo que no me doy cuenta de lo que hago mientras duermo. Tú parecías quejarte y hablar a solas, ¿dónde estabas y con quién hablabas? Lo miró a su vez sorprendida y consternada.
- No me acuerdo de nada. Tenía que correr mucho, eso lo recuerdo y también que no podía ir con la rapidez que quería por hallarme en estado.
- ¿Estás en estado? - le preguntó el doctor y ahora la consternación era suya.
- No. Lo estaba en el sueño de forma confusa - explicó Assiata -. Era una mariposa azul y trepaba por una pared porque había un río al otro lado que quería ver y un bosque más allá. Pero los dos se desvanecían en la calina del desierto en cuanto me acercaba y de nuevo estaba la pared y también un viento y un sol bronco que me convertía en un insecto y asfixiaba. Allá donde ponía la vista estaba el río y el bosque. Allá donde iba no había más que viento y sol.<sup>329</sup>

Este libro lo protagonizan fuerzas sobrenaturales que rigen de alguna manera el destino de los personajes y su entorno. Los personajes villarianos viven en un mundo rodeado de seres sobrenaturales, la mayoría de los cuales son hostiles a los humanos. Al ser interconectados lo visible y lo invisible, la gente se aferra obstinadamente en apaciguar a los dioses y al espíritu de los ancestros mediante rituales.

Es importante, y detalle de esencial relevancia, subrayar la presencia y simbología de las deidades dogón, porque los personajes que actúan en *Donde rien las arenas* son de varias clases: seres dotados de razón, inanimados e incluso irracionales. Que los hombres sean protagonistas a nadie le va a llamar la atención, ¿Pero cómo se puede explicar este rol en animales y cosas?

Huelga precisar de antemano que todo el placer de *Donde rien las arenas* procede de las cosas que suceden en ella y que no se puedan hallar en ninguna otra obra villariana. En el mencionado libro, el narrador se basa en lo sobrenatural sin pretensión de filtro o de moderación: su deliberada desmesura en este sentido revela la íntima relación existente entre “el universo sobrenatural que subyace en la obra y el que se manifiesta en el proceso de la enunciación.” La profusión de seres mitológicos, de animales y objetos da muestra de su inagotable imaginación.

Cabe agregar que la religión dogón interesa sobremanera en nuestra obra porque permite percibir todo el respeto que el africano concede a la Naturaleza. En África

---

<sup>329</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p. 170.

negra, el animismo sigue teniendo una importancia capital, entendido como atribución de alma y vida a seres y objetos que carecen de ella. Se supone que cuanto existe en el Universo está dotado del don del habla. Fijémonos, por ejemplo, en el valor totémico que se les suele otorgar a animales, plantas y objetos en dicho ámbito. Tótem puede ser el representante visible de la religión social de un pueblo. “La teoría de la trasmigración” considera al tótem como el puente o conexión que establece una relación de parentesco entre animales y grupos de un mismo clan o tribu. Según algunos, el totemismo nació del hecho de que la gente primitiva creía que, aún vivos, los ancianos depositaban, para mayor seguridad, sus almas en seres u objetos exteriores, como podían ser animales o plantas. Abundando más en el elemento tótem, es un hecho conocido que los primitivos creían que la energía vital del espíritu se añadía a la suya penetrándola, en cuyo caso el tótem tenía que ayudarles siempre, en toda circunstancia y en cualquier momento. Hablando en otros términos, se puede puntualizar que el tótem es para los africanos que creen en él, la representación de una divinidad, fuese un dios, un animal o un vegetal o, mejor dicho, alguien a quien adorar, venerar y suplicar.

En *Donde ríen las arenas* y, como ilustra el párrafo citado más arriba, el lector aparece sumergido irremediabilmente en el universo sobrenatural dogón. La protagonista de los hechos nos hace saber que los animales, los objetos que la rodean no son lo que parecen. La serpiente que protagoniza la obra, y que acude diariamente al santuario del Hogón aparece como uno de los representantes de la religiosidad dentro del marco étnico dogón.

Como vemos, el narrador se entrega con entusiasmo a la presentación del mundo sobrenatural dogón, inspirándose tanto de su experiencia africana como en fuentes literarias europeas, así como en su propia imaginación. Construye un universo de sumo interés mediante la narración de prodigiosos entes parlantes y de objetos que cobran vida. La exuberancia de temas sobrenaturales se inscribe en la realidad de un universo conocido, el cual nos recuerda el África tradicional.

Los dioses, como queda dicho, son personajes omnipresentes en la narrativa villariana: vienen materializados en animales, plantas y demás objetos. Revisten asimismo caracteres monstruosos, sensibles y hasta son susceptibles de odiar y ser odiados. Desempeñan papeles que no debemos descuidar en el desarrollo de la trama y muy frecuentemente se desdeña su valor simbólico para explorar sus potencialidades

expresivas y connotativas. La naturaleza de estos entes, en los que coexisten con fresca forma naturales y aparición sobrenatural, facilita un tratamiento rico y matizado de esta dualidad que refleja el narrador con destreza:

Los dogón- explica el doctor-no creen en la inmortalidad individual, pero sí en la colectiva e incluso las piedras y los árboles tienen alma. No creen en un dios y están llenos de dioses, Amma arriba, Nommo en la tierra, auxiliados por los ancianos de la laguna, esos mismos viejetes inofensivos que habéis visto bajo el bardal de leña, y nada perturbador se les escapa. Nada queda a lo imprevisto en su cosmogonía y nadie transgrede este mundo sin recibir su castigo.<sup>330</sup>

Hallándose irremediamente al corazón de la comunidad, los dioses gobiernan el funcionamiento tanto social como religioso de la comunidad condicionando asimismo el comportamiento de sus habitantes.

Después de haber estudiado la temática de lo sobrenatural en *Donde rien las arenas*, vamos a consagrar páginas relevantes de nuestro trabajo a los ritos y rituales insertados en *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina*.

---

<sup>330</sup> *Ibidem.*, p. 320.

## **La magia negra: supersticiones y “hechicerismo” en *La mujer de Burkina***

Antes de sumergirnos en la representación y simbología de los rituales en *La mujer de Burkina*, sería interesante, a nuestro parecer, aportar ciertas aclaraciones sobre la importancia de fenómenos tales como el “hechicerismo” y las supersticiones en el universo subsahariano.

La brujería es, por ejemplo, una práctica universal que consiste en que determinados seres humanos, especialmente las mujeres, tengan la facultad de separar inconscientemente su espíritu de su cuerpo para actuar de manera independiente, tomando principalmente como vehículo otros cuerpos u objetos para poder materializarse y poder llevar a cabo lo que deseen. Esta metamorfosis suele producirse durante el sueño y este poder es utilizado habitualmente para provocar daños sobre personas, familiares o miembros de la comunidad.

La brujería tiene consecuencias nefastas y se manifiesta de distintas formas: desde provocar enfermedades hasta hacer que la víctima actúe de manera extraña.

Si difundimos nuestra mirada por distintos ámbitos geográficos subsaharianos, nos daremos cuenta de que muchas culturas negro-africanas han otorgado a la brujería una gran atención, vinculada, en la mayoría de los casos, a creencias de tipo sobrenatural o, para explicarlo de otra forma, las actitudes y valoraciones tocante a este ritual son muy difíciles de definir por su carácter complejo y controvertido. Mientras unos africanos, que siguen los estímulos de la organización racional de la sociedad, lo consideran como una práctica de índole primitiva, otros siguen dando una importancia primordial a la brujería.

Bastaría para acreditar, tal aserto, con echar una sencilla ojeada a los ritos de curación practicados por la población Lebou<sup>331</sup> en Senegal. El “Ndeup” es el nombre que se confiere al ritual practicado por esta tribu del África subsahariana. Se caracteriza por diversos procedimientos que iremos mencionando en las líneas siguientes de nuestro trabajo.

---

<sup>331</sup> Los Lebou creen en la existencia de un mundo sobrenatural que gobierna su destino. Por lo que comunican casi siempre con los espíritus llamados “rab” para calmarlos y sanar a sus enfermos.

La primera fase del tratamiento consiste en identificar al espíritu que posee al enfermo entonando cantos y recitando oraciones. Una vez hecho esto, el paciente tiene que seguir la segunda fase del tratamiento, es decir, la prueba de “sepultura ritual”, que consiste en cubrir al enfermo desde la cintura con trozos de tela. La verdadera posesión por el espíritu se materializa a través del sacrificio de un animal, a cuya sangre se rocía al paciente. Para que este último se convierta en sacerdote del espíritu que le ha poseído, le toca construir un altar en el interior del círculo trazado con agua y leche. Los espectadores, que estaban pasivos al principio de la terapéutica, rompen de repente el hielo con cantos y entrando así en trance.

Vemos, pues, que los rituales cobran un papel de primera índole en momentos decisivos o críticos en el destino de determinados grupos sociales africanos. La repentina y sucesiva muerte de varios seres humanos dentro del mismo marco espacial puede suscitar la sospecha de que han sido víctimas de un “hechicerismo” y al rato se arremeta contra algún vecino, un pariente cercano considerándole como probable autor del crimen.

Cuando una persona cae enferma, es posible que su familia atribuya su enfermedad a prácticas de hechiceros. Una mujer que no puede dar hijos, según determinados africanos, es probablemente víctima de un espíritu o un ser maléfico.

Veámoslo, antes de ir más lejos en nuestras explicaciones y comentarios, en la novelística de Manuel Villar Raso.

Si pasamos revista rápidamente a algunos datos expuestos en las novelas villarianas, nos encontraremos con muchos fenómenos que caen dentro del campo acotado por las explicaciones proporcionadas previamente.

En *La mujer de Burkina*, ciertos elementos sobrenaturales, adquieren tal interés en la acción que, dan lugar a extensas descripciones. El capítulo titulado “El alma de Burkina” aparece como el apartado dedicado exclusivamente al universo sobrenatural africano. El título de dicho apartado es ya revelador de su contenido ya que destaca la arraigada creencia, por parte de muchos africanos, en la magia e incluso en las supersticiones: “Cuando Potiaga con oído de avispa nos descubrió en mi habitación, cayó en un estado profundo de histeria muda. La idea de que el doctor la había abandonado y no era nada, no tenía nada en la vida, nada más que hacer en la vida, pues esta semana le tocaba a ella y era por tanto suyo, le produjo un nudo en la garganta

como cuando en Ouri, en la herrería en la que trabajaba de esclava siendo una niña, le pegaban y ella se resistía a llorar [...]

A media noche se levantó, cuando los ruidos cesaron y todos dormíamos y, sin encender la luz, podría andar a oscuras en la casa sin tropezar, se dirigió con el hatillo bajo el brazo a la puerta, la abrió sin que chirriase y salió a la calle [...]

Volvió a preguntar qué sucedía allí, al otro lado del muro que le encerraba el paso, y le dijeron que en unos minutos aparecía el Moro Naba, el rey, del que aquellos personajes eran su corto y cada viernes venía a jurarle obediencia, si buscas trabajo él da trabajo a todos los que se lo piden. Se dio la vuelta. No le interesaba el tal Naba, un infiel animista, y, sin entender por qué se empeñaba en caminar estando tan cansada, se dirigió por donde había venido hasta descubrir un enorme almacén de telas con aspecto de iglesia, donde se paró a estudiarlo antes de decidir a entrar. Hacía tiempo que las tinieblas habían desaparecido y cierta placidez, un aire extraño de sosiego, le indicó que había llegado. Buscó entre la mucha gente a la dueña, una mujerona con un hermoso bubu bordado y turbante rosa, los ojos y la boca más grandes que jamás había visto, y se presentó a ella. La extraña mujer no le preguntó quién era ni qué quería. La cogió del brazo y la metió en una capilla de muchos fetiches, y allí de sopetón le preguntó a quién quería matar. Es un secreto madame. Naturalmente que es un secreto, le respondió, esas cosas siempre son secretas.”<sup>332</sup>

Un rasgo que no puede dejar de notar el lector del fragmento mencionado con anterioridad es la destacada importancia que la narradora concede a los contactos de Potiaga con las fuerzas sobrenaturales y, sobre todo, al pacto diabólico firmado por ésa con una hechicera. Fijémonos sucinta y rápidamente en la argumentación de dicha parte de la obra villariana.

Tras haber sorprendido al doctor haciendo el amor con Ángela en el momento preciso en que le tocaba estar con el médico español, la protagonista africana Potiaga decide vengarse de Ángela recurriendo a prácticas sobrenaturales. Irritada y desorientada por lo que le ha ocurrido a ella, abandona definitivamente la casa donde vivía ese amor bígamo y se marcha a visitar a una conjuradora africana para fines

---

<sup>332</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.98.

maléficos: “En la pared del fondo y en letras de oro vio un ojo gigantesco y unas letras debajo que decían, Ojo de Dios, y que ella leyó con una contracción en la boca del estómago mientras caminaba entre pollos de todos los plumajes, pieles de asno, de buey, de caballo y de camello para los sacrificios rituales de misas negras, rostros sin ojos, estatuas enfajadas, unas yacentes y otras de pie, cabezas cubiertas por mantos, hombres majestuosos cercenados por agujas, cruces enteras y partidas, cabezas y máscaras de esqueletos, y sobre todo la figura gigantesca de la muerte rozando el techo y a sus pies una guadaña ensangrentada y muchos muertos, en un silencio interrumpido tan sólo por sus pasos y, al fondo, el altar, con montoncitos de orejas y de ojos para descifrar la lengua de los guijarros, de los caurís y de la arena.”<sup>333</sup>

La omnisciencia selectiva de la instancia narradora permite proceder a la descripción de las costumbres de la vieja, que pertenecen al oficio de una hechicera activa. Indica ésta el momento clave en que la misteriosa mujer le pide a su cliente que escriba el nombre de su víctima para así concretizar el hechicerismo. Un ejemplo de esto ocurre en el capítulo ya citado y más concretamente cuando la hechicera logra obtener de Potiaga el nombre de la mujer que quiere matar: “La extraña mujer no le preguntó quién era ni qué quería. La cogió del brazo y la metió en una capilla de muchos fetiches, y allí de sopetón le preguntó a quién quería matar. [...] la mujer le preguntó si era hombre o mujer, y recordó el mandato de la Señora. Mujer le contestó. Tendrás que darme el nombre, y sacó del bolsillo papel y lápiz y se le alargó para que le escribiera. Ella lo hizo y la mujer cubrió de adornos y agujas uno de los fetiches femeninos, mientras recitaba una especie de salmodia y hacía una libación sobre su cabeza para librarla de Satán; luego le pidió el dinero que llevaba.”<sup>334</sup>

Se extiende mucho en la descripción del universo en que se halla ubicada Potiaga. Se describen varios objetos, principalmente pedazos de animales y hierbas, rostros sin ojos,... que la hechicera tenía almacenados y cuyos poderes sobrenaturales le sirven para dañar o proteger a sus clientes de sus enemigos.

Veamos, a continuación, la manera cómo los ritos mortuorios aparecen reflejados en *El color de los sueños*.

---

<sup>333</sup> *Ibidem*.

<sup>334</sup> *Ibidem*, p.99.

## **Ritos mortuorios en *El color de los sueños* y en *Donde ríen las arenas*: El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad**

Aparte de los fenómenos sobrenaturales que llevamos enumerados, conviene aludir a otros rituales africanos de gran importancia en nuestros libros. Pero, previamente, hablamos sucintamente de la concepción de la muerte en el marco preciso que aparece referido en *El color de los sueños*. Nos referimos a la sociedad dogón. En primer lugar, a modo de introducción y para comprender mejor el sentido de la muerte entre los dogón, tenemos que mencionar la importancia de la religiosidad de esta etnia, hacia la que sienten un interés que les lleva a considerar la religión como motor de sus vidas. Para ellos, la religión no se refiere únicamente a un conjunto de creencias que tienen más o menos que acatar, sino que se trata de un concepto y modo de ver la vida que les lleva a situar la religión en todos los campos de la comunidad, la política incluida.

La muerte es, pues, un asunto que atañe a todos los miembros de la comunidad en cuestión. En los casos en que se da noticia de una muerte, los familiares más próximos del fallecido se encargan de anunciar la desaparición a toda la comunidad, quien, por su parte, no tarda en acudir al lugar del duelo para empezar con el acto consistente en apartar todo cuanto pertenece al difunto, los bienes, materiales más particularmente. Este ritual, que da inicio a la separación del difunto de la compañía de los vivos, viene a simbolizar la línea que marca una verdadera separación entre el fallecido y su comunidad. Cabe mencionar de paso que los rituales funerarios, más allá de los límites cronológicos, se cumplen en un espacio no limitado de días. Los elementos que denotan el serio y adecuado proceso de cumplimiento de los rituales varían de una cultura a otra.

La muerte, siendo el divorcio del cuerpo con el alma, para juntarlos otra vez habrá, pues, que proceder a la celebración de los rituales relacionados con dicho suceso para que cada uno de esos elementos espirituales dispersados re-encuentren “los nuevos espacios” donde ubicarse. Durante los primeros momentos que siguen al fallecimiento, el alma del difunto roda alrededor del cadáver, circulando, incluso, por las casas de sus familiares. Es capaz, así, de contaminar a los vivos; lo cual es fuente de peligro, ya que

puede arrastrar a otros a la muerte con ella. Por dicho motivo, los preparativos y cuidados, que giran en torno a los funerales del dogón, se realizan con el propósito de expulsar definitivamente al fallecido de la compañía de los vivos. Tras los rituales mortuorios, se “pondrá en marcha un proceso de reintegración del difunto en el seno de la comunidad, en calidad de protector potencial”.

Es relevante apuntar que la muerte no se concibe en la sociedad dogón como un suceso fisiológico, sino como algo espiritual. Se trata de un paso a otro tipo de existencia, a una vida en la que el difunto va a actuar como mediador entre sus familiares que siguen vivo y sus antepasados.

En *El color de los sueños* no escasean vestigios de cultos anímicos que revisten destacado interés en el ámbito novelado. Merece nuestra atención el capítulo titulado “El Caníbal”, en el que aparecen muchos datos sobre la concepción de la muerte en la comunidad dogón.

Cuando se cayó Hala de la roca, un muchacho, encargado de actuar como emisario de la noticia de su muerte, se acerca a Marina y Fabricio para informarles de lo sucedido:

Mientras desayunaba con Fabricio se había acercado un muchacho a la mesa. Había venido corriendo y hacía gestos con la boca y los brazos intentando decirnos algo. Le puse la mano en el hombro y le pedía que se tranquilizara. Fabricio llenó un vaso de agua y se lo dio, pero él no lo cogió y al fin dijo:

-Se cayó de la roca.

-¿Quién se cayó de la roca?- le pregunté y no sé por qué lo hice ya que sabía la respuesta.

- Ella, Hala.<sup>335</sup>

Volvamos rápidamente a los puntos clave de los rituales funerarios de la referida protagonista villariana. Al día siguiente al suicidio de Hala, Miguel sacó temprano a sus invitados de su habitación con la noticia de que tenían que apresurarse para acudir a uno de los poblados de la roca, donde se celebrarían los funerales de Hala. Era un acontecimiento único en el que iban a participar todas las mujeres y apenas les dio tiempo para ducharse y desayunar.

---

<sup>335</sup> VILLAR RASO. *Op. cit.*, p.241.

El entierro se realiza, como veremos, en una pequeña plazoleta de un poblado que se llama Ireli, donde entre grandes bloques de piedra, con un baobab en el extremo, se hallaba el cuerpo de Hala cubierto en una sábana. Al funeral presencian mujeres y hombres de la comunidad, de forma masiva, ya que se trata del último gran homenaje que pueden hacerle a la difunta. De ahí la importancia y dedicación con que celebran todos los ritos funerarios: “Bajo la roca había un grupo de hombres con máscaras de aspecto trágico y, en el centro de la plaza, una multitud compacta de mujeres bailaba una danza enloquecida a ritmo de silbato y tam-tam, tocados por dos hombres. Los niños seguían la danza desde lo alto de las rocas y, cuando se les acercaba un enmascarado, que podía ser el Hogon o el brujo, echaban a correr ladera arriba. Ello explicaba su temor a los poderes ocultos de aquella máscara y a lo que sucedía. No obstante, ni los rostros de las mujeres ni sus vestidos sugerían luto; más bien, un ballet alegre y deslumbrante como si, en lugar de celebrar el paso de la muerte, celebraran la liberación definitiva de la vida.”<sup>336</sup>

Como sugiere el apartado anterior, en un momento dado, el Hogon, el principal responsable de la complicada organización de los actos, preside la música y danza que constituyen el momento cumbre del rito. Tras el baile suben a Hala con cuerdas zarandeándola contra la roca hasta colocarla dentro de un hueco donde la abandonan a los buitres.

Tras la inhumación, empieza la fallecida una nueva vida como mediadora entre el mundo de los vivos y el universo sobrenatural, otorgando toda la armonía posible que los dogón sólo pueden conseguir después de haber cumplido adecuadamente con los ritos relativos a su desaparición. Se trata de un ciclo vital para los dogón, en el que la fuerza y el deseo de vivir se convierten en el motor de su existencia. Dicha fuerza les viene dada, como ya hemos explicado en renglones anteriores, por sus antepasados.

Podemos aseverar, en definitiva, que el africano elabora mitos y recurre a diversos rituales cuya función principal no es nada más que una manera de poner de realce su creencia en la regeneración inspirada de los ciclos agrícolas o astrales. Esta idea de renovación implica la idea cíclica del mundo en “alternancia antitética como la vida, la muerte, el renacimiento tras la muerte.

---

<sup>336</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.246.

A continuación vamos a estudiar la temática pictórica en la novelística de Manuel Villar Raso.

## **El tema de la pintura en *El color de los sueños*: teoría y método artísticos del pintor-personaje de *El color de los sueños***

La simple enumeración de las opiniones expresadas por determinados personajes de *El color de los sueños* a propósito del método pictórico de Miguel puede inducirnos inmediatamente a adivinar el sitio en el que hay que catalogar la pintura del aludido personaje:

-¡Enhorabuena, querida!, ¡piensa en Gauguin! Todo el mundillo artístico de París creía que al irse a las islas Tahití iba a los infiernos, y descubrió la modernidad. No cabe otra explicación con tu padre y, si se fue sin contemplaciones, lo hizo arrastrado por la llamada del arte y de la vida, que en él parecen ser una misma cosa.<sup>337</sup>

-Tu padre, querida, es un genio y no soporta que lo encasillen. Ha entendido como nadie que el arte de finales del siglo tiene que ser un arte sin fronteras, y pinta como se le pone en gana y lo que le da la gana, sin guardar la carne en la orza. Quiere pintar el campo y lo pinta. Quiere pintar un mundo que no entiende y se marcha de él para refugiarse en el silencio y encontrarle una explicación. Tu padre, querida, volverá, no sé si podrido de sífilis o el alcohol, pero convertido en un poeta maldito, no me extrañará, y con una pintura fulgurante que revivirá esa misma emoción que la inmensidad del cosmos le produjo al primer cosmonauta desde su nave. Tu padre, amor, finalizó con un grito de gaviota obesa, volverá con una pintura que dejará pequeña la fantasía de Braque y de Toulouse-Lautrec, porque es un artista químicamente puro.<sup>338</sup>

En los fragmentos arriba mencionados se asoman ideas, juicios así como la postura del personaje pintor ante la pintura. Pablo, personaje secundario de *El color de los sueños*, se transforma, en los referidos ejemplos, en portavoz de Miguel porque es el ente que cumple con la destacada función de aportar una calificación nítida y general a los quehaceres pictóricos del padre de Marina. El buen artista, como veremos en los

---

<sup>337</sup> VILLAR RASO. *Op. cit.*, p.39.

<sup>338</sup> *Ibidem.*, p.41.

capítulos en que asume Miguel plenamente su papel de personaje, es quien logra hacer cosas extraordinarias pintando por intuición. Por ello, vierte el pintor protagonista de *El color de los sueños* su ternura en pintores como Gauguin y Picasso:

-“¿Me has traído libros? Es lo que más echo en falta.

- Te he traído Escritos de un salvaje y dos biografías, Matisse,

Van Gogh, y tres libracos sobre Picasso.

-¿Eso has hecho? Gauguin, Matisse, Picasso. ¡Santísima Trinidad!

-Te quiero. Siempre te he querido.”<sup>339</sup>

El descubrimiento de la pintura de Gauguin es, desde luego, una de las más tempranas revelaciones artísticas en la vida de Miguel. Representa el artista francés uno de los seguidores clave que influye de manera decisiva en el pensamiento estético de Miguel en concordancia con la recuperación de lo arcaico. La atención vertida sobre el pintor galo y su meticuloso estudio influyen, como veremos, notablemente en la pintura del personaje, que incorpora peculiaridades gauginas en sus cuadros.

Como el personaje-pintor de *El color de los sueños* se declara partidario incontestable del primitivismo artístico, parece útil subrayar, antes de sumergirnos de lleno en este capítulo, el rol singular que el “arte primitivo” ha desempeñado dentro del marco pictórico occidental.<sup>340</sup>

---

<sup>339</sup> VILLAR RASO. *Op. cit.*, p.124.

<sup>340</sup> KORTADI OLANO, Edorta. “El arte negro y su influencia en la pintura post-impressionista. Gauguin (1848-1903)”. *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales* (1), (1982), pp. 255-261. p.9: “En efecto desde el siglo XVIII comenzó a manifestarse la existencia de un principio nuevo de la vida: La energía y su creación. Los marcos nuevos, pacientemente establecidos empezaron a resquebrajarse por todas partes.

Conjuntamente las viejas estructuras sociales, nacidas de los regímenes rural y urbano asociados, han sufrido el rudo golpe de una mutación radical: en adelante la ciudad absorbe al campo y transforma a campesinos y artesanos en proletarios. Así surgen en el campo intelectual y sociopolítico teorías y corrientes nuevas de conformación que influyen en el flujo vital. Este reflejo de la civilización que es la cultura, realiza un trabajo inconsciente, pero sistemático de rechazo de formas caducas. El arte, en su evolución diacrónica, las plasmará sensiblemente:

Siglo XVIII—resurgimiento de elementos latinizados en Europa: anglosajón y germánico.

—resurgimiento de lo chino.

Siglo XIX — viajes de artistas a Oriente: M. Auguste, Delacroix, Decamps, Raffel, Formentin.

—surgimiento de un arte diferente en sus principios y en su sensibilidad: Matisse.

Así que, no se puede esperar de los artistas occidentales de dogma hegeliano una valoración positiva del arte africano. En efecto, al artista negro-africano siempre le han relegado a un rango inferior concibiendo sus obras como algo que deriva irremediamente de lo arcaico, o mejor dicho, como algo que es menester descartar del ámbito racional que caracteriza la modernidad artística. En efecto, pese a la pasión que manifiestan por lo exótico, los artistas europeos “están imbuidos desde siempre de una superioridad en la mayoría de los casos arrogante que se justifica por su conocimiento del arte y de su práctica agnóstica”<sup>341</sup>.

En su libro titulado *Liberté I- Négritude et Humanisme*,<sup>342</sup> el prestigioso poeta senegalés Leopold Sedar Senghor dedica un interesante capítulo a la estética negro-africana. Encabeza sus ideas con la siguiente aserción del escritor francés Rabelais: «L’Afrique apporte toujours quelque chose de rare (África siempre aporta cosas extrañas)».

El artista africano, conforme a la opinión que prevalecía en Occidente, tenía la fama de ser simplemente un artesano que no hacía nada más que repetir cánones ya establecidos merced a una cuidadosa y perfecta reproducción de los quehaceres artísticos de sus antepasados. El artículo de Iñigo Sarriugarte Gómez: “El arte africano: Génesis de la plástica moderna occidental” nos puede servir de ilustración en la medida en que comenta el referido investigador que el arte africano ha sido abordado como una

---

—influencia de lo asiático: viajes de Burnoff.

—influencia japonesa a través de sus estampas: Mollet, Rousseau, Manet, Degas, Monet, Van Gogh, Lautrec, Casta.

—ampliación del marco Grecia- Roma a Egipto y Mesopotámica debido a las exploraciones arqueológicas. Influencias de los artistas de un mundo diferente al suyo.

Así, la noción del primitivismo, lanzada por el siglo XVIII conjuntamente con la de exotismo, convergió enseguida con ella y se puede seguir el esfuerzo de Gauguin, como más adelante lo haremos, para liberarse de la huella de los griegos, del Partenón y de la bellaza ideal; para volver a templarse en las fuentes nuevas que unía el prestigio de Oriente reanimado por la exposición de 1889, especialmente por las reproducciones de Angkor, y de los salvajes primitivos. Gauguin, tantea, busca en la Martinica, sueña en Madagascar y finalmente se hunde en el Pacífico, en Tahití, en Dominica, para morir lejos de nuestro fatigado mundo. Es así como poco a poco los artistas no sólo admiten el valor de otras civilizaciones sin contacto con la nuestra e incluso las prefieren, sino que se abren a la noción, preparada desde Jean- Jacques Rousseau, de que el arte es “más auténtico” cuando ha sufrido menos la labor de pulimento de la cultura. Las artes llamadas arcaicas o salvajes van a sustituir en adelante a las artes refinadas en la admiración de los artistas y luego del pón de los artistas y luego del público.”

<sup>341</sup> KORTADI OLANO, Edorta. *Op. cit.*, p.193.

<sup>342</sup> SENGHOR, Leopold Sedar. *Liberté I: Négritude et humanisme* (essai), Ed.Seuil, Paris, 1964.

subdivisión del arte primitivo, un concepto que emana de las tesis de la evolución darwinianas. Arte primitivo, prosigue Sarriguarte Gómez, es un legado de los antropólogos del siglo XIX, que vieron la Europa de aquél entonces como “el vértice de la evolución social”. En esta óptica, ha sido empleado en un sentido negativo y considerado como el arte de las áreas exteriores y periféricas de las tradiciones occidentales, de ahí que el arte africano haya sido considerado para mostrarse exclusivamente al nivel escultórico y no tener una historia reconocible.<sup>343</sup>

El siglo XX corresponde, no obstante, al descubrimiento de la civilización negra. Es, en efecto, en los albores del mismo siglo, en 1906 más precisamente, cuando surge la revolución del arte negro. Máscaras provenientes de “cualquier baratillo” constituirán el punto de inicio de una conmoción que, merced a Matisse y a sus seguidores Vlaminck, Derain, y Picasso, se juntarán a los grandes coleccionistas, sobre todo por mediación del marchante Paul Ghillaume.

El surgimiento de “lo primitivo” dentro del marco artístico occidental, el afán de remontarse a las fuentes, de alcanzar el arte en su pureza primaria antes de que fuera maleado por las sollicitaciones y los progresos sabios, terminó en una triple curiosidad, cuya raíz común no es difícil de descubrir: la curiosidad por el arte infantil, por las obras plásticas que no han tenido aún acceso a la civilización, y por último, el interés por el arte de los locos.

París era en aquél entonces el centro intelectual universal. Escultores, pintores, escritores de distintas razas y nacionalidades confluían en la capital francesa en busca del condimento imprescindible para la imposición y revelación de su talento. Su entrada en aquél ámbito francés significaba asimismo el nacimiento y florecimiento de opiniones, ideas, cuyo provecho sacará el arte contemporáneo. París, como subraya Kortada Edorta, además de acoger a personas y maneras de pensar y sentir de artistas provenientes de fuera, asistió a una destacada y masiva introducción de las artes de civilizaciones desaparecidas y de pueblos primitivos. La etnología y la arqueología, relegadas desde siempre al rango de ciencias, cobran de repente una relevancia notable transformándose asimismo en una fuente inagotable de inspiración para aquellos artistas europeos de las dos primeras décadas del siglo XX.

---

<sup>343</sup> SARRIUGARTE GOMEZ, Iñigo: “El arte africano: Génesis de la plástica moderna occidental”. (Congreso Internacional de Estudios africanos). Barcelona, del 12 al 15 de enero de 2004. p.2.

Destaca Kortada, entre otros ejemplos, el interés que manifestaron los pintores y escultores occidentales “por el repertorio fabuloso de las formas exhumadas del pasado o recogidas en tierras lejanas, lo que les ayudó a darse cuenta de que sus antepasados y sus pretendidos bárbaros tenían un sentimiento hondo de la vida, amaban la belleza y la necesitaban, que los grandes valores del arte y humanos son tan viejos como el mismo hombre, que el arte había precedido a la técnica y que quizás la técnica no había hecho más que degradar el arte.”<sup>344</sup>

Los entrelazados de la ornamentación musulmana, las sobresalientes geometrías irlandesas, las maderas caladas de Oceanía, las “fulgurantes abstracciones” de la plástica negra... constituyen de alguna manera los elementos que más han despertado la curiosidad insaciable de los artistas europeos modernos.<sup>345</sup>

Pablo Picasso, con su entusiasmo hacia el arte negro, trastorna la concepción occidental del arte. Se sumerge en “lo irracional”, en “lo feo”, en “lo imperfecto” para aportar un toque original a la pintura. Esta ruptura del artista español con el concepto tradicional de belleza, a través de la etnografía, fue rechazada por la mayoría de los críticos de aquel entonces, que veían el camino adoptado por Picasso como un inventario de equivocaciones y extravagancias que distaban mucho de las normas impuestas por la tradición clásica europea.

*Les Demoiselles d'Avignon* aparece, desde luego, como la obra picassiana que se suele concebir como la revolución estética que surge de la continuación de Cézanne y de la búsqueda de lo arcaico.

Después de este comentario sobre el interés del arte africano dentro del marco occidental, vamos a volver a lo nuestro, que consiste en estudiar el método pictórico del pintor-personaje de *El color de los sueños*.

Si hubiera, pues, que poner un ejemplo de pintores antagónicos dentro de la narrativa villariana que aquí y ahora nos interesa, podría mencionar el caso de Fabricio

<sup>344</sup>KORTADI, Edorta. *Op. cit.*, p.216.

<sup>345</sup> *Ibidem.*, p.216: “No es en la pintura surrealista donde el más surrealista de los pintores, Joan Miró, nutrió sus afinidades, sino más bien en los petroglifos de la isla de Pascua o en los esquemas de la alfarería proto-india. Esforzándose por alcanzar la realidad profunda y múltiple de las cosas- lo que él llama “la prehistoria de lo visible”,- Paul Klee demuestra en sus jeroglíficos y en sus pictogramas que también ha buceado en las fuentes del lenguaje. Uno de los principales parentescos atribuidos con mayor frecuencia al arte del siglo XX por la mayoría de los críticos y estudiosos es el del arte colonial o “arte negro.”

y Miguel. Fabricio es el prototipo de pintor que todo lo fía a la técnica, es un artista cuya técnica dista mucho del método que preconiza su condiscípulo.

Miguel, a diferencia del citado personaje, manifiesta, abiertamente y, sin cesar, su ira contra los impostores del arte pictórico moderno. En su opinión, la mayoría de los artistas occidentales contemporáneos son meros pintores convencionales cuyos cuadros no merecen apreciación alguna. Es por lo que en *El color de los sueños*, Miguel interviene, muy a menudo, con voz propia para dar sus opiniones e ideas sobre la pintura en general y lo que hace que una obra artística sea loable: “Le pedía a mi padre ir al Prado porque quería, deseaba ardientemente, ir a Madrid para ver a un muchacho que había conocido en la playa y lo tentaba con esta o aquella galería madrileña.

-Odio los museos, hija. Son sueños confinados en paredes y huelen a podrido.

- Pero, papá, mil veces me has dicho que vea mucha pintura.

- Todo lo muerto huele a podrido, todo lo que se ve a través de ventanas o nos viene filtrado por otras mentes, los libros, las películas, la televisión, huele a podrido. Los jóvenes no os dais cuenta de que sólo cuando el sol sale surge el cuadro y cuando el sol se pone el cuadro se oscurece.”<sup>346</sup>

Excepto algunas de las corrientes pictóricas que florecieron por el siglo veinte, los demás movimientos artísticos no despiertan la curiosidad de nuestro pintor. Tacha de aparatosos y mediocres a los pintores contemporáneos porque, según opina, quieren dar una función especial a la pintura que es por antonomasia un arte natural, una actividad humanística que reclama cada día más su autonomía.

Su desprecio por lo académico constituye la razón por la que se traslada definitivamente a África. Su traslado a los acantilados dogón será un hecho relevante en la formación de Miguel y el posterior reconocimiento de su talento. Tal vez si se hubiera quedado en España su pintura hubiese llegado al mismo fin, pero seguramente este contacto del personaje con el universo africano hace que forme parte del grupo de pintores que quieren convertir su trabajo en la renovación cultural del arte europeo:

Hay que bajar a los bajos fondos y aprender a vivir entre las ruinas, los grandes siempre lo han hecho así, decía Pablo, se han hundido en los burdeles con Toulouse-Lautrec, en la locura con Van Gogh, en las cocinas con Apollinaire, que entre el aperitivo y el

<sup>346</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.62.

postre mostraba revistas vanguardistas. Lo nuevo, para ser nuevo, debe mantenerse en secreto por lo menos durante algún tiempo; y en los últimos veinte años nos hemos acostumbrado a ver sacar a la luz todo tipo de vulgaridades y para colmo las etiquetan. Hay que revisar las vanguardias, revisar a Gauguin y volver a los orígenes o a los clásicos, como hace tu padre. Tu padre es un descubridor nato, querida, un artista sin fronteras. [...] Tu padre, querida, es un genio y no soporta que lo encasillen. Ha entendido como nadie que el arte de finales de siglo tiene que ser un arte sin fronteras, y pinta como se le pon en gana y lo que le da la gana.<sup>347</sup>

El pintor- protagonista se nos presenta en *El color de los sueños*, y a semejanza de Gauguin, como defensor a ultranza del arte nuevo y ello se puede comprobar de modo rotundo en uno de los pasajes mencionados con anterioridad en el que defiende la pintura de sus detractores. La pintura de Miguel, constituye una obra insólita, uniforme en su contenido temático y en su estilo. Está basada en una vida interior profunda. Recuerda, en cierto modo, etapas indelebles de la trayectoria pictórica de Gauguin,<sup>348</sup> quien construyó un mundo imaginario y mítico, desde una aldea aislada en el desierto,

---

<sup>347</sup> *Ibidem.*, p.321.

<sup>348</sup>CAHN, Isabelle. *Gauguin*. Madrid: Grupo Anaya.1991. pp.12-13-14 “Para mí en esta pintura el paisaje y la lucha, irreal y desproporcionada”, escribía Gauguin a Vincent Van Gogh, en septiembre de 1888. Igual que los artistas primitivos Gauguin reunía en un mismo espacio el elemento real y el sobrenatural, unía una dimensión onírica y espiritual a la realidad. Desde una pintura descriptiva y realista había evolucionado a un arte simbólico. Durante el verano realizó diversas escenas con figuras en plein air: Bañistas, muchachos peleando entre sí, campesinos en los campos o en orillas del río Aven. Gauguin se estaba alejando del realismo del tema suprimiendo la profundidad del fondo y las anotaciones anecdóticas. Las artes “primitivas”, la escultura medieval, la cerámica popular, los grabados japoneses, le ofrecían las referencias plásticas para poder alcanzar una expresión más inocente- menos culta- de la realidad. La voluntaria deformación de algunas partes de sus personajes, por ejemplo los pies, la simplificación de las formas, el uso del color en fondos delimitados por un silueteado constituían las características del nuevo estilo.

Muy pronto, Gauguin se sintió ahogado en aquel microcosmos colonial. Había venido a Tahití para vivir en un mundo primitivo, que según él creía, había sido perdonado por la civilización occidental. Sin embargo, encontró en Papeete, en un nivel más limitado y mezquino, el formalismo y las obligaciones sociales de las que había querido huir. Dejó la capital para instalarse en una cabaña indígena, a 40 kilómetros en dirección al sur, en Mataica, un pequeño poblado a orillas de una laguna. Para conocer mejor la civilización maorí comenzó a aprender su lengua, aunque nunca consiguió hablarla correctamente [...] A partir de 1892 aparecieron en sus pinturas numerosas alusiones a las creencias maoríes: espíritus que insinúan tentaciones y miedos y estatuas que representaban a divinidades.”

rodeada por la indiferencia. Como el pintor galo con el que siente una inmediata afinidad, Miguel crea su arte desde un desbordamiento interior, para conjurar la soledad y la tristeza, con poca esperanza de resonancia en los demás.

El sentido de encarcelamiento y de sofocación que corresponde a la primera etapa de Miguel se refleja de manera evidente en muchos de sus cuadros; se expresa un anhelo de alegría y de luz, una búsqueda que siempre ha sido la obsesión de nuestro pintor: “La pintura, como la poesía, es la búsqueda de lo inexplicable, y todo a mi alrededor es pequeño, mezquino y sin misterio. Preveo una belleza insólita en tonalidades fuertes, una pintura figurativa enteramente de la imaginación. La pintura, Marina, es un calmante espiritual que aquí no tengo, y algo había en ello porque pintaba en trance y bajo una gran tensión nerviosa.”<sup>349</sup>

Desde el vacío cultural de una pequeña aldea africana, lugar adonde el pintor se marcha a buscar el sol y donde pasa los años más intensos y productivos de su vida, emprende unos cuadros cuya temática se relaciona, de algún modo, con la de la novela en que participa de manera notable.

En la referida obra, *El color de los sueños* más precisamente, el personaje central padece de “mal de vivre”, un desajuste con la vida que lo obliga a buscar escapatorias fuera de la rutina diaria, en la imaginación o en la creación artística. Se refugia en un pueblo recóndito de África, lugar que le sirve de escenario imaginario para la visión de una vida idílica y para estar mejor al servicio de su trabajo:

Seguí hacia el sur y el goce intenso del sol se desperezaba anaranjado, la arena ardiente en mis pies y aquella gama de azules marinos pronto me hicieron olvidarla. Eran paisajes exóticos y los colores más puros que ningún otro, y seguí avanzando. No buscaba mujeres. La mujer nada tuvo que ver con mi marcha. Era otra cosa. Era un ahogo interior que me asfixiaba. Era el misterio de lo desconocido e infinito, colores suntuosos, amarillos metálicos, rojos, azules que nunca me había atrevido a pintar, puestas al sol formidables que llenaban mis ojos de lágrimas. Tampoco buscaba la gloria. Buscaba la obra de arte que se me negaba y, al entrar en Mauritania, supe que estaba en el buen camino. La intuición me decía que lo estaba, que dejaba atrás lo

---

<sup>349</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.26-27.

familiar que tanto me horrorizaba. Dibujé marinas y todo tipo de animales, pero lo que más me agradaba eran las figuras; hombres, niños y mujeres negras ataviadas con ricos colores. En Nouakchott pude comprar telas y pinté una “jaula de hierro”, con figuras entre barrotes que simbolizaban lo viejo y la explotación de todo tipo, de la naturaleza y de las artes; al acabar el cuadro me di cuenta de que cualquier pintor de tres al cuatro en Europa podía hacer lo mismo.

Tenía que buscar lo nuevo y lo exótico, y seguí hacia el sur. Sólo si conseguía que la naturaleza fuera mi naturaleza llegaría a la pintura y podía salvarme.<sup>350</sup>

Como el contenido, el estilo de la pintura de Miguel se asemeja al de Gauguin. Trata, principalmente, de representar las experiencias emocionales con una máxima fuerza, sin preocuparse por la realidad externa: la distorsión y la exageración ayudan a revelar la vida interior del artista, así como el uso de colores básicos fuertes, sin mucha relación con la realidad. No importan las leyes de la perspectiva o la exactitud de la anatomía, ni tampoco el colorido natural de los objetos. Como el arte de muchos pintores primitivos (por ejemplo, el de Gauguin), la pintura de Miguel pone énfasis en la angustia que siente el hombre frente a la vida: rostros desfigurados y tristes, paisajes exóticos y de gran sensibilidad. Sin embargo, de vez en cuando, aparecen relámpagos de luz que expresan, a pesar del ambiente angustiado de la mayoría de las pinturas, un apasionado deseo de vivir.

En resumidas cuentas, son dos los pintores que influyen, de manera decidida, en los cuadros de Miguel, el personaje literario de *El color de los sueños*. Gauguin (por el primitivismo que preconiza en su pintura) y Pablo Picasso (por el surrealismo y el arte abstracto). Miguel, a semejanza de Paul Gauguin manifiesta una afición sincera por lo primitivo; le gusta pintar los más mínimos detalles de los paisajes africanos procurando también reflejar a los nativos en sus quehaceres cotidianos. Sus figuras son, en su inmensa mayoría, mujeres subsaharianas desnudas que se bañan a orillas del río Níger. Los ámbitos histórico-míticos subsaharianos cobran, también, un notable protagonismo en el arte de Miguel, quien los reproduce intuitiva y emocionalmente. El siguiente

---

<sup>350</sup> *Ibidem.*, p.153.

diálogo ente Miguel y su amigo Fabricio es muy sugerente, por reflejar la pintura abstracta que el primero preconiza:

- Te diré un secreto, amigo Fabri. ¿Por qué pintar el paisaje si está ahí? El artista no debe copiar la naturaleza, sino tomar sus elementos y crear su naturaleza. El cuadro es naturaleza añadida por el artista. - Es horroroso e impúdico. Tu público nunca lo admirará. - No pinto para asustar y horrorizar. Me basta con que a mí me guste.

La naturaleza, como ilustra el fragmento anterior, no puede concebirse sin la imaginación del pintor, quien la va pintando mezclando la realidad de la que parte con su imaginación.

Así que, Miguel, en *El color de los sueños*, va proponiendo una pintura que va desde lo figurativo hasta lo abstracto y en la que quiere lograr más libertad interior y creatividad. Al proporcionar, por ejemplo, matices de colores y texturas, Miguel utiliza al tiempo una técnica mixta, con temas que sugieren, más o menos, su ardiente deseo de pintar la naturaleza subsahariana y, más concretamente, sus montañas, sus paisajes marinos y otros temas relacionados con el exotismo, la mitología, el erotismo etc..., y que se encuentran en concordancia con sus vivencias interiores, con los problemas existenciales que le atormentan, con sus momentos de alegría y desgracia.

Así que, Miguel refleja, a través de peculiares técnicas pictóricas, colores expresivos de sus emociones y su estado de ánimo. En efecto, los paisajes subsaharianos están llenos de colores locales y exóticos que hacen vibrar la sensibilidad de Miguel. Pinta éste, porque tiene que expresar la pasión y el deseo volcados en el lienzo, permitiendo, asimismo, destacar la conexión profunda y secreta que existe entre su trabajo y sus anhelos de lograr una felicidad eterna.

La pintura como actividad a la que se dedica el pintor de *El color de los sueños* es, en definitiva, un calmante espiritual que refleja el dolor interior que va debilitando a nuestro personaje. La melancolía y los sentimientos que caracterizan física y psicológicamente a Miguel nos hacen pensar en Sigmund Freud, quien define la melancolía de la siguiente manera: «La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse; une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la

diminution du sentiment d'estime en soi implicant, en outre, un immense appauvrissement du moi. »<sup>351</sup>

La melancolía como bien puntualiza Freud deriva, en la mayoría de los casos, de una pérdida, perdida de una cosa o fallecimiento, separación de una persona con la que el enfermo se identificaba. Como aparece reflejado en la novela, sobre todo, a través de los pensamientos de Marina, Miguel se separó de su mujer y la pena le va desgarrando al darse cuenta de la imposibilidad de imaginar una vida feliz con su hija Marina, por lo que decide replegarse sobre sí mismo experimentando una indiferencia y odio hacia los demás.

El pintor como aparece reflejado en muchas partes de *El color de los sueños* lleva años luchando por el mal que lo aqueja. Lo que explica de alguna manera su reclusión en las altísimas rocas de Bandiagara y su total dedicación a la pintura de cuadros y dibujos abstractos en su mayoría y que reflejan de algún modo su personalidad y carácter.

La soledad, que caracteriza los acantilados de Bandiagara, explica, en definitiva, la decisión de Miguel de instalarse en esta región del Malí con el propósito de retroceder al pasado para así encontrar al hombre en su bondad primitiva y vivir en una naturaleza humana exenta de las pretendidas depravaciones culturales y sociales: el hombre como hijo de la naturaleza.

Llegados al final de nuestro estudio del tema de la pintura en *El color de los sueños*, vamos ahora a hablar de la temática médica.

---

<sup>351</sup> FREUD, Sigmund. *Deuil et Mélancolie dans métapsychologie*. (Traduction de J. Laplanche et J. B. Pontalis). Paris: Gallimard.1968. p. 152.

## **La temática médica en *La mujer de Burkina***

Hablar de nociones tales como medicina y literatura equivale a volver la mirada atrás y reflexionar sobre disciplinas que han ido de la mano a lo largo de la historia de los hombres o, mejor dicho, sobre términos humanísticos que han mantenido y siguen manteniendo relaciones que podemos considerar complejas y fructíferas a la vez.

El presente capítulo sirve esencialmente para recalcar la complejidad de tal interrelación, la cual abarca asimismo muchas y distintas vertientes. Dentro de las limitaciones de espacio que nos hemos marcado, nos proponemos basarnos en algunos escritores que se han valido de la medicina para fines literarios a fin de comentar la compleja y polifacética relación entre ambas disciplinas.

Hipócrates, ampliamente reconocido como el fundador de la medicina Occidental, a quien muchos profesionales de la salud siguen haciendo el juramento, es la base de la ética médica occidental. Hablando del ejercicio de la medicina, el aludido filósofo compara dicha disciplina con un drama en el que intervienen tres actores: el paciente, el médico y la enfermedad. La equiparación que el filósofo griego establece entre teatro y medicina es una de las muestras de las interrelaciones entre ambas disciplinas.

Homero, escritor del siglo IX a. C, se refirió a las ideas médicas de los antiguos griegos, destacando el protagonismo especial desempeñado por la medicina en la *Iliada*. Los dioses como personajes compiten con los seres mortales en el amor y luchan con ellos en la guerra y hasta son heridos, pero son anomalías que se curan rápidamente. Las heridas de los guerreros mortales, a diferencia de las que sufren las deidades griegas, requieren los tratamientos de la medicina primitiva, aunque muy a menudo se benefician de la participación de los dioses.

El himno a Apolo<sup>352</sup>, el dios de la poesía y de la medicina en la antigua Grecia, constituye la máxima y perfecta ilustración de la concepción que los griegos tenían con

---

Asclepiades, según cuenta la leyenda era el dios griego de la Medicina. Es hijo de Apolo, el que originalmente se considera el dios de la Medicina y de Coronis, una virgen muy bella pero mortal. Ésta fue sorprendida, cuando se bañaba en el bosque, por Apolo quien no sólo se enamora de ella sino que también la conquistó. Coronis llevaba ya el hijo de Apolo en sus entrañas cuando su padre le ordenó a que "cumpliera su palabra de matrimonio con su primo Isquión. La noticia del matrimonio de Coronis se la transmitió a Apolo el cuervo, quien maldijo primero al cuervo cambiando el blanco de su piel por el negro. Luego disparó sus flechas y mató a Coronis junto con su prometido y los demás miembros de su familia. Habiendo experimentado Apolo compasión por su hijo todavía no nacido, sacó del

respecto a ambas disciplinas. La poesía, por los poderes mágicos de que está dotada, constituye por sí sola una terapia eficaz<sup>353</sup> que atenúa o sana a determinados enfermos ayudando al profesional de la salud en sus quehaceres curativos.

Aunque hemos revisado sucintamente lo dicho tocante a la interrelación literatura y medicina, lo nuestro se basa fundamentalmente en lo aportado por Manuel Villar Raso en su narrativa de temática africana. Por lo que procederemos en seguida a estudiar sobre la temática médica, incluyendo, todas las funciones literarias que tienen las patologías en las novelas de nuestro corpus.

---

viente de la amante el niño por medio de una operación cesárea y le llevó al monte Pellón, en donde Quirón, un sabio en las artes de la magia antigua, de la Música y de la Medicina, se encargó de su educación.

<sup>353</sup> En Occidente, la lírica ha nacido unida al culto de la muerte. La primera colección de poemas líricos que se conoce en esta tradición es una antología (anthos: flor. logia: colección) de epitafios ateniense que resumen los hechos y virtudes del ciudadano ido. Como bálsamo o como antídoto, los poetas han escrito frente a la piedra fría de lo irremediable. Así Orfeo, el héroe lírico por excelencia del mito griego, conmueve con su canto a la naturaleza inánime que lo circunda cuando ya no puede rescatar a Euridice del Hades. Su lira, desplazándose, anima a las piedras, pero no logrará rescatar a la amada de debajo de la tierra. Así como Cicerón -pensando en Sócrates- estimaba que el filósofo era aquel hombre virtuoso cuyo cuerpo de estudio es la muerte, una poderosa tradición, acompañada, también, por varios doctores de la Iglesia ha establecido a la poesía como *remedium intellectus* y al poeta humanista como «un médico para todos los hombres». La poesía, tradicionalmente, ha sido el gran argumento contra la muerte, quedando suspendida en el abismo de la fosa, ya para suplementar al héroe épico o trágico con un fama imperecedera, ya para estirar al mismo escritor más allá de sus propias cenizas y dar sentido a su fragmentación y dispersión finales en el manojo de palabras que -en la Modernidad- lo conocen por Autor. No es del todo arriesgado sostener que en lírica (más allá de la intensidad abismal del coito y de la famosa dicotomía Eros-Thanatos), el amor constituye un tropo que permite eclipsar o ritualizar eficazmente la paradoja de lo que ha dejado de ser, la instancia de lo que se ha muerto. La felicísima traducción quevediana de la elegía de Propercio, en la que el poeta mesmeriza el polvo con el veredicto de «polvo será, mas polvo enamorado» es un mojón apenas de este largo trayecto encantatorio que conoce, más recientemente, momentos como la meticulosa putrefacción de la carroña baudelaireana o el poema a la amada de Fernández Moreno, en el que la voz lírica se detiene celebratoriamente en los detalles más nimios y más perecederos de la amada: sus nevaduras, sus epiplones y espiroquetas. Es la palabra que, como el canto de Orfeo, se lanza a dar un soplo vital a lo que es mecánico o está fatalmente yerto. La medicina puede ser paradójicamente entendida como un avatar de la muerte. El juramento de todo legatorio de Hipócrates la invoca para negarla. Curar es denegar la muerte, y ejercer la medicina, a la vez, recordarla. Indagar en los arcanos de lo que vive es, a un tiempo, darle un nombre innumerable y puntual a las distintas máscaras de la muerte. La historia literaria conoce de médicos famosos; piénsese en Rabelais o Descartes, o en Keats, quien quiso ser médico pero se limitó a escribir poesía cuando lo atrapara la misma tuberculosis que se llevara a su madre y a su hermano y que finalmente habría de llevarlo a él. Rabelais celebró la vida, pero Asunción Silva fue a visitar a su amigo médico para que le marcara con yodo el círculo del corazón que el poeta terminó de abrirse con un balazo. Su médico le dio una medida a su muerte.

## Presentación de las enfermedades

La concepción de la enfermedad tiene su origen en la sociedad griega y más precisamente en los filósofos presocráticos, quienes la alejaron por vez primera de sus connotaciones sobrenaturales considerándola como algo normal, cuyos motivos tienen que buscarse únicamente en el ámbito natural de la existencia cotidiana del ser humano. La salud se considera el equilibrio cabal y perfecto de la mente y el cuerpo con la naturaleza; la enfermedad, un trastorno que se tiene que corregir partiendo de las causas que lo provocaron. Desde el siglo VII a. C, los griegos se esforzaron por establecer un pensamiento racional acerca de las patologías humanas, alejándolas de visiones sobrenaturales y religiosas de tiempos anteriores. La enfermedad era concebida como castigos enviados por una deidad, casi siempre por la violación de un tabú o de alguna ley religiosa, o bien era causada por brujos o hechiceros, pero en todo caso se buscaban las causas en el dominio sobrenatural.

Tanto el tratamiento como la curación requerían ritos y medios igualmente religiosos y mágicos. El “mal de ojo”, la presencia de un objeto en el cuerpo de una persona, la posesión por un espíritu entre otros constituían más o menos los tipos de dolencias que los actores del tratamiento (chamanes, brujos y sacerdotes...) solían diagnosticar. Las heridas, las mordeduras de serpientes y demás animales estaban llenas de connotaciones sobrenaturales mágicas.

Hipócrates de Cos<sup>354</sup> aparece, no obstante, como el precursor de lo que se puede llamar medicina racional. Se le otorga la autoría del llamado *Juramento Hipocrático*, de

---

<sup>354</sup> <http://www.elalmanaque.com/biografias/hipocrates.htm> : “Hipócrates nació en 460 a.C. en la isla de Cos (mar Egeo), y murió en el año 377 a.C. en Larisa (Tesalia). Fue un médico griego llamado desde la Edad Media *el Padre de la Medicina*. Figura de gran relieve histórico que ya en época griega adquirió carácter mítico. Pertenecía a una familia de médicos-sacerdotes de Asclepio. Viajó por toda Grecia y probablemente por el Próximo Oriente, siendo considerado durante su vida como un gran clínico. Su figura ha sido venerada durante siglos como personificación del médico ideal y como el fundador de la Medicina. Su concepción de la Medicina, basada en la experiencia y en la observación, nos es conocida por los *Aforismos* y los tratados que se le atribuyen del célebre *Cuerpo hipocrático*, conjunto de teorías médicas de la época compiladas por la escuela médica de Cos. Se basan en la teoría de los cuatro humores (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra) y en la fuerza curativa de la Naturaleza. El *Cuerpo hipocrático* contiene unas cuarenta descripciones clínicas que permiten el diagnóstico de enfermedades tales como el paludismo, las paperas, la pulmonía y la tisis. En los escritos dedicados a las epidemias se establecen relaciones entre la predominancia de ciertas enfermedades y determinados factores climáticos, dietéticos, raciales y ambientales.

un destacado libro sobre *Aforismos*, de muchos textos que forman *el Corpus hipocrático*, así como del hecho de haber tomado en primera instancia la observación como base de la “práctica clínica, o sea del método hipocrático.” Destaca entre las obras más importantes del *Corpus Hipocrático*, el *Tratado de los aires, las aguas y los lugares* (siglo V a.C.) que, en vez de atribuir un origen divino a las dolencias humanas, ponen en evidencia sus causas ambientales. Elementos tales como el clima, el agua o su situación en lugares en los que los vientos sean favorables, pueden ayudar al médico a evaluar la salud general de su entorno. *Tratado del pronóstico* y *Aforismos*, por su parte, anticiparon la teoría, entonces revolucionaria, de que el profesional de la salud podría predecir o frenar el desarrollo de una enfermedad mediante la observación rigurosa del entorno.

La noción “medicina preventiva”, concebida primero en *Régimen* y luego en *Régimen en enfermedades agudas*, pone de realce el estilo de vida del paciente, la dieta a seguir y la manera cómo los referidos elementos puedan influir sobre su estado de salud y su convalecencia.

Nos parece relevante volver ahora sobre el asunto que aquí y ahora nos interesa, es decir, la relación entre medicina y creatividad literaria.

En la literatura de todos los tiempos se han utilizado un sinnúmero de patologías como hilo conductor o como elemento de esencial relevancia. Escritores tales como Lope de Vega, Tirso de Molina, Zola, Verlaine, Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja... se valieron de sus conocimientos médicos como fuente de inspiración de sus obras literarias. En las novelas de Bazán, por ejemplo, la escritora gallega desvela entre otras cosas las nuevas teorías científico-médicas que acompañaron el positivismo en España a través de la presentación de muchos personajes que ora se relacionaban con la medicina de aquel entonces, ora padecían dolencias representativas del siglo XIX.<sup>355</sup>

---

Conserva vigor como código de la moral médica su famoso juramento. Hipócrates formaba parte del grupo de los “médicos”, éstos remontaban sus orígenes hasta el dios fundador de la medicina, el cual era normalmente representado en la escultura griega por una caña rodeada por una serpiente; este símbolo se convertiría más tarde en el Esculapio de los romanos.” p.1.

<sup>355</sup> DOMÉNECH MONTAGUT, María Asunción. *Género y enfermedad mental: Trastornos psíquicos en las novelas de Emilia Pardo Bazán*. Servicio de Publicaciones de La Universidad de Córdoba. 2000: “ En El cisne de Vilamorta (1885) encontramos las primeras referencias a la enfermedad femenina por excelencia del siglo XIX: la histeria, una enfermedad sin embargo relacionada con las mujeres desde los tiempos hipocráticos y cuyo difícil encuadre en los esquemas de la patología anatomoclínica había suscitado, a lo largo de toda la centuria, el interés de neurólogos y

En *Susana y los cazadores de moscas*, el señor Roberts aparece como el personaje que Pío Baroja ha creado para poner al desnudo las lacras y vicios de los franceses. Desde su aparición en los capítulos sexto y séptimo de dicha obra, adivinamos ya lo que se propone el narrador. A sus rasgos físicos “tipo de bohemio, melenudo, barbudo” van unidas taras morales que subrayan en última instancia una firme decisión de Baroja de satirizar algo en los parisienses. El señor Roberts padece, en efecto, una enfermedad que se denomina Neurastenia, la cual se manifiesta por una tristeza y una melancolía permanente e inevitable. El ser víctima de esta dolencia provoca, en el referido protagonista barojiano, reacciones que denotan una estupidez y un egoísmo dañinos: “El señor Roberts es un hombre de una inquietud y un egoísmo terribles. No quiere que su hija se case, porque quedaría solo y no tendría quien le cuidara. [...] Roberts con su egoísmo se ha aislado de todo el mundo y también pretende aislar a Susana que ha vivido durante mucho tiempo en París como en una aldea.”<sup>356</sup>

En *Laura o la soledad sin remedio*, Baroja reanuda con la temática de la enfermedad presentando esta vez dos posturas ante la vida que resultan antagónicas. La postura realista de Mercedes y el comportamiento idealista de la anti-heroína. La ilusión de acertar un día en la vida se mantiene viva en Mercedes. Por ello emprende el rumbo de la lucha porque como asevera Baroja esta actitud constituye el “ideal del hombre sano y fuerte”. Laura se diferencia de Mercedes por su temperamento romántico, su

---

alienistas, empeñados en descubrir las pautas nosológicas que permitieran delimitar su lugar entre las especies morbosas reconocidas por la medicina científica.[...] Emilia Parda Bazán empieza a escribir precisamente en este contexto, coincidiendo, además, con el período de mayor predicamento científico de Charcot y de sus investigaciones sobre la histeria en el hospital parisino de la Salpêtrière. Histérica se dice que había sido la madre, ya fallecida, del principal personaje masculino de la novela, el joven poeta romántico Segundo García, también conocido por sus veleidades literarias como “el cisne de Vilamorta.” [...] Como histérica se describe a la esposa del dulcero de Vilamorta, una “mujer histérica y celosa” que alimenta “con papillas” a su pequeño hijo, un mamón endeble, y a la que su debilidad no impide “soflear a su hercúleo marido.”Y ese mismo calificativo es el que podría aplicarse, aunque el texto no lo haga explícitamente, a la reacción de Leocadia Otero, la madura maestra de Vilamorta, ante el desvío de su poeta. Una noche, consumida por los celos tras descubrir los galanteos de Segundo García con la joven esposa del diputado de la Comba, sufre una terrible crisis convulsiva en la que pueden seguirse las principales fases de un ataque histérico: Labios secos, mejillas pálidas, punzadas por todo el cuerpo, inquietud horrible, gran amargor de boca, latidos desordenados del corazón, calor y desasosiego la preceden (prodromos)”.pp.62-63.

<sup>356</sup> BAROJA. *Susana y los cazadores de moscas*. Madrid: Editorial Caro Raggio (ed conmemorativa del centenario del nacimiento de Pío Baroja). 1976. pp.75-76.

espiritualidad, su escasa energía. Es, en definitiva, una chica melancólica que se deja llevar por sus pensamientos y ensueños. El narrador de la referida obra exagera la abulia de Laura haciendo que contraiga matrimonio con un hombre que no tiene como su esposa la energía requerida para enfrentarse a su destino. Las palabras finales del libro, en las que Laura se confía a su hijo pueden ejemplificar lo que hemos puntualizado con anterioridad: “¿Qué te reservará a ti la vida, pobre hijo mío?- Pensó Laura- Ni tu padre, ni tu madre te han podido dar mucha energía. No sé qué querría más, que fueras feliz como tu padre o tuvieras como yo esta tristeza de sentirte siempre solo y sin consuelo.”<sup>357</sup>

Al igual que sucede con escritores mencionados con anterioridad, las referencias a la enfermedad por su denominación médica se hallan irreversiblemente en las novelas de Manuel Villar Raso. La temática médica, como vemos a continuación, constituye un recurso imprescindible y destacado en la narrativa del autor soriano. Tanto en *La mujer de Burkina* como en *El color de los sueños* y *Donde rien las arenas*, asistimos a una verosímil exposición de las patologías que afectan con más frecuencia a la población africana en general y más particularmente a los subsaharianos. Tema fecundo y eficaz resorte novelesco, las dolencias constituyen, a pesar de las distintas alusiones que de ellas se hacen en *El color de los sueños* y *Donde rien las arenas*, elementos secundarios. Es en *La mujer de Burkina* donde cobran un lugar privilegiado:

A escasos metros la gente muere y aquí no llega el aliento de los que agonizan ni el rictus que les queda en los labios. Disentería, ébola, sida, malaria, abandono. Nunca he visto a tantos moribundos y el olor a muerte está en todas partes. Y no se trataba de genocidios como en Kigali, Ruanda, Freetown y el Congo, donde andan todavía muy sobrados de machetes. Las enfermedades son el pan nuestro y no hay manera de parar el aluvión de muertos, de ancianos tendidos sobre el cemento, de bebés tumbados en forma de cruz que te miran con ojos enormes y sin reproche, sin poder adivinar qué significa su mirada, y así también en los poblados, donde por falta de doscientos céntimos para entrar en el hospital cada uno se enfrenta a su destino y muere en silencio.<sup>358</sup>

<sup>357</sup> BAROJA, Pío. *Laura o la soledad sin remedios*. Madrid: Editorial Caro Raggio (ed conmemorativa del centenario del nacimiento de Pío Baroja). 1976. pp.144-145.

<sup>358</sup>VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.68.

Conviene que hagamos un breve repaso de las enfermedades que aparecen en la aludida obra procurando asimismo definir las para comprender mejor los diversos mecanismos que las causan, los cuales nos ayudarán a proseguir nuestro comentario tocante a la temática médica en los referidos libros.

El sida es una de las patologías humanas que aparece con un mayor grado de frecuencia en la narrativa de Villar Raso. Son siglas que significan síndrome de inmunodeficiencia adquirida. Es “una enfermedad viral causada por el virus de la inmunodeficiencia humana, la cual se caracteriza por la destrucción progresiva de los linfocitos T, especialmente T cooperadores, y termina ocasionando un cuadro de inmunodeficiencia celular, marcado por frecuentes infecciones a causa de gérmenes oportunistas (toxoplasmosis, criptococosis, tuberculosis atípicas, neumocistosis”,) etc.<sup>359</sup>

Disentería es otra de las enfermedades mencionadas en la narrativa villariana. Es un término griego que se emplea para denominar “los síndromes anatomoclinicos, los cuales se caracterizan por una inflamación de la mucosa del colon, deposiciones mucosanguinolentas, normalmente acuosas, tenesmo (doloral evacuar) intestinal y mal estado en general. En el colon, y a veces en el íleon, se localizan lesiones inflamatorias agudas con úlceras. Su etiología es infecciosa y puede ser de origen viral, bacteriana (disentería bacilar) o parasitario (disentería amebiana, balantatidiana o esquistosomática)<sup>360</sup>.

La enfermedad probablemente más representativa y que aparece con el mayor grado de frecuencia, no obstante, es el paludismo.<sup>361</sup> Tanto por las características que

---

<sup>359</sup> *Diccionario Espasa Medicina*- Facultad de Medicina de la Universidad de Navarra. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999. p.1105.

<sup>360</sup> *Ibidem.*, p.36.

<sup>361</sup> Puede decirse que la malaria o paludismo es una enfermedad tropical. Los parásitos protozoarios del género *Plasmodium* causan la enfermedad, y la picadura del mosquito hembra transmite la malaria entre los humanos. El nombre se deriva del italiano mal (mal) y aria (aire), porque la gente creía que las emanaciones miasmáticas de las zonas pantanosas y cenagosas engendraban la enfermedad. Se manifiesta por el acceso palúdico: cada dos o tres días el paciente presenta escalofríos seguidos de fiebre alta; horas después presenta sudoración abundante y desaparece la fiebre. Este patrón de fiebre cada dos o tres días es muy característico y se da en el paludismo benigno; pero cuando se trata de paludismo por *Plasmodium falciparum* los accesos palúdicos pueden presentarse de forma irregular y acompañarse de otras manifestaciones clínicas que inducen confusiones en el diagnóstico. El diagnóstico de paludismo se confirma mediante la obtención de dos gotas de sangre del pulpejo de un dedo, tiñéndolas con un colorante y mirándolas al microscopio.

ofrece, como por el extenso comentario que del mismo se hace por parte de los personajes, podemos aseverar, en definitiva, que es la enfermedad que más temor infunde a los entes ficticios: “Zumba perpetua un generador y la luz convoca a los insectos del contorno. Fuera del pabellón, la noche es fresca. La luna entre nubes clarea la charca, al otro lado de la pista roja y polvorienta que cruza entre el hospital y las aguas estancadas, donde las larvas maduran, se hacen adultas y se dispersan. Pero no está en ellas el peligro, dice el doctor. Entre la nube de mosquitos que recorre la sala hay un anofeles hembra de apariencia inofensiva e inocua, cuerpo delgado y patas largas, menos rigurosa que los mosquitos normales, pero capaz de succionar sin descanso sangre humana contaminada y mezclarla con sana, ése es el enemigo, no harían falta más cuerpos extraños. Es el *plasmodium falciparum*. Si pudiéramos producir esporas que lo maten, esporas que acaben con las larvas, cuando maduran, Si pudiéramos introducirle un agente que se alimente de esta maldita, mosquitos infectados, un antígeno, la combinación del DNA, hablo de células asesinas, ¿me entiendes?, dice el doctor, pero esta maldita no tiene enemigos naturales.”<sup>362</sup>

El paludismo o malaria, como bien lo explica el médico protagonista del libro, es una enfermedad muy extendida en el trópico. Es una de las principales causas de mortalidad en el mundo. Está causada por un protozoo (*Plasmodium*) que es transmitido al hombre mediante la picadura de la hembra del mosquito *Anopheles*. Existen cuatro tipos de *Plasmodium* que causan la enfermedad en el hombre. Las tres primeras producen una malaria relativamente benigna, la cuarta (*P. falciparum*), que el doctor Vivaldi destaca en el fragmento arriba mencionado, aparece como un paludismo grave que puede hasta matar al paciente. A pesar de los adelantos de la medicina, ha desarrollado resistencia a algunas medicaciones usadas por el hombre para destruirlo.

Tras habernos referido al peligroso agente causante del paludismo o malaria, nos parece lógico e importante dedicar unas páginas a la función literaria de las enfermedades.

---

Evitar la picadura del mosquito sigue siendo el método más eficaz para no contraer el paludismo. El primer buen tratamiento del paludismo fue la corteza del quino o cinchona, que contenía quinina procedente del Nuevo Mundo.

<sup>362</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, pp.68-69.

## Función temática de las patologías

Quisiéramos abrir el presente estudio con un fragmento sacado de la *enfermedad y sus metáforas* de Susan Sontag en el que la crítica norteamericana dice lo siguiente: « La tuberculose et le cancer ont servi á exprimer non seulement (comme la syphilis) des fantasmes grossiers en matière de contamination, mais aussi des sentiments particulièrement complexes á l'égard des notions telles que la force et la faiblesse, ou encore l'énergie. Pendant plus d'un siècle et demi, la tuberculose a fourni des images évoquant la délicatesse, la sensibilité, la tristesse, l'impuissance devant le destin; tout ce qui était perçu, par contre comme brutal, implacable et prédateur s'apparentait au cancer [...]. La tuberculose représentait une métaphore ambiguë: image de la malédiction, emblème du raffinement. Le cancer ne suggérait que le fléau: il était le barbare effectuant ses ravages á l'intérieur même du corps. »<sup>363</sup>

Manifestamos un interés particular por las palabras de la crítica norteamericana que acabamos de mencionar, ya que recoge en su libro roles que enfermedades tales como la tuberculosis y el cáncer han desempeñado en la historia de la literatura de siglos pasados. Para la referida escritora, cualquier dolencia relevante, cuyos orígenes sean inexactos, y su erradicación ineficaz, tiende a llenarse de significados.

Las fantasías inspiradas por la tuberculosis en el siglo XIX y el cáncer en el siglo anterior constituían actitudes ante patologías consideradas intratables y caprichosas, es decir, enfermedades incomprendidas en una época en que la meta fundamental de la Medicina era que todas las dolencias podían sanarse, ya que mientras no se comprendieron las causas de la tuberculosis y las atenciones médicas fueron tan ineficaces, esta patología se presentaba como “el robo insidioso e implacable de una vida”.

Sigue con su temática hablándonos del inusitado temor que la enfermedad en sí llegó a infundir: “Basta ver una patología cualquiera como un misterio, y temerla intensamente, para que se vuelva moralmente, contagiosa [...]. Los nombres mismos de estas enfermedades tienen algo así como un poder mágico”.<sup>364</sup>

<sup>363</sup> SONTAG, Susan. *La maladie comme métaphores*. Paris: Ed Seuil. 1979. pp.75-76.

<sup>364</sup> SONTAG, Susan, *Op.cit.*, p.12. (Mi traducción)

La obra de Stendhal *Armance*, que Susan Sontag toma a modo de ilustración le permite subrayar la pasiva actitud de la madre del héroe con respecto a la enfermedad que padece su hijo, quien se niega rotundamente a pronunciar la palabra tuberculosis por temor a que se empeore la salud del enfermo. Agrega asimismo que décadas anteriores, es decir, cuando se tomaba la tuberculosis como una sentencia de muerte, era frecuente esconder el nombre de la patología a los pacientes y, una vez fallecidos, esconderlo a su prole.

Sontag añade otro dato de esencial relevancia: las metáforas que giran en torno a las referidas patologías ponen de realce la idea de lo mórbido. Con el Romanticismo, la tuberculosis pasa a convertirse en una variante de la enfermedad del amor, de una pasión que consume. Para ejemplificar sus argumentos, la crítica norteamericana hace hincapié en la obra *The Wings of the Dove*, en la que el médico-protagonista aconseja a Milly Theale un amor como cura de la tuberculosis. La tuberculosis prosigue, era concebida como “el estrago de la frustración”, por lo que se prescribía una mayor vida erótica para los tuberculosos.”

El amor-pasión era más frecuente, pero la pasión la relacionaban también con la política o la moral. En los últimos renglones de *Visperas* (1860) de Turguenev, Inzarov, el joven revolucionario búlgaro exiliado que protagoniza la novela, se da cuenta de que ya no puede regresar a Bulgaria. Roto el cordón umbilical que le une a su país, el personaje se enferma de “nostalgia y frustración”, contrae la tuberculosis y muere” en un hotel de Venecia.

Es conveniente subrayar que la representación de las patologías ha sido una de las grandes constantes de la novela africana contemporánea. Chemain Degrange, en su libro *Maladie et guérison comme signes dans l'évolution de la littérature subsaharienne de langue française*,<sup>365</sup> asevera que, en los textos anteriores a la independencia de muchas naciones africanas, es decir las obras que recalcan dicho período, la enfermedad tenía una connotación social. La lepra, las infecciones cutáneas, la desnutrición reflejaban las posiciones sociales de blancos y negros.

Las enfermedades que padecían los africanos de aquel entonces distaban mucho de las que sufrían los blancos, porque las dolencias constituían motivos suficientes para

---

<sup>365</sup> DEGRANGE, Chemain. *Maladie et guérison comme signes dans l'évolution de la littérature subsaharienne de langue française*. Paris: Ed. Seuil, 1990.

que las esposas de los colonos dieran limosna. La mujer francesa de Roch Morach, en la primera novela de Jean Malongo au Congo, *Coeur d'Aryenne* (1654), se diferencia del director de la fábrica donde trabajaba por su gran compasión para con los pobres. La enfermedad de los humildes, prosigue Degrange, justificaba más o menos la acción misionera. En *Lazare I*, el protagonista principal recobró la salud merced a los obispos quienes le curaron de una infección “incurable”. Dentro del marco colonial, prosigue el crítico, las amputaciones y atrofias debidas a enfermedades significaban la falta de libertad de los africanos.

¿Por qué nos hemos demorado en el comentario de la obra de Susan Sontag y lo dicho por Chemain Degrange tocante a las representaciones de las patologías dentro del marco literario africano? Porque tratamos de dejar bien establecido el interés metafórico y funcional de las patologías literarias, pues las metáforas e imágenes no sólo permiten establecer diferencias entre realidad social y ficción literaria, sino que además constituyen recursos de que se han valido destacados escritores para divulgar ideas o satirizar aspectos nefastos o inquietantes del tiempo en que les ha tocado vivir.

Volviendo a una lectura de los libros de Manuel Villar Raso, podemos aseverar, a semejanza de Sontag y Degrange, que las patologías africanas insertadas en nuestras novelas aparecen como elementos que vislumbran clara y nítidamente la percepción africana del escritor español.

Una lectura detenida de *La mujer de Burkina* ofrece, por ejemplo, una visión panorámica de la sociedad burkinabesa en su conjunto, a partir de la construcción de la realidad que efectúa la narradora protagonista. Los temas sobre Medicina- en particular -sobre las enfermedades vigentes en el continente africano- que se hallan en la referida obra, constituyen sólo uno de los tópicos que trata, aunque es imprescindible subrayar su presencia constante, de tal manera que se podría incluso llegar a aseverar que las patologías constituyen el único elemento novelesco que retorna reiteradamente en cada capítulo del libro:

Sálvame, doctor, y el doctor le cogía la mano y le preguntaba qué veía y ella le decía que un hombre le arrancaba una a una las plumas. También sufría fuertes dolores musculares. Se retorció los brazos. Tenía molestias en el abdomen, fiebre alta y diarrea. Le dolían las piernas, la cintura, la espalda, su cabeza era un compendio de dolor, y se iba. Se tapaba el pecho. Le horrorizaba el ojo que le había nacido en el centro del pecho y también pedía que le quitáramos las serpientes que se le enroscan en las piernas. Le temblaban los labios, agrietados, violáceos y negros, como si mascara café, y tenía la mirada fija y perdida, como si hubiera empezado a sufrir apagones en la corteza del cerebro o el virus se hubiera apoderado de sus células oculares, igual que le había sucedido a Abdul, parecida diarrea y fiebre de las que matan a nueve de cada diez infectados, parecidos dolores y, al igual que con Abdul, pensó que se le estaba muriendo.<sup>366</sup>

La violencia, siendo un tema importante en *Donde ríen las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina*, vamos ahora a proceder a su estudio.

---

<sup>366</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.70.

## El tema de la violencia<sup>367</sup> en la novelística de Villar Raso

La violencia es uno de los motivos sobre los que giran las novelas que citamos a continuación: *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*. Una primera ojeada al título de dichas obras no parece revelarnos la preocupación del narrador español por el referido tópico. Pasando de la ojeada superficial a la lectura detenida de los elementos temáticos que componen estos libros, nos daremos cuenta de que la violencia es un motivo recurrente, constante y de esencial relevancia en la narrativa villariana. Por lo que nos parece imprescindible situarla entre los temas que nos proponemos estudiar en esta parte.

---

<sup>367</sup>VILLAR ARGAIZ, Pilar, MORILLAS SANCHEZ, Rosa, AGUILERA LIN DE, Mauricio (eds). *Entre la creación y el aula: Estudios en honor del Profesor Manuel Villar Raso*. Granada: Editorial Universidad de Granada. 2007. (Prefacio): «Villar Raso comienza su carrera literaria con el tema de la violencia. Mantiene en este sentido que España es un país radicalmente violento y escribe con el propósito de poder llegar a entenderlo él mismo para así darlo a conocer a los demás. Su primera novela *Mar ligeramente sur* (1976), finalista del premio *Nadal* en 1975, habla del amor, expresado como una experiencia curiosamente violenta y brutal. El tema de *Hacia el corazón de mi país* (1977) gira alrededor de un perseguido que lucha por vivir. *Una república sin republicanos* es un estudio certero sobre la Guerra Civil y la imposibilidad de un futuro entendimiento nacional. *La Pastora, el maquí hermafrodita* (1978) versa, de nuevo, sobre un personaje fuera la ley, un maquí. ¿Hombre o mujer? Es el dilema que la novela intenta solventar. *Comandos vascos* (1980) aborda el espinoso tema del terrorismo con el fin de entender quienes son sus militantes y qué objetivos persiguen. *El laberinto de los espías* (1981), novela por la que Villar Raso siente preferencia, plantea la pregunta de quién es él en relación al mundo y a cuestiones transcendentales como Dios. *Las Españas perdidas* (1983) profundiza un tema histórico. La expulsión de los moriscos de España a finales del siglo XVI, la primera travesía del gran desierto del Sahara por el ejército y el asentamiento español en Tombuctú. *Últimos paraísos* (1986) es una historia de amor agrídulce, tierna y trágica a un tiempo. El último conquistador explora el sueño del oro y la historia del visionario enloquecido que conquistó la Alta California para España.

Tras su viaje a Tombuctú, África estará indisolublemente presente en sus entregas. *Donde ríen las arenas* (1994) analiza la penosa situación de la mujer africana a través del relato de una indígena, Assiata, uno de sus personajes más intensos y mejor logrados. *El color de los sueños* (1999) narra la historia de un pintor genial y enloquecido que marcha a África a refugiarse en soledad, con el fin de descubrir la pintura del siglo XXI. Entre sus novelas más recientes, sobresalen *La mujer de Burkina* (2001, premio Casino de Mieres), *La caza del corazón* (2001), *Encuentros en Marbella* (2001), *La larga noche de Ángela* (2004), *Ser mujer en África* (2005)».

## **Violencia sobrenatural, violencia socio-política en *Donde ríen las arenas***

Si en cualquier novela de Villar Raso subyace el motivo de la violencia, en *Donde ríen las arenas* tanto el ámbito sobrenatural como el socio-político alcanzan una relevancia particular, sobre todo por impregnar al libro el sello de combate. En efecto, es llamativa la insistencia con que se subraya el enfrentamiento entre entes en dicha novela, lo que supone irremediamente la existencia de distintos protagonistas involucrados en el acto violento, así como la idea de participación que corresponde a cada uno y a todos ellos. Pero ¿cuáles son los hechos claves que funcionan como inspiración y que han conducido a Villar Raso a tratar este tema? ¿Cuál es el panorama socio-político que ha fomentado la elaboración de *Donde ríen las arenas*?

Ubicada su escritura en el contexto socio-político de la última década del siglo veinte, *Donde ríen las arenas* parece retratar ficticiamente el destino de un pueblo esencialmente amenazado por la mala conciencia de sus dirigentes. No debemos olvidar que el primer viaje realizado por Manuel Villar Raso por el Sahel coincidió con un acontecimiento político importante en Mali: la dictadura del presidente Moussa Traoré y la inestabilidad socio-política derivada de mandato de aquel militar africano.

Las situaciones deplorables a las que se enfrentaba el pueblo maliense en aquel entonces, quizás fueran uno de los motivos por los que nuestro escritor empezara a sacar a luz el lado oscuro del África post-colonial y a denunciar de manera virulenta a sus dirigentes y por ende sus ansias desmesuradas de poder:

El primer presidente de la República de Malí, Modibo Feita, político carismático y ferviente partidario de la unidad africana, fue depuesto por un golpe militar en 1968 y asesinado en la prisión en 1977. Le siguió la ineficacia y corrupción de Moussa Traoré (1968-1991), que había instaurado una dictadura militar que no permitía que nadie se moviera.<sup>368</sup>

---

<sup>368</sup>VILLAR RASO, Manuel. *África en silencio. Op. cit.*, p.44.

Ahora bien, una lectura atenta de *Donde rien las arenas* muestra que uno de los temas más relevantes, recurrentes, persistentes y obvios en dicha novela es aquél que intenta explorar los posibles caminos que llevan a la liberación de las opresivas estructuras económicas, sociales, políticas y psicológicas impuestas sobre la mujer africana. El lenguaje de esta novela es prioritariamente de protesta en la medida en que el narrador pone de realce la opresión y la violencia ejercidas sobre las mujeres en su propio continente. Pero, más allá de la denuncia de la tortura hecha a la mujer subsahariana, nos interesa la profunda valoración que la novela hace sobre su protagonista principal, máxima representante, ficticia por supuesto, de la juventud africana de los años noventa:

- Según mis amigas, de caos general, ocaso de soles y margaritas, de la oscuridad en que han envuelto al país los interminables años de los militares, todo propaganda y basura política tan sucia como la del propio Moussa. Para mí, que los dos habéis perdido la cabeza. Pase que la consientas ponerse esos nueve anillos de nuevo en la oreja. El día menos pensado se pone aros en los tobillos y se nos va a vivir con tu consentimiento o sin él a las chabolas de Nierela. [...]

Ha desaparecido un grupo de oficiales y los han encontrado enterrados en tumbas superficiales en Koulikoro. Están reforzando las casernas con sacos terrenos y metralletas. Ha habido disparos en el mercado y se dice que las tribus del norte andan levantiscas. Les echarán la culpa a tus locas feministas y caerán sobre Assiata.<sup>369</sup>

Assiata, habiendo nacido y crecido en un entorno violento y esencialmente caracterizado por la intolerancia, la injusticia y la discriminación de sus dirigentes, el ideario de justicia e igualdad social que intenta construir se opone tajantemente a las leyes vigentes a las que considera responsables de la pobreza e ignorancia de su pueblo. Por lo que en casi todos los capítulos que componen *Donde rien las arenas*, la violencia, la injusticia y la denuncia se encuadran en lo literario superando lo meramente documental mediante el uso de peculiares procedimientos narrativos:

---

<sup>369</sup> VILLAR RASO. *Op. cit.*, p.249.

Digo también que no hay razón para que hagáis valer, con el fin de haceros respetar, fetiches y misterios que luego nos separan, pues el respeto no tiene más justificación que el respeto. Es por eso por lo que afirmo que, desde que los dioses han creado el mundo, todos somos tejido de la misma tela y que no hay hombre que sea más importante que una mujer, porque habrá nacido de su vientre, lo habrá llevado nueve meses y nadie le habrá ayudado en sus dolores, ¿por qué decir entonces que el hijo que nace de nuestro vientre nos sobrepasa? ¿Por qué decir que sólo el hombre puede ser una celebridad? ¿Por qué tenemos que ser nosotras quienes recojamos las hojas del baobab? Y digo más, digo que los dioses que ordenan el caos y dictan las leyes no han creado un día parecido a éste, ni una vida mejor que ésta, ni a un hombre mayor que otro. Que me saludéis es vuestro problema, que no me saludéis es también vuestro problema.<sup>370</sup>

Del África subsahariana imbuida de mitos, supersticiones, rituales, etc., Villar Raso extrae algunos de los eventos y entes que conforman sus libros. Hablando de violencia destacamos que el lugar de procedencia de Assiata es mucho más que un espacio en el que se realiza la fusión de lo visible y lo invisible. Aparece en la referida novela como el primer escenario cómplice de la destrucción de nuestro personaje. Seamos más explícitos: Ireli, así se llama el aludido pueblo, se halla inmerso en un anillo de montañas donde las mujeres viven distintos tipos de violencia. Una de las formas de torturas hechas a las mujeres en este pueblo dogón y que aparece recalcada en la narrativa villariana consiste en el enclaustramiento de éstas en la Ginna durante el período que les dura la menstruación: “Aquí la vida es una mezcla de aroma de convento y de hospital venéreo, y todo es pecado y muerte, hasta el sexo. A las mujeres se lo cortan y desde muy niñas las hacen máquinas de sufrimiento, las encierran en la Ginna para que el perfume de la menstruación no infecte de pecado los poblados, y las matan a trabajar »<sup>371</sup>

Para no incurrir en repeticiones diremos sencillamente que Ireli, por las atrocidades derivadas de sus ritos y costumbres, se concibe en *Donde rien las arenas* como un espacio violento. Es un pueblo que lleva en sí el germen de la destrucción, el

---

<sup>370</sup> *Ibidem*.

<sup>371</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.164.

sufrimiento y la angustia del personaje femenino de la novela quien sucumbe finalmente por la influencia de este entorno hostil.

Así que los primeros tipos de violencia descritos en *Donde rien las arenas* están relacionados con las costumbres de este ámbito tradicional africano, el cual se vuelve cada vez más sombrío en la novela por conllevar las más atroces formas de humillaciones y vejaciones hechas a las mujeres.

Desde el punto de vista del tratamiento del motivo de la violencia, nos parece relevante destacar la similitud existente entre esta novela de Villar Raso y la colección de cuentos de Buxó Montesinos titulada *África, cuéntame...*. Si en *Donde rien las arenas* las fuerzas invisibles encarnan en la mayoría de los casos la maldad y la materializan con gran habilidad, en los cuentos de Montesinos el narrador insiste reiteradamente en el intenso ambiente de terror y violencia que sufren algunas de sus criaturas (los animales preferentemente) por culpa de los seres humanos y las deidades africanas. Fijémonos sucintamente en “Omar el elefante”, uno de los mejores relatos de *África, cuéntame...*

En “Omar el elefante” se presencia un crudo espectáculo de perfección de los elefantes. Buxó Montesinos no dulcifica en absoluto la realidad. Expone los hechos tal y como aparecen, proporcionando al público lector información acerca de la violencia que se comete a diario contra los animales. En efecto, la temática de la cacería es de una relevancia innegable en *África, cuéntame...* por permitir al cuentista español recalcar una situación conflictiva en la que actúan dos fuerzas antagónicas: nos referimos a Nabdou, el cazador y a su presa.

Los malos tratos infligidos a determinados animales son los hechos que Buxó Montesinos desvela poniendo sobremanera el énfasis en el protagonismo excepcional de un elefante africano. Omar, así se llama el animal, para vencer a su enemigo emprende un viaje didáctico en el que se propone enseñar a sus sirvientes los secretos de la astucia. No hay secreto o trampa que el animal-protagonista, tras exhaustiva y minuciosa reflexión, no consiga aclarar.

En efecto, el narrador se centra en valores como la lealtad, la generosidad, la valentía, el compañerismo para establecer un contraste entre la nobleza de la fauna y el comportamiento mezquino, miserable y egoísta del hombre.

La originalidad de “Omar, el elefante”, felizmente resuelta con ágiles diálogos, humor y gran sentido de la vida, contribuye a que disfrute el lector, quien se sentirá atrapado por el ingenio e inteligencia de este animal que lucha contra la violencia que se comete contra su especie.

Si pasamos revista a otros cuentos de *África, cuéntame...* nos daremos cuenta de que el hombre no es el único que crea una atmósfera de hostilidad y de amenaza en el texto montesino, sino que existen también elementos sobrenaturales y maléficos que denotan violencia.

Es preciso subrayar que en el universo africano villariano, a semejanza del de Buxó Montesinos, no existe frontera entre lo natural y lo sobrenatural. Tampoco el novelista español tiene la costumbre de aportar referencias explícitas con respecto al carácter violento de las deidades que protagonizan sus libros. El poder de los dioses africanos en *Donde rien las arenas*, por ejemplo, es algo que el lector debe de presentir desde el principio ya que la obsesión por la venganza de las fuerzas invisibles persigue a Assiata, la protagonista de la obra, creando asimismo malestar:

El terror daba explicaciones extrañas a cada sombra y luz. No había salvación para ella. Los miedos la acorralaban, rodeándola como animalitos fijos y mudos que salían de la negrura de sus días. Veía ojos por todas partes que asaltaban y aprisionaban su cuerpo. Allí habitaba la serpiente Lébé que cada noche visitaba al anciano Hogón para insuflarle sabiduría y estaba el zorro introductor de la muerte y los genios andróginos que se revelaron contra Amma, el Herrero creador, causando tantas desgracias.<sup>372</sup>

Por tanto, no es menester que la sangre corra a borbotones entre las líneas de *Donde rien las arenas* para que el protagonismo de Assiata se presenta trágico. El círculo vicioso en el que se desarrolla la existencia de ésta ayuda, sobremanera, a entender que del universo sobrenatural dogón es de donde emanan su desgracia y posterior desequilibrio. El mero hecho de haber dejado de tolerar su existencia de clausura alejándose de la tradición de sus ancestros aparece como un indicio del conflicto violento que va oponiendo al personaje femenino de *Donde rien las*

---

<sup>372</sup>. VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.18.

arenas<sup>373</sup> de sus dioses, los cuales se deshacen impiadosamente de ella preparando asimismo su desquite.

Ahora bien, lo sobrenatural, lejos de atenuar el miedo de nuestro personaje, no hace más que reforzarlo. Las predicciones y las maldiciones de Assiata intensifican aún más la angustia sobre el lector:

La oscuridad que tanto temía la libraba de él, los troncos que la amedrentaban la miraban de forma impersonal y la negrura era una tela benigna que la cubría de los terribles dioses familiares. Tan sólo debía temer las voces de algún miembro de su raza y su poblado quedaba lejos. Podía encontrar nuevas sombras como las de la noche anterior, pero su instinto le decía que su vida no peligraba con ellas y que su cuerpo de mujer, que tantos ataques habían soportado impertérrito, no sufriría por ello salvo un ligero contratiempo. Acortó el paso hasta detenerse.<sup>374</sup>

En resumidas cuentas, el pueblo de Ireli aparece en *Donde rien las arenas* como el agujero oscuro que acarrea distintos tipos de violencia. Como tuvimos ocasión de apuntar, Assiata se dibuja como privada de autonomía y su presencia en el texto parece condicionada a la intención del narrador de destacar muchas facetas de la violencia.

Merece subrayar en esta ocasión el asesinato de José, su amante occidental, cuyo planteamiento y ejecución ocupan buena parte de la acción: “La tormenta había cesado y seguía lloviendo, repiqueteando todavía con suavidad en el tejado. Salió al porche y los relámpagos la arrastraban hacia la noche del desierto. Volvió a entrar furioso, con la garganta contraída y las lágrimas a punto de reventar. Acababa de perder a un amigo, la única debilidad en su vida, y le quemaba la obsesión de que podía haberlo evitado. Podía haber impedido que se embarcara en una empresa arriesgada y loca una vez más y no lo había hecho. Debió acompañarlo y no se había atrevido.”<sup>375</sup>

Fijándonos en la estancia de José en Bamako, veremos que su viaje simboliza el inicio de una búsqueda que lo lleva a conocer y a entablar una relación afectiva y amorosa con Assiata, y es esta relación y los modos de actuar de ambos personajes los

<sup>373</sup> Assiata es una mujer oprimida por el ambiente de las montañas dogón.

<sup>374</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.55.

<sup>375</sup> *Ibidem.*, p.18.

que configuran una trama en la que las relaciones de amor y muerte tienen un lugar preponderante:

[...] Así es África, amigo mío, con los europeos. Te abre el corazón y te devora sin remedio. Ándate con cuidado con Assiata porque eres un ingenuo y puede acabar deglutiéndote. Te aceptan y luego te maldicen. Nunca sabes a qué atenerse con ellas.<sup>376</sup>

Así que la culpabilidad, la violencia y la venganza van fusionadas en esta novela cuya protagonista femenina sabe que está predestinada a la desgracia. En efecto, su desplazamiento voluntario del domicilio conyugal a la capital se percibe en la novela como una culpa, un deshonor, es decir, como la violación de un tabú y, todo lo que ella hace fuera del recinto sagrado, incluso en la ciudad, lleva la etiqueta infame de ilegítimo e inmoral.

Es conveniente destacar, tal como hemos visto en fragmentos anteriores, que la violencia no se concentra en una parte determinada de *Donde ríen las arenas*. Muy al contrario, ésta es un motivo que tiende a manifestarse conforme Assiata vaya entablando relaciones con los demás antes de la novela. Así, todos y cada uno de los capítulos que tratan el protagonismo de esta mujer africana (tanto en el pueblo como en la capital) incluyen implícita o explícitamente el motivo de la violencia entre sus líneas. Tal es el caso de destacados episodios de *Donde ríen las arenas* en los que José y Michel, los entes nocturnos de la novela presencian sin querer diferentes tipos de agresiones e injusticias. Pero no adelantemos acontecimientos, y detengámonos a analizar los acontecimientos violentos surgidos de la relación Assiata-José.

Al igual que ocurre con el ambiente sobrenatural dogón, la ciudad de Bamako aparece como el espacio privilegiado de la violencia, tal y como nos lo muestra el siguiente diálogo donde este motivo queda patente:

- Quieren matarme, doctor - fue lo primero que le dijo.
- ¿Quieren matarte? - repitió el doctor enfatizando sus palabras -.
- ¿Quién puede querer matarte?
- Los hombres de Le Village.
- ¡Los hombres de Le Village!<sup>377</sup>

---

<sup>376</sup> *Ibidem*, p.295.

La impresión de miedo es notable en el fragmento anterior y la violencia se hace más explícita cuando José, tras escuchar a Assiata decide acudir a “Le Village”<sup>378</sup> para hablar con los hombres que andan chantajeando y amenazando a su novia: “Cruzó entre aquellos rostros con máscaras sin mirarlos siquiera para no perder el ánimo y a grandes zancadas alcanzó la puerta de Le Village, en los bajos traseros del hotel. Lo único legible en el papel era el nombre de Assiata, firmado con una letra extraordinariamente limpia, sabe Dios de quién, y una cifra abultada de ceros, que el negro grandote y amongolado, con el pelo rizado, aceitoso y un cigarrillo ladeado en los labios, le mostraba imperturbable y con las cejas juntas, como dormido. Tenía una barriga inmoral, una mirada maligna y unos mofletes tan gruesos que le creaban varias caras.”<sup>379</sup>

Las agresiones físicas y morales se producen repetida y continuamente en *Donde rien las arenas* denotando una relación de poder desigual en la que los personajes femeninos se encuentran indefensos ante los entes masculinos que las amenazan. Los ejemplos de maltrato e injusticia son interminables, como en el anterior párrafo en el que los malvados personajes de *Le Village* actúan con el único propósito de dañar a Assiata.

Por otra parte, notamos la existencia de distintos episodios de la novela que contribuyen de manera decisiva a poner de manifiesto el ambiente corrupto y violento que rodea a los personajes principales de *Donde rien las arenas*: aparentemente, nada intrínsecamente trágico ocurre cuando José decide acercarse a “Le Village” para hablar con los que quieren abusar económica y sexualmente de Assiata. Pero, si nos fijamos en los episodios que siguen nos percataremos de que el mero hecho de haber emprendido un romance con Assiata hace que la vida de José también corra peligro:

Vio que los ojos de ave de presa de Amadou volaban abiertos y de forma ciega hacia el doctor y la saliva a Michel se le volvió repentinamente amarga. No era tan tonto y entendía. Sabía quienes eran y le dio un golpe de tos que a punto estuvo de ahogarlo. Al serenarse, le dio una patada al doctor en la espinilla por debajo de la mesa y miró el reloj.<sup>380</sup>

<sup>377</sup> *Ibidem*, p.295.

<sup>378</sup> Le Village así se llama el prostíbulo donde acuden frecuentemente los personajes principales de *Donde rien las arenas*.

<sup>379</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit...*, p.200.

<sup>380</sup> *Ibidem*, p. 200.

Innegable es el privilegio que tienen los entes occidentales en las novelas de temática africana de Manuel Villar Raso, pero parece arriesgado para ellos, al menos es lo que reflejan las novelas de nuestro corpus, mirar con ojos occidentales los misterios que se desprenden del universo africano. José, el médico de *Donde ríen las arenas* no tenía que inmiscuirse en la vida y los problemas de Assiata, la protagonista de la novela que los demás entes occidentales consideran tan misteriosa como el propio continente al que pertenece:

- Y esa celebridad suya, doctor, ¿cómo se llama? - preguntó Jon, que no parecía haberle perdonado su mediación con los muchachos.

- Assiata, querido, lo sabes de sobra - respondió el Culito ante el silencio del doctor y el sonido de su nombre en su boca se abrió paso en la sangre y músculos del doctor hasta quedar visible en un temblor incontrolable en las sienes.

- ¿La conocemos? - siguió Jon mirando al coronel que no había relajado ni un momento la mirada de rapaz.

No le contestó de momento. Tenía un cigarrillo en la mano y, sin quitarle al doctor los ojos de encima o mirar a la mesa, lo aplastó en el cenicero. Luego bebió de un trago la copa de coñac que rebosaba el borde.

- A mí ese nombre no me dice nada - añadió Jon, no sé si con sarcasmo o con inocencia.

- Es una de las chicas de la UNFM. Un prodigio dogón algo loca. Una mujer que llama la atención y se queda con uno. La conocemos bien - aclaró al fin machacando la voz entre los dientes con un sonido que le serpentearía al doctor horas después en la garganta.

- ¿Guapa? - preguntó Jon al dejar el Culito la mesa.

- Demasiados huesos para mí - respondió el militar con rotundidad y al instante el doctor se puso en pie y Michel vio que sudaba y tartamudeaba al decir que se le hacía tarde.<sup>381</sup>

Denunciar a los mezquinos y corruptos representantes del poder parece constituir una de las intenciones de Manuel Villar Raso al escribir *Donde ríen las arenas*. El carácter de denuncia de la novela se manifiesta de distintas maneras: desde la personificación de los animales y plantas a la animalización de los humanos. El lector,

---

<sup>381</sup> *Ibidem*, p.222.

tal como hemos visto arriba, no puede permanecer impasible ante la tendencia consistente en poner de realce la maldad y frialdad de Amadou, el militar-personaje de *Donde rien las arenas*, quien aparece caracterizado frecuentemente mediante rasgos fisonómicos bestiales (“los ojos de ave de presa de Amadou”). Se pone también de manifiesto el terror que el citado personaje infunde a los demás recalcando el lenguaje violento que usa cuando contesta a la pregunta que le hace Jon: “demasiados huesos para mí - respondió el militar con rotundidad”.

Como queda ejemplificado arriba, el narrador emplea figuras estilísticas tales como las metonimias y las comparaciones para aludir a uno de los agentes represores de la ciudad, al militar Amadou, dotándole de rasgos típicamente bestiales, como si se tratase de algo no humano: “El coronel apenas habló durante la comida, pero se le veía permanentemente en guardia y radiografiándolos con ojos tan agudos y penetrantes que a Michel no le salían las palabras y comía de mala gana. Llamaba su atención sus musculosas quijadas, atravesadas por líneas rojas y profundas, sus grandes **ojos de hiena** y su enorme **corpachón de cocodrilo**, que hundía en el respaldo de la silla, sus maneras zafias a la hora de coger la carne, el arroz o lo que fuera, porque lo hacía con las manos y trituraba el pollo con los dientes sin que los huesos volvieran al plato. Luego se limpiaba el jugo que le chorreaba los dedos y la barbilla con un enorme pedazo de pan, se lo engullía entero en la boca y finalmente se chupaba una y otra vez los dedos hasta dejarlos limpios de polvo y grasa.”<sup>382</sup>

Es menester notar ejemplos igualmente satíricos en el apartado anterior. Los “ojos de hiena” que se le atribuyen a Amadou remiten a la idea de caza, y sirven para connotar a un ente despiadado al acecho a una presa” (en este caso, Assiata). El hábil manejo de la descripción física de Amadou “corpachón de cocodrilo” y la insistencia en su apariencia repulsiva y famélica que se evidencia en su insaciable apetito: (“sus maneras zafias a la hora de coger la carne, el arroz o lo que fuera, porque lo hacía con las manos y trituraba el pollo con los dientes sin que los huesos volvieran al plato de la carne y su atrevimiento en la busca de una presa”) logran hacernos desagradable a este militar.

Si vinculamos el motivo de la violencia con la política, observaremos en *Donde rien las arenas* la acusación a una represión brutal, por parte del personaje del coronel

---

<sup>382</sup>*Ibidem*, p.179.

contra todo aquél que esté implicado en un levantamiento. A continuación enumeramos algunos de los actos vergonzosos cometidos por Amadou, el temido militar de la novela. Se trata de malos tratos y torturas que van desde la acusación injusta hasta la encarcelación sin motivo de las prostitutas de *Le Village*, o mejor dicho, desde la amenaza a la ejecución de determinados personajes, inocentes en su inmensa mayoría: “Había un furgón militar a la entrada del pub y un policía con una metralleta en las manos. La única luz venía del interior del garito y en la semioscuridad de la calle todo eran sombras presentidas, salvo la del policía y su arma, que relucía con luz propia, misteriosamente. Al acercarse, se abrió la puerta de la entrada, echando hacia la calle un chorro extra de luz y música, y vieron cómo salían una a una hasta seis muchachas, todas ellas con rostros despavoridos, gritando, enseñando sus enormes dientes y maldiciendo a los dos policías negros que las escoltaban y personas que guarda en *La Grande Prison*. Tiene dientes de tigre, ojos de leopardo y mofletes de hipopótamo.”<sup>383</sup>

La forma de expresar los actos ilícitos de ambos militares lleva implícita una burla y sarcasmo contra los corruptos representantes estatales. El narrador sí que refleja infinitas formas de humillaciones en su obra pero lo hace, muy a menudo, denunciando con crudeza el abuso del poder de “los Amadou”,<sup>384</sup> que quieren que el pueblo enmudezca, calle y lo aguante todo.

A veces la denuncia se hace más explícita, como en el siguiente fragmento en el que se pone de realce las difíciles condiciones de vida de dos presos españoles en *La Grande Prisión*:

[...] Estaban desnudos y en muy mal estado. Las cuencas de los ojos casi vacías. Les pregunté si habían vendido droga y me contestaron que los habían sentado desnudos en unas botellas y que habían cantado. "Cantas lo que quieren que cantes cuando te hacen eso, porque es insoportable". Están día y noche sin ropa y se dan calor con sus cuerpos. "Haga algo. Vaya a la embajada, a Kouloula. Hable con el presidente", lloriqueando. Un guiñapo humano. Junto a la prisión hay un cuartel, pero no parece gran cosa y se podría hacer con relativa facilidad. Tan sólo la cuidan cinco soldados.<sup>385</sup>

<sup>383</sup> *Ibidem*, p.126.

<sup>384</sup> Los militares africanos son los que los personajes occidentales llaman “los Amadou” en *Donde rien las arenas*.

<sup>385</sup> *Ibidem*, p.160.

Por lo que, en un momento dado de la novela, la protagonista africana de *Donde ríen las arenas* se rebela contra el poder cuyos representantes (dioses, militares, etc.) atentan diariamente contra la libertad de los hombres. Actúa en función de su ideario en movilizaciones feministas en pos de concienciar al pueblo. Su rebeldía burlona no pasa desapercibida y la reacción de los dirigentes a esta protesta es la represión absoluta (encarcelamiento, torturas).

La violencia llega a su paroxismo cuando los representantes del poder sorprenden a Assiata en el hospital donde trabaja para vengarse de “las ofensas” de ella. El fallecimiento de ésta que supone su “victimización” final muestra la violenta represalia y las duras medidas que toma el poder para impedir cualquier revuelta democrática:

-¿Te das cuenta? Sabía que iba a morir. Lo sabía y no tenías por qué acusarme.

- Han sido los militares. Ahora lo veo claro - le dijo -. En este país nada se mueve sin su permiso. Les da miedo todo lo que se mueve, todo lo que lleva savia nueva y vida, ¡los cabrones!

- Así es. Les dan miedo las preguntas. Una pregunta es como un cuchillo que corta la carne en tiras dejando ver la podredumbre interior, las mentiras, y ella siempre hacía preguntas. Sus preguntas eran la verdad que ellos no soportaban – y añadió cambiando de tono.<sup>386</sup>

En resumidas cuentas, la lucha contra el sistema patriarcal y, por ende, su extensión al ámbito socio-político africano, ocupa un puesto importante entre las preocupaciones de entes como Assiata que, a pesar de sucumbir por el peso del poder, tuvieron la valentía de desvelar los males de su época invitando a una toma de conciencia.

---

<sup>386</sup>*Ibidem*, p.190.

## La soledad y rebeldía de los entes como otra manera de leer el motivo de la violencia

Las novelas villarianas de nuestro corpus están llenas de personajes rebeldes que asombran al lector, sobre todo por su capacidad de romper los moldes establecidos y por ir más allá de los límites que la modernidad les impone. Su peculiar forma de rebeldía consiste en un mecanismo psicológico e innato que se encuentra en su fuero interno y que hace que se desvinculen de cuanto pueda frenar el desarrollo de su propia personalidad.

De una observación minuciosa de *Donde rien las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina* se desprende que la rebeldía condiciona el protagonismo trágico de los entes desvelando asimismo la fragilidad de sus relaciones. En este caso, nada es comparable a la angustia y soledad vividas por el doctor Valverde en *La mujer de Burkina*. El acto de suicidio que éste comete el día inexorable y fatal de su llegada a Bamako refleja la violencia que subyace en su fuero interno:

Eduardo baja la cabeza. Su rostro ajado y enrojecido no presagia nada agradable, calla y miró a Marie. En sus ojos descubro lo que más temo y al punto me dirijo a Sougdia y le pregunto si él también sabía la noticia y no me contesta. No necesito que me digan lo que ha pasado y sólo les pregunto cómo ha sido. Su coche se salió de la carretera en Gaoua, iba solo, responde Marie por ellos, y vuelvo a la cocina. Lo habían enterrado en Bobo Diulasso sin decírmelo, no convenía decírmelo en mi estado.<sup>387</sup>

Así que, los personajes occidentales de *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* no se trasladan a África<sup>388</sup> por el mero hecho de trasladarse allí. El universo subsahariano, tal como hemos subrayado en capítulos anteriores, es, en opinión de los entes europeos, un espacio exótico, primitivo y mítico

<sup>387</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.188.

<sup>388</sup> Es conveniente subrayar, sin embargo, que la elección de determinados ámbitos africanos en *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* no es fruto del azar. El espacio subsahariano aparece como el marco elegido por el narrador español para plantear la concepción de la muerte como principio de la vida.

que les permite apartarse de la linealidad temporal que caracteriza las sociedades modernas.

Ahora bien, el acto de suicidio cometido por el doctor Valverde en *La mujer de Burkina*, y tal como ilustra Ángela en el fragmento anterior, aparece como una manera de protestar contra sucesos que le han afectado profundamente. El citado personaje se quita la vida al final de la novela para así proclamar su victoria contra las ataduras de una época que no hace nada más que alienar al individuo con reglas y normas morales muy ajustadas a los patrones de conducta que impone y que, finalmente, constituyen obstáculos para la realización de las aspiraciones personales. El artículo de Manuel Villar Raso titulado “Reflexiones sobre la violencia” que presentó en las VI Jornadas de Literatura Norteamericana (Alcalá de Henares, 1993) nos puede servir para ilustrar lo que acabamos de aseverar. Fijémonos en las palabras pronunciadas por el autor en esa ocasión: “Los poderes de la vida pública se han vuelto tan vastos y amenazadores que la vida privada no tiene la menor importancia. La violencia le viene al hombre por todas partes, pero también desde dentro, desde su propia interioridad, a mi entender todavía más devastadora y negativa, aunque con algún rodeo.”<sup>389</sup>

Así que la muerte voluntaria del personaje de Vivaldi en *La mujer de Burkina* se puede interpretar como la expresión afanosa y culminante del deseo de éste, quien quiere liberarse del tiempo cronológico y de cuanto supone vivir con una mujer cuyo amor le sumerge inevitablemente en esta noción desagradable: “Era Eduardo y quería hablar con el doctor. Él movió negativamente la cabeza. Es importante, insistía una y otra vez, y entonces lo cogió Marie al otro lado y me ordenó que le pusiera el auricular en el oído. Era su niña favorita y, tras escucharla en silencio un buen rato, le oí decir no, es imposible, no puedo dejar el hospital, un largo silencio y cuando por fin lo rompí, movió hacia mí automáticamente los ojos y, cambiando de opinión, dijo que sí, que ese era un asunto olvidado y podía viajar, ya no siento aquellos años, niña, ahora sólo cuenta el tiempo al acostarme con Ángela.”<sup>390</sup>

---

<sup>389</sup> VILLAR RASO, Manuel. “Reflexiones sobre la violencia”. VI Jornadas de Literatura Norteamericana. Alcalá de Henares, 1993.

<sup>390</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.189.

La experiencia amorosa de Vivaldi concierne, si nos fijamos en la novela en su conjunto, tanto a Ángela, la mujer occidental del libro como a las chicas africanas de la novela, pero la pasión de éste por las últimas es más bien una relación puramente afectiva, esencialmente destinada a paliar la separación que supuso la muerte de Assiata.

Es conveniente destacar, no obstante, que el verdadero malestar erótico del Dr. Vivaldi<sup>391</sup> empieza el día en que Ángela decide arrimarse al estrecho mundo que éste había formado junto a sus tres enfermeras africanas para así transformarlo. La intromisión de la narradora de *La mujer de Burkina* en la vida del citado ente aparece como el primer paso que anuncia el final de un personaje esencialmente perseguido por la fatalidad.

Al citado personaje de *La mujer de Burkina*, por lo tanto, le resulta desconocido el significado de la palabra “amor” en sus más notables vertientes: amor filial, amor a una mujer, y su huida a Burkina Faso, lejos de los escenarios del pasado, ilustra a la perfección lo que acabamos de aseverar: “No le preguntes por su vida, es algo que le duele, me dice al oído Marie Terèse. Tiene una hija en España, a la que apenas recuerda, y ha dejado un amor en el Malí, que todavía lleva en carne viva y le duele. Háblale de Burkina Faso y los ojos se le encienden.”<sup>392</sup> Así que el Dr. Vivaldi se esfuerza a lo largo de la novela por huir de Malí, el país donde trascurrieron los episodios más inolvidables de su existencia. Es casi al final de la novela cuando nuestro personaje decide regresar allí: “Si sus cálculos eran correctos habían sido trece años en Burkina y no conseguía explicarse ni explicarme por qué encontraba el viaje tan atractivo; pero le atraía sobremanera como si de pronto su único destino en el mundo fuera comunicar lo que sabía y era tal la intensidad de este sentimiento que casi lo enrojecía. Se quitó la ropa y desnudo en su escritorio cogió un cuaderno, algo que no hacía desde mucho tiempo atrás, y sin moverse salvo para respirar empezó a escribir y lo primero que puso era su nombre.”<sup>393</sup>

Como ilustra el fragmento anterior, el verdadero nombre del personaje del doctor lo conocemos al penúltimo capítulo de la novela. La omisión casi sistemática del nombre del Dr. Vivaldi quizás sea una manera de poner de realce el intenso

---

<sup>391</sup> La convivencia del doctor Vivaldi con Ángela es la que desvela la pasión insaciable de éste.

<sup>392</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.155.

<sup>393</sup> *Ibidem.*, p.144.

desgarramiento de una criatura cuya vida ha consistido en una huida interminable, y que descubre al final y dolorosamente que sigue siendo el mismo. Según la narradora de la novela, el personaje nunca había visto su nombre escrito, era el doctor para sus conocidos pero la noche que precedió su retorno a Bamako fue cuando nuestra protagonista escribió, por primera vez, su nombre. Sorprendido por su propio nombre, el personaje permaneció unos segundos en suspenso; “luego debió parecerle irrelevante y lo tachó. Más tarde lo pronunció en voz baja y se quedó escuchando el sonido en su cabeza” mientras miraba a Ángela, intentando descubrir en sus ojos el efecto que causaba.<sup>394</sup>

Huelga precisar que la decisión tomada por el Dr. Vivaldi de regresar a Malí, tras aquellos años de ausencia de este país, nos recuerda una de las formulas literarias más importantes del Romanticismo. Nos referimos a la tragedia. La temática de la tragedia que supone la confrontación entre el ser humano y su destino aparece representada en *La mujer de Burkina* por la idea descabellada del Dr. Vivaldi de volver a una ciudad donde le espera irremediamente la muerte:

En aquel cuaderno, en el que se paraba a anotar sus pensamientos, quería almacenar todas las respuestas que había acumulado su mente a lo largo de su vida, las cosas importantes en las que se había visto envuelto y le parecía una cuestión de vida o muerte el hacerlo, hasta el punto de que nuestras conversaciones eran tan breves como el recuerdo del beso al acostarnos.<sup>395</sup>

Ahora bien, los impulsos y las tensiones del deseo parecen, en efecto, interesarle al Dr. Vivaldi más que la satisfacción carnal, y la tendencia consistente en cristalizar su deseo sobre un ser ausente más que sobre mujeres como Ángela, lo ilustra a la perfección.

La violencia innata que caracteriza al referido personaje de *La mujer de Burkina* caracteriza asimismo a los demás entes de nuestros libros. Es algo que emana de su yo más profundo e inconsciente y es mucho más terrible que la violencia física perceptible

---

<sup>394</sup> *Ibidem.*, p.144.

<sup>395</sup> *Ibidem.*, p.175.

a través de los impulsos cobardes de personajes como Amadou, el militar africano que protagoniza *Donde ríen las arenas*.

Acaso sea oportuno referirnos aquí y ahora al choque dramático entre el yo subjetivo de uno de los protagonistas de *El color de los sueños* con su entorno de origen. En efecto, la afición de Miguel a la naturaleza en libertad, además de servirle de espejo a su soledad y tortura, aparece como una manera de desvelar la violencia que subyace en su fuero interno. La intimidación desamparada, la sensibilidad herida de este artista de *El color de los sueños* hace que se rebele contra Occidente escogiendo un lugar que cuadra muy bien con su estado de desesperación: “El artista es caprichoso, horrible, violento, y tierno como la propia naturaleza, pero todavía no he comido carne humana y vivo de ensaladas y pan mojado con vino.”<sup>396</sup>

La peculiar filosofía de Miguel que suele percibirse en la novela como algo cruel, es de una relevancia particular en el estudio de la temática de la violencia. La indiferencia y desprecio menospreciativos de éste para con Occidente refleja de alguna manera el espíritu indócil y arisco de un personaje que no se deja moldear por las imposiciones de su entorno. Quiere ser de otro modo, disfrutar de la vida de otra manera. Como no consigue su meta, se aleja de Europa adoptando asimismo actitudes antipáticas y pesimistas para con este espacio hostil:

El arte no es gratuito ni simple. El arte es talento y el talento necesita de la astucia para combatir las normas y los códigos, los gestos simples y las palabras cotidianas. Tu padre canta lo que le rodea, pinta sus deseos, penas y recuerdos, juega con los colores igual que yo hago con la música, distribuyendo el color por la superficie del lienzo como notas de un instrumento tocado a golpe de pulmón. Es así como se construye una obra, con pasión, a golpe de pulmón, y con los colores justos, que en tu padre son la arena, el agua y hasta los olores del Sahel, y en el mío las palabras apropiadas que expresan emoción, dolor y amores imposibles.<sup>397</sup>

---

<sup>396</sup>*Ibidem.*, p.155.

<sup>397</sup>*Ibidem.*, p.166.

Tal como hemos visto al estudiar el tema de la pintura en *El color de los sueños*, el exilio de Miguel a África le ha llevado a darse cuenta de los límites artísticos de su época y a gritar la necesidad de renovación de las normas pictóricas vigentes en Occidente. Su meta consiste, en efecto, en crear algo realmente nuevo y mejor, que revolucione las normas pictóricas vigentes. Para ello hace falta que sea capaz de reencontrarse con los aspectos naturales de la vida poniéndose también al margen de todo, incluso de su familia:

Esta es mi última carta y con ella te digo adiós para siempre. En una ocasión te pedí que no te fueras y me dijiste que no querías irte; pero te fuiste y lloré mucho. En otra le pregunté al abuelito si se iba a morir, porque estaba muy amarillo y no se levantaba de la cama, y me dijo que no quería morir; pero ese mismo día se murió y al día siguiente le hicimos un funeral. Como no paraba de llorar me dieron una medicina para que dejara de llorar y esa noche no lloré y en el funeral tampoco.<sup>398</sup>

Destaca en *El color de los sueños* el mismo ambiente humano muy degradado que caracteriza las demás novelas villarianas y en las que las relaciones amorosas y filiales, debido al egoísmo y la falta de responsabilidad de los entes, carecen de la solidez requerida. En efecto, todos los personajes principales de *La mujer de Burkina*, *El color de los sueños* y *Donde ríen las arenas* tienen responsabilidades filiales pero viven como si no las tuvieran descuidando totalmente a su prole. La carta de Marina, arriba citada, pone de manifiesto el descuido afectivo del pintor de *El color de los sueños* para con su hija.

El tema de la droga, el desenfreno sexual de nuestros personajes contribuye también y de manera eficiente a **poner al desnudo** la rebeldía de entes que viven no en función de las normas que la sociedad les impone sino de la manera más natural posible. En esta ocasión, nos parece relevante tomar el ejemplo de Michel en *Donde ríen las arenas*, quien se mueve en ambientes de la ciudad de Bamako, entre exiliados europeos derrotados como él, y quien acude cada noche a los prostíbulos de dicha capital africana para tomar alcohol y buscar el sexo: “Mientras tomaban los tres una cerveza en el bar del Grand Hotel, le pidió a José ingenuamente una razón para vivir en este pestoso país,

---

<sup>398</sup> *Ibidem.*, p.12

incapaz de asociar su estancia con Assiata, y le arrancó al doctor una sonrisa resplandeciente que la muchacha dogón le devolvió agradecida. "¿Entonces te quedas con nosotros?" "¿Por qué no?", le contestó alzando la cerveza con una mano y abrazando a Assiata con la otra. En ese instante dedujo que se trataba de un tipo tan vulgar como cualquiera, lo mismo que Assiata. La cerveza y el sexo eran dos buenas razones para querer vivir en África, tal vez las únicas - en pocos lugares la cerveza es más necesaria y las mujeres más fáciles de conseguir -, pero hubiera esperado de él otro tipo de respuesta."<sup>399</sup>

Huelga precisar, sin embargo, que el profundo sentimiento de fracaso de Michel, convertido en agresividad, deriva de la frustración y angustia vividas por él en el pasado y que se reflejan en el siguiente apartado:

Bamako se alejaba entre manglares, fromagiers, acacias y baobabs diseminados por un corto paisaje en lluvia. El aire era sofocante y, mientras dormitaban, Michel veía a su pequeño hermano botando el balón en la intersección de dos calles. Era su eterna pesadilla. Uno de los botes de la pelota daba en el bordillo de la acera y al correr tras el balón al centro de la calzada aparecía un camión. Su vida había dado un vuelco inesperado a partir de este momento y no importa que cambie de trabajo o de país, el sueño se repetía invariable, así como el grito. Le preguntó el doctor qué le sucedía y él a su vez le preguntó que si nunca soñaba.[...] Seguía mirándolo y le contó el sueño y le explicó además que sus padres no le habían perdonado nunca el abandono de su hermano y que en parte le debía a ello su andar errante por el mundo y también la obsesión por la escritura.

-En parte, ¿y cuál es la otra parte?-le preguntó.

- La otra parte se parece tanto a tu propia historia que ya conoces y no vale la pena repetirlo-le contestó y él guardó silencio unos instantes.<sup>400</sup>

---

<sup>399</sup> *Ibidem.*, p.7.

<sup>400</sup> *Ibidem.*, p.169.

En las obras de Villar Raso no existen los desenlaces felices. Al narrador español no parece interesarle la felicidad en sus novelas. Sus personajes, que suelen tender hacia esta noción in-discernible, se dan cuenta, al final de todo, de su incapacidad de alcanzarla.

Nuestro acercamiento al motivo de la violencia en la narrativa villariana de temática africana nos permite aseverar en definitiva que, al tiempo que asistimos a la búsqueda permanente, por parte de nuestros personajes, de sí mismos, vamos notando las huidas desesperadas de éstos de los entornos en que se desenvuelve su existencia: el suicidio de José en *Donde rien las arenas*, el del Dr. Vivaldi en *La mujer de Burkina*, desaparición repentina de Miguel y de Salvador en *El color de los sueños*, etc. Las mismas escenas vuelven casi siempre en las novelas villarianas poniendo asimismo de relieve la constante oscilación de la conciencia de sus entes, la cual es sometida a mecanismos que están fuera del alcance de su voluntad y que les incita a huir y aislarse incansablemente de los entornos vitales en los que, quizás, se hayan fraguado sus desdichas. Consiguientemente van creando círculos reducidos esencialmente constituidos por entes que comparten el mismo destino que ellos. Aunque se trate de círculos cerrados, las leyes que los rigen son casi idénticas a las ya transgredidas. De ahí que el tinte trágico de las novelas de nuestro corpus emane del carácter violento de personajes envueltos en situaciones misteriosas, de entes literarios dominados por el abismo de sus pasiones. Esta obstinación, llevada hasta los extremos, acarrea situaciones antagónicas en las novelas villarianas, convirtiendo la vida de sus personajes en infierno, en una avalancha de decepciones esencialmente motivada por las relaciones imposibles y que se traducen, finalmente, en violencia.

## Historia y mitos en las novelas villarianas

El mundo actual no parece ser el lugar adecuado para la existencia de narraciones mitológicas similares a las de la antigüedad. Estas se cree pertenecen a un tipo de civilización ya muerta, o al menos superada por los avances tecnológicos del orbe occidental contemporánea, donde la ciencia y la razón han desbancado al mecanismo mítico-analógico de pensamiento. Sin embargo, como se ha señalado anteriormente, el mito es una realidad fuertemente arraigada en la trastienda de la mente humana, y, como tal es algo innato al hombre de todo tiempo y lugar. En este sentido, gran parte de los teóricos que hoy día estudian y analizan las características y la esencia del mito, coinciden en afirmar que la práctica totalidad de temas míticos presentes en las distintas culturas tradicionales perviven en el mundo actual disfrazadas bajo una apariencia profana. 401

Partiendo de la base de los argumentos del propio Manuel Villar Raso, los mitos constituyen uno de los fundamentos sobre los que se elaboran sus novelas de temática africana. Es, en efecto, en el universo físico subsahariano en donde el narrador español saca la sustancia de los hechos que relata concediendo asimismo una importancia capital al pasado, el cual viene concentrado en su más alto grado en *Donde ríen las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina*. Basta con leer las aludidas novelas para darnos cuenta del importante papel que el África subsahariana desempeña en el tratamiento de la historia y de los mitos. Entrar, por ejemplo, en determinados lugares del Sahel no significa apartarse de la historia y de los mitos sino que consiste en enfrascarse en ellos.

Ahora bien, es preciso aclarar previamente que la combinación temática que aquí y ahora nos proponemos hacer, permite, quizás, poner de manifiesto ejes básicos sobre los que gira una importante gama de motivos creados por nuestro escritor a lo largo de su dedicación a la temática africana. Fijándonos, por ejemplo, en las alusiones a los grandes movimientos que llevaron a muchos europeos a poner rumbo hacia tierras africanas, no nos extrañaría que

---

<sup>401</sup> ORDIZ, Francisco Javier. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. Servicio de Publicaciones de Universidad de León, 1987, p.111.

se consideraran las aventuras de los personajes villarianos como una especie de imitación de la odisea africana de sus antepasados occidentales.<sup>402</sup>

En este sentido es bueno recordar las palabras pronunciadas por el personaje de Miguel en *El color de los sueños* en ocasión de su encuentro con la comunidad Arma, es decir, los descendientes directos<sup>403</sup> de aquellos moriscos que salieron de Granada en 1591 para dar rienda a sus aspiraciones de ser y tener un futuro más loable:

---

<sup>402</sup>VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.* (Prólogo de *Las Españas perdidas*): “A la expulsión de los judíos, a finales del XV, siguió escalonadamente en el XVI y XVII la gran expulsión morisca, “una de las tragedias más tristes de la historia de la humanidad”, en boca de Richelieu, y que más leyenda negra ha movido en contra nuestra. En conjunto, entre quinientas mil y un millón de personas, hombres, mujeres y niños, desde la más tierna infancia a la vejez (según Domínguez Ortiz y Charles Lea respectivamente), fueron expulsados o asesinados salvajemente bajo la acusación de herejía o de traición al estado, sin que surgieran voces de clemencia en su favor y sin que jamás en nuestra azarosa historia se hubiera hecho desde el poder el trabajo de la muerte con mayor eficacia. Cada individuo buscó en ese gigantesco holocausto la salvación donde pudo: en Marruecos, Argelia, Túnez, Holanda o Inglaterra, y los que se ocultaron en sus casas, con la esperanza de escapar a las detenciones, fueron masacrados.

En mi juventud, todo lo conectado con este triste suceso se arropaba en necesidades históricas o era envuelto en el misterio, y nunca hubiera suscitado mi curiosidad de no haberme encontrado, casi por azar, con la historia, la leyenda y el mito de uno de esos expatriados, tan inmisericordemente, y que mejor encarnó en su persona las circunstancias más atroces de la crueldad de la época.

Sucedió un verano en Marrakech, mientras vagabundeaba por la gran plaza de la Yemaa el-Fnaa, observando las masas desocupadas de gentes que se movían alrededor de los juglares, músicos y encantadores de serpientes. Me llamó la atención uno de los cuentistas, de edad avanzada y tal vez ciego, que ocultaba los ojos tras unas gafas negras, y que agrupaba una masa compacta a su alrededor. Presté atención y cantaba una casida, que luego descubriría en el Durrat al-Hiyal y cuyo autor era Ali al-Zamuri, relativa a uno de sus héroes nacionales de nombre Yuder o Yawdar, conquistador del Sudán o tierra de los negros, en el año 999 de la hégira (1591). En ella se felicitaba al califa al-Mansur por esta célebre conquista: *Albricias por esta victoria bendita que huele como el almizcle, Oh al-Mansur, sorpréndete por el regalo. Tu bandera verde publica la victoria. La victoria os acogió con la mano diestra y por eso eres Tú victorioso entre todas las gentes de la tierra*”.

<sup>403</sup> “Los camareros del hotel que, como la mayoría de los chiquillos, se habían criado en las calles, conocían la historia y me aclararon que el tal Yuder era español, que había cruzado el Sahara con cuatro mil andaluces, la mayoría del reino de Granada, perdiendo en la travesía un tercio de sus hombres, pero alcanzando el Sudán – entonces un vasto imperio – y venciendo allí a un ejército veinte veces superior. A mi regreso a Granada, investigué en la biblioteca de Estudios Árabes y el nombre de Yuder existía, aunque apenas unas referencias escuetas en Julio Caro Baroja y en García Gómez, en las que se decía que el tal Yuder *era natural de Cuevas del Almanzora, de pequeña talla y ojos azules*.

Algún tiempo después, encontrándome en los Estados Unidos, volví a investigar en la biblioteca de la Universidad de Penn y los textos comenzaron a amontonarse sobre mi mesa. Por la gesta de Yuder, *elche* y renegado, no sólo se habían interesado franceses y árabes, sino que existían documentos de espías ingleses que le relataban a Isabel I las inmensas riquezas que por su medio llegaban a Marrakech, que le servirían para construir el palacio El Bedi, instándole a aliarse con Al-Mansur en contra de Felipe II, por ser aquel monarca uno de los reyes más ricos de la tierra. Inesperadamente descubrí el relato anónimo de un monje, tal vez jesuita o cura embajador de Felipe II en aquella corte, que contaba la conquista y, lo que es más sorprendente y de un valor inapreciable – ignorado por los investigadores el diario de campaña del mismo Yuder, narrando la travesía del Gran Desierto, escrito en un castellano excelente aunque tortuoso por la cantidad de palabras

Y de la azotea descendimos por aquella escalera de peldaños derrengados hacia una gran sala, donde había más de cincuenta personas sobre una inmensa alfombra de lana con bermellón y colores negros. Nos ofrecen té, dátiles, y cacahuets. A mi padre lo habían sentado entre Maiga Baba y un anciano de barba blanca, que debía ser el patriarca de la familia Arma y, a una señal de Maiga, todos callan mientras habla en songhrai y luego le da la palabra a mi padre que, en buen francés y deteniéndose tras cada frase para que Maiga traduzca, les cuenta su propia historia. No podía creer lo que oía. Mi padre les contaba su propia historia, cómo habían llegado sus antepasados al Níger desde al-Andalus, bajo el mando de un almeriense llamado Yuder, su gran victoria sobre el imperio songhrai, entre exclamaciones de júbilo y miradas de asombro. Creo que todos la conocían de sobra, pero les asombraba oír de labios de un extranjero de la importancia de Miguel Romero, que les confirmaba sus mitos y leyendas, la existencia real de una Andalucía de la que habían salido y que para ellos estaba tan alejada de los cielos como el paraíso.<sup>404</sup>

Aquí parecemos hallar una explicación a la persistencia en creer en un mito que, a pesar de no tener base científica, encarna por lo menos el espíritu aventurero de un pueblo que se alejó de su tierra de origen por motivos que, a continuación, mencionamos.

Yuder Pachá, padre fundador de la referida comunidad, la Arma más precisamente, cuyas hazañas aparecen contadas en la novelística villariana es, por supuesto, el héroe morisco español que atravesó el Sahara en 1591 junto a la tropa de Ahmed al Mansur que comandaba y una vez en Tondibi (al este de Níger y no lejos de Gao, a las puertas de La curva del Níger) se opuso a valientes soldados africanos. Derrota a sus enemigos adueñándose así de la legendaria Tombuctú, capital del Imperio Songhay, el actual Malí. Con esta conquista de la ciudad de Tombuctú, el militar y explorador morisco español Yuder Pachá va conformando la indiosincracia de un pueblo exótico, pero que sigue vinculado inexorablemente a la Vieja Hispania.

Denominada la ciudad “de los 333 santos” y muy cercano al río Níger, a siete kilómetros de distancia aproximadamente del mismo, Tombuctú goza de una ubicación geográfica que hace que se convierta en un punto de encuentro entre el África Occidental y

---

arabizadas que en él aparecen. Dejé al punto lo que estaba haciendo y me puse a dar forma al relato del Conquistador Desconocido y varón gigante de nuestra historia, que llegó a conseguir para sí, y para los españoles desterrados que lo acompañaban, nada menos que un imperio.

<sup>404</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.196.

las poblaciones arabo-beréberes del norte del continente. Su historia ha atravesado momentos de verdadero auge,<sup>405</sup> pero también ha vivido la experiencia dolorosa de la pobreza, después de la decadencia de su economía.

Históricamente, las etapas fundamentales de su evolución fueron las que determinaron el ascenso y la caída del poderío económico de la ciudad.

Tocante a las referencias a las hazañas de Yuder Pachá notamos la posibilidad de encontrar una explicación a las obsesiones y temores de nuestros entes, quienes además de aventurarse por espacios recorridos en el siglo XVI<sup>406</sup> por el citado héroe van destacando asimismo toda la sensibilidad de una ciudad que se considera mítica. Tombuctú que era en un pasado lejano la ciudad de un impresionante número de moriscos tras su expulsión de España y cuya historia queda plasmada extensamente en *Las Españas perdidas* de Manuel Villar Raso ya es sumamente reveladora de la existencia en la conciencia de sus personajes de la idea de un retorno a los orígenes. A este respecto, Manuel Villar Raso puntualiza lo siguiente: “Resulta sorprendente que casi todos los hombres blancos que han llegado o intentado llegar a Tombuctú hayan escrito un libro sobre ella a la vuelta. Tal vez sea Tombuctú la ciudad más literaria de las ciudades del desierto en lo que tiene de paraíso perdido y en la sensación de

<sup>405</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, pp.131-132: “Al igual que sucedió en las ciudades italianas del Renacimiento, la riqueza desarrolló el saber y Tombuctú todavía alardea de sus famosos eruditos, sus santones y su universidad- Empezó su declive cuando los europeos desembarcaron en la costa occidental atlántica en el sigloXV y abrieron una ruta comercial, alternativa a la transahariana de las caravanas, que mató su comercio. Entonces la poderosa Tombuctú se convirtió en la Misteriosa, en “la Reina de las arenas”; pero su reputación disparó la imaginación de los exploradores europeos, y encontrarla se convirtió en una obsesión que a muchos les costaría la vida.

En 1324 una insólita caravana de 100 camellos y 500 esclavos, cada uno con un báculo de oro de 60 onzas, visitó la Meca. Era Kanka Moussa, representado por el cartógrafo Abraham Cresques con una pepita de oro en la mano de tamaño de piño, y 3.000 kilos de este metal que hundieron los mercados de oro en Europa. Su viaje deslumbró a los europeos e hizo nacer la leyenda de Tombuctú, que crecería en el libro de León el Africano: *La historia y descripción de África y las extraordinarias cosas que contiene*, escrito en 1526, señuelo que excitaría todavía más la codicia europea, ya caldeada por la deslumbrante aparición de Kanka Moussa en El Cairo.

Ibn Batuta visitó la ciudad en 1352, y cuenta que en Tombuctú había oro en abundancia, y un palacio majestuoso para guardarlo, una mezquita extraordinaria, artesanos, mercaderes, todos excepcionalmente ricos, doctores y hombres leyes, libros, manuscritos y abundancia de grano, leche y mantequilla. La moneda era de oro puro sin inscripción alguna. La gente pasaba la noche cantando y bailando; y añade que los criados, los esclavos y los niños iban desnudos. Basándose en su relato surgió la leyenda de una ciudad romántica y mágica por su lejanía y tangible por su riqueza.”

<sup>406</sup> *Ibidem.*, p.134: « Sería en 1790 cuando se desencadenará una verdadera carrera entre exploradores y aventureros hacia Tombuctú, cuya ruta sería un osario, según Pep Subirós en *Cita en Tombuctú*. Tan sólo cinco europeos, después de Yuder y sus moriscos, conseguirían violar su secreto: Gordon Laing en 1826, René Caillié en 1828, Heinrich Barth en 1828, Heinrich Barth en 1853 y Oscar Lenz y Cristóbal Benítez en 1880 »

aventura que despierta a quien ha hecho un viaje que, por su dureza le será inolvidable. Lo cierto es que quien alcanza esta ciudad ya no es el mismo a la vuelta y se siente impulsado a escribir como si fuera la única forma de descargar las emociones que suscita.”<sup>407</sup>

Partiendo de los lazos histórico-legendarios existentes entre Tombuctú y la Vieja España, podremos considerar *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* como novelas que recalcan de alguna manera el recorrido iniciativo de sus entes por la “tierra de sus antepasados”: el viaje a África de los entes occidentales de las novelas de nuestro corpus consiste, en efecto, en un movimiento que se vuelve casi siempre repetitivo. Salen casi todos ellos de Andalucía y desde allí emprenden la aventura hacia espacios africanos:

Como el más empedernido romántico, estaba convencido de que algún día llegaría a un lugar mágico, que le revelaría los urgentes secretos de vida y de sabiduría, que buscaba, y apenas podía hablar de otra cosa. Ante ellos la escarpada hilera de las montañas costeras de Melilla y de Argelia, empañadas por el oro de la tarde. Se acercaba al umbral de su problema, fuera el que fuera, y parecía embargado en una dicha nueva que empezaba a materializarse.<sup>408</sup>

Desde donde estaba sentada podía ver el mar y la larga duna al fondo en la que papá había desaparecido de mi vista, hacía ya diez años; también el lugar exacto en el que días atrás había visto a Salvador por última vez. El mar estaba en calma, luminoso y azul. Cruzaba cerca de la costa un velero hacia el Mediterráneo con las velas desplegadas y, más allá, un petrolero se abría paso entre barcos de pesca apotados, mientras de la orilla africana surgía el ferry que enlazaba Tánger con Tarifa. Tenía que ir a la policía y dar cuenta de la desaparición, pasar el mal trago cuanto antes y regresar a Granada, donde ya me avisarían si aparecía el cuerpo.<sup>409</sup>

---

<sup>407</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p.140.

<sup>408</sup> *Ibidem.*, p.111.

<sup>409</sup> *Ibidem.*, p.25.

Ahora bien, una de las características más sobresalientes de las novelas africanas de Manuel Villar Raso, desde la primera por supuesto, es la de ser libros en los que destaca un protagonismo notable de los entes europeos. El narrador español da la impresión de haber escogido el continente africano para mejor poner de realce el sentimiento solitario y nostálgico de sus personajes. En efecto, el paso de éstos por el desierto del Sahara, la travesía marítima de la inmensa mayoría de ellos por el Níger y demás ríos de Malí así como sus excursiones y recorridos por determinados ámbitos subsaharianos contribuyen, en nuestra opinión, a poner de manifiesto la dimensión mítico-histórica que subyace en las novelas que estudiamos:

Iban a Tombuctú y media hora más tarde descendían con lluvia por la avenida de Mohamed V hacia el Níger, que junto al puente era todavía una cavidad ciega de islas y rocas presentidas. Los que llevaban la voz cantante, eran dos profesores universitarios, en busca de conexiones históricas entre el Sahel y Al-Andalus, y los otros dos eran drogatas, que decían trabajar en institutos y esnifaban y comían kola a bocados. Los profesores los habían conocido en un puticlub de Dákar y Tombuctú para ellos era un destino tan bueno como cualquier otro. Llamaba la atención el más joven y rubio, con coleta, camisa roja y cara de niña.”<sup>410</sup>

Sorprende la destacada presencia de Tombuctú en los pensamientos de los personajes de *Donde ríen las arenas* y *El color de los sueños*, los cuales la convierten en una ciudad cuya visita resulta imprescindible. Parece que entre nuestros personajes exista un afán de trascender el presente al dirigirse a esta ciudad que despierta experiencias tan emocionantes como exóticas.<sup>411</sup> Cuanto más lejos y duros son los movimientos erráticos de nuestros entes, más profundo es el sentido iniciático que sugiere el viaje.

La sensación de desencanto, de desilusión, la impresión de sentirse perseguidos por el estigma de la culpabilidad explícita, como queda ilustrado, el afán andariego de nuestros

---

<sup>410</sup> *Ibidem.*, p.168.

<sup>411</sup> *Ibidem.*, p.132: «Había que llegar a las fuentes de la riqueza y a los grandes núcleos comerciales, Djenné, Gao, Tombuctú, Agadez. Para ello era necesario descubrir el cauce del Níger, y el desconcierto europeo era total. En Europa se desarrollaron teorías fantasiosas acerca de las poblaciones nativas, negros salvajes y primitivos del río, creencias que justificaban la disputa de África con monstruos míticos devorando los mapas.»

protagonistas, quienes van en busca permanente de vivencias que complazcan su espíritu de aventura. Quieren tener la posibilidad de traspasar el umbral de los sueños para así conectar sus impulsos vitales, sus mundos ensoñados y su apasionado gusto por la eternidad vinculándolos con sus raíces más hondas.

Así que el universo subsahariano se transforma en una prolongación de los personajes que allí aparecen. Los ámbitos habitados o visitados revelan la naturaleza interior de los entes y la relación que éstos mantienen con este mundo desconocido: el río Níger, los ámbitos sobrenaturales dogón, las ciudades histórico-míticas de Malí concentran imágenes ancestrales que perviven en la conciencia de nuestros protagonistas occidentales.

Ahora bien, los movimientos erráticos de los protagonistas de *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* posibilitan la aparición de destacados temas y motivos literarios, entre otros notamos los que están relacionados con la historia y la mitología.

En cuanto a *El color de los sueños*, aparecen distintos rasgos en los que podrían verse ecos míticos. Relacionado primeramente con la mitología estaría el motivo de la aventura de su protagonista principal. La novela desarrolla de manera nítida el proceso de conocimiento-iniciación que experimenta Marina aludiendo desde los primeros capítulos al mitema de “el llamado”, que se evidencia mediante la recepción por parte de ésta de un cuaderno de viaje que su padre le había enviado desde el exilio:

A todas luces se trataba de un cuaderno de trabajo con ciento cincuenta y tres dibujos, hechos a lápiz, en el que se podían leer nombres de lugares y ciudades, que en un principio nada me decían, pero que estaban en los mapas: Essaouira, Safi, Agadir, Banco de Arguin, Boutilimit, Oualata, Nema, Nampala, que llevaban claramente hacia el Malí, pero con direcciones borrosas y no siempre correctas, como dictadas de prisa y tomadas al azar, y que no parecían tener sentido a primera vista, hasta que me di cuenta de que aquel cuaderno era la agenda de un viaje, del viaje que mi padre había hecho después de su suicidio y de que con él me estaba pidiendo que lo buscara.<sup>412</sup>

---

<sup>412</sup> VILLAR RASO. *Op. cit.*, p.15.

Como si de una llamada sobrenatural se tratara, Marina se lanza nada más tener información sobre su padre a la aventura emprendiendo, asimismo, su primer viaje a un continente que ella concibe como un mundo muy primitivo, cerrado y asfixiante, hecho de normas, tribus y lenguas tan distintas, de tabúes, miedos, prejuicios y enfermedades incurables, como la malaria o el sida y que además le infunden miedo a ella.<sup>413</sup>

Es, en efecto, en *El color de los sueños* en donde “el mito de la infancia perdida”, el del descenso a los infiernos goza de un desarrollo muy peculiar. La estructura de la novela consiste en el proceso re-integrador que emprende Marina para juntarse de nuevo con su padre. Por lo tanto, el viaje que va realizando, además de consistir en un recorrido por buena parte del Sahel siguiendo la curva del Níger, entre las ciudades de Bamako, Djenné, Tombuctú, Sanga, etc. reviste asimismo un carácter marcadamente mítico. Así que el tema de la infancia perdida, que se plantea en la novela mediante la búsqueda que hace Marina de su progenitor, se evidencia en la alusión constante del narrador heterodiegético al desamparo de una joven que carece de paternidad. No debemos olvidar que la primera escena de *El color de los sueños* protagonizada por el citado personaje ocurre en el río Níger y más precisamente en un barco cuyo nombre se identifica con la ciudad mítica de Tombuctú. Este trasfondo mítico de *El color de los sueños* que notamos ya al arrancar la ficción sirve para destacar la ambigüedad de la existencia de unos personajes que se proponen emprender la aventura a lo desconocido para poner de manifiesto, quizás, su anhelo de eternidad:

El Tombouctou seguía corriente abajo en silencio, garzas solitarias en las orillas, cormoranes negros por el centro formando uves, charranes y chorlitos solitarios como los que en el mar vuelan veloces besando el agua, cabezas de hipopótamos que resoplaban, lanzaban sus géiseres al aire en un segundo y desaparecían. La cubierta superior se llenaba de turistas con cámaras, franceses en su mayoría, conversaciones apenas audibles, un atildado monstruo americano de notable altura y delgadez, con zapatos, sombrero y corbata, se dirigía a Tombuctú, la ciudad mítica en los confines del mundo, para que le sellaran el pasaporte.<sup>414</sup>

---

<sup>413</sup> *Ibidem.*, p.13.

<sup>414</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.67.

En este sentido, las huidas con destino al África subsahariana, que alcanzan su mayor intensidad en el exilio definitivo de personajes como Miguel en lugares míticos del mismo, influyen de manera decisiva en la configuración de los temas y los motivos más recurrentes de novelas.

Si volvemos a la odisea africana de Marina notaremos que ésta consiste en un recorrido que adquiere los rasgos característicos de un viaje iniciático. Basta con que nos fijemos atentamente en algunas de las etapas del periplo africano de nuestra protagonista (Marina va abandonando irremediamente su vida ordinaria occidental para emprender un viaje muy tortuoso y lleno de obstáculos) para adivinar la alegoría mítica de una novela que recrea, de alguna manera, el mito del descenso a los infiernos como una manera de acceder a una realidad más trascendental. El tenebroso y exótico universo subsahariano que recorre el personaje principal de *El color de los sueños* para buscar la verdad fue testigo, como queda puntualizado arriba, de las proezas del ejército de Yuder Pacha. Dicho de otra manera, los entes villarianos, al emprender la travesía desértica y marítima en busca de espacios y latitudes desconocidas, habrían estado repitiendo las proezas de su mítico fundador, cumpliendo un ciclo vital que representa su misma esencia en cuantos personajes aventureros:

Algún día haría el camino que hizo Yuder Pacha con su ejército, cruzando por Tinduf y el centro del Sahara hasta Karabara, aguas abajo; pero no era el momento de soñar y, tras tomar de nuevo otro gran baño, me senté a la entrada del Azalai con la mítica ciudad al fondo.<sup>415</sup>

Apuntemos asimismo que el río Níger al que se refieren incansablemente los personajes villarianos adquiere dimensiones simbólicas en las novelas de nuestro corpus. En efecto, el agua con sus valores de vida y muerte contribuye a reflejar la vertiente mítica de nuestras novelas. Por lo tanto merece destacar aquí el significado materno de las aguas. Tanto en la mitología de los pueblos primitivos como en la ciencia el mar está en el origen de la vida. Por lo que el mero hecho de atravesar el mar o sumergirse en él supone un viaje o descenso hacia lo inconsciente. Como puntualiza Jung en *La psicología de la transferencia*,<sup>416</sup> la inmersión en el mar significa “solutio”. Es una regresión hacia el oscuro estado inicial en el

<sup>415</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.* p.129.

<sup>416</sup> JUNG, Carl Gustav. *La psicología de la transferencia*. Barcelona: Paidós, 1983, p.107.

líquido amniótico del útero grávido.” Otto Rank (1909) parte del tema del héroe recién nacido que se deposita en una cesta o cofre y se abandona a las aguas para destacar la expresión simbólica del nacimiento comparando el líquido amniótico con una fuente, un río o el mar.<sup>417</sup>

Si nos fijamos ahora en el lugar en el que se detienen finalmente los personajes viajeros de *El color de los sueños* veremos que se hallan ubicados en un ámbito sagrado y ceremonial. La ubicación de Marina en la Sanga,<sup>418</sup> que su padre considera como su casa, parece resumir, en nuestra opinión, el simbolismo del centro que Mircea Eliade vincula con la nostalgia de los orígenes. El siguiente fragmento se refiere a la mitología y más particularmente al mito del andrógono tal y como se percibe entre los dogón de Mali. En efecto, en sus conversaciones con los demás personajes, Miguel Romero alude casi siempre al tema “del inicio de la germinación del ser humano” reflejando asimismo las aspiraciones<sup>419</sup> más trascendentales que le caracterizan a él como a todos los entes occidentales que se han trasladado al continente africano para huir de la muerte:

Señalaba estrellas que giraban como peonzas de fuego, soles cocidos, cuerpos femeninos con hormigueros en el sexo y termiteros en el clítoris, chacales de gesto obscuro, zorros y gallos, el semen divino o la materia vital del mundo en forma de agua, serpientes con simbología de personas, hombres con máscaras hasta los pies, la sangre menstrual en rojo, dos siluetas, una masculina y otra femenina, el alma femenina del hombre instalada en el prepucio y el alma masculina de la mujer situada en el clítoris, un lagarto negro y blanco que servía de mortaja a los muertos, un animal en forma de escorpión con la bolsa y el aguijón simbolizando el órgano y su veneno la sangre de la circuncisión.”<sup>420</sup>

De entre todos los cuadros, los dos de Tombuctú - el del cocodrilo y el de las cuarenta vírgenes -, y éste ahora del parto, eran sus preferidos; tres joyas destinadas a revolucionar la pintura que urgía dar a conocer al mundo. Plantean los grandes enigmas de siempre, ¿te das cuenta?, los

---

<sup>417</sup> TOMÉ, Mario. *Op.cit.*, pp.65-66.

<sup>418</sup> Sanga es la denominación mítica de la ciudad de Mpoti en Mali.

<sup>419</sup> Es conveniente destacar, no obstante, que no es algo novedoso, ni tan siquiera de la literatura mundial, la búsqueda de un espacio que anuncie el deseo del ser humano de reencontrarse con el universo en una identidad primordial.

<sup>420</sup> *Ibidem.*, p.188.

mismos que se plantearía cualquier pintor primitivo, los antagónicos: vida-muerte, soledad, Eros-Tanatos, las claves del existir, el regreso a los clásicos, una revelación para un final de siglo que se ha llevado todas las revoluciones. Fabrizio no había visto nada parecido y esperaba la mañana excitado, expectante, y nervioso. Sospechaba por el secretismo de mi padre que su estudio era la cueva Alí Babá y eso es lo que de verdad le obsesionaba. Por no hacer nada entendía hacer lo esencial, descubrir esa visión que le negaba la mente y que debía responder a la pregunta más elemental, la misma que se había hecho Gauguin y había dejado de testamento en el lienzo: ¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?; y como él, quería pintarlo aunque fuera lo último.<sup>421</sup>

La ambientación de *Donde ríen las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina* en lugares donde el espacio y el tiempo se perciben de una manera distinta de la occidental influye sobremanera en la comprensión de lo histórico-mítico. De acuerdo con la cosmovisión circular de las etnias africanas representadas en la novelística de Manuel Villar Raso, donde el individuo y la naturaleza están conectados, el mito no puede ser sino lo opuesto a la historia, al acontecer lineal y irreversible que caracteriza las sociedades modernas.

La pregunta que consideramos oportuno plantear ahora es ¿Por qué esta obsesión del narrador y de sus personajes por los espacios mágicos de Malí (Tombuctú, El río Níger, Djenné etc.? En primer lugar, hemos de subrayar la posibilidad de que estos ámbitos sean para el propio Villar Raso, así como para sus personajes, lugares propicios para soñar con épocas remotas. Como hemos notado a lo largo de este trabajo, en las novelas de nuestro corpus los personajes se muestran muy escépticos, transgresores y críticos para con la realidad circundante. La atracción por la supervivencia y la eternidad de las civilizaciones negro-africanas frente al discurrir cotidiano del tiempo y la muerte que infunden miedo tanto al escritor español como a sus personajes, el interés y admiración de éstos por el exotismo explican de alguna manera la conexión secreta que existe entre los entes occidentales de *Donde ríen las arenas*, *El color de los sueños* y *La mujer de Burkina* y los ámbitos africanos sagrados.

---

<sup>421</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op.cit.*, p.310.

Teniendo en cuenta lo que queda puntualizado arriba, la postura villariana ante la Historia no debe ser buscada en el tiempo referencial de sus novelas, sino más bien en su concepción de la temporalidad y, por ende, de la vida en sus vertientes más trascendentales. Este determinismo que se hace patente mediante la presentación de personajes esencialmente marcados por el signo fatal de su origen perdido explica, tal vez, el hecho de que se recurra al mito para encontrar una respuesta a los enigmas que le plantean su existencia, sus orígenes.

En suma, los protagonistas de *El color de los sueños*, *Donde ríen las arenas* y *La mujer de Burkina* intentan desafiar a la muerte, y lo consiguen únicamente en África, un continente relacionado con la mitología y el pasado, un espacio propicio para soñar con otras realidades mediante una aniquilación de las fronteras entre realidad y fantasía: “Quería un cuadro, uno tan solo, algo tan innovador como Giotto, Matisse, y Picasso, un cuadro que sirviese a los artistas del siglo XXI a ver el mundo con ojos nuevos, con mente nueva y una sensibilidad nueva sin precedentes, algo que desafiara, excitara, conmocionara, y lo quería anegado de tintes sombríos y de oros, que representaran la belleza de la vida y su miseria.”<sup>422</sup>

---

<sup>422</sup> VILLAR RASO, Manuel. *Op. cit.*, p. 233-234.

## ***CONCLUSIONES***

El estudio realizado en las páginas anteriores nos ha permitido, como si de un largo recorrido físico y espiritual se hubiera tratado, acercarnos a un espacio literario en el que las fronteras entre realidad y ficción se difuminan. En efecto, las primeras estancias de Manuel Villar Raso en el Sahel, realizadas como investigación, le han permitido imprimir a su trilogía de temática africana un sentido muy especial.

Cabe precisar que, a pesar de no habernos referido a los distintos desplazamientos del narrador español por el continente africano, por lo menos, hemos partido del afán viajero de sus personajes para llegar a aproximarnos a un continente que el propio Villar Raso considera como algo enigmático y exótico. Estas opiniones del escritor sobre África ya son reveladoras de la imposibilidad de abarcarla en su conjunto, por la diversidad cultural y la extensa geográfica que la caracterizan.

Así que, a través de un planteamiento multidisciplinar, hemos intentado poner de manifiesto las dimensiones semánticas de un espacio exótico para la mayoría de los personajes que lo van percibiendo en las obras de nuestro corpus, pero que aparece cargado de contenidos literarios muy relevantes.

La narratología, la sociocrítica, la tematología..., como planteamientos metodológicos modernos, nos han permitido sacar a luz los puntos nucleares sobre los que gravita, a nivel semántica, el universo sub-sahariano de las tres novelas villarianas, objeto del presente estudio.

Siendo esta parte, por tanto, un resumen de nuestro trabajo, convendría, quizás, proceder a la síntesis de cuanto hemos venido analizando, deteniéndonos, por supuesto, en los aspectos con mayor relevancia novelesca tocantes a *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*.

Al emprender nuestro estudio partimos de la base de que los desplazamientos físicos de los personajes villarianos proveen una de las mejores claves para desentrañar el espacio africano de *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*, ya que, por un lado, constituyen un vehículo de expresión de la visión personalísima que los entes occidentales tienen sobre África y, por otra parte, dejan entrever los variados mecanismos de representación espacial que son inherentes a la novelística villariana, entre otros aspectos destaca la técnica consistente en otorgar valores funcional, metafórico y pictórico a los ámbitos subsaharianos..

Por lo que, la primera parte de nuestro trabajo ha consistido en proceder a un estudio de los ámbitos africanos más sobresalientes de *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y

*El color de los sueños*. Este acercamiento nos ha permitido destacar la predominancia de espacios abiertos que denotan los incesantes movimientos erráticos de unos personajes que van abandonando su espacio de origen para emprender la aventura a lo desconocido. También ha posibilitado poner de realce toda la conmoción y el terror que el espacio africano produce en los personajes que lo van contemplando y sintiendo. De esta manera, los ámbitos subsaharianos de *Donde rien las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños* se convierten, mediante su construcción, en algo muy significativo. Dicho de otra forma, las referencias espaciales, como si del ensamblaje de un sistema dual se tratara, convergen y se funden en la construcción de un espacio esencialmente hecho de realidad y de ensueño, en la elaboración de ámbitos literarios que se vuelven, en la mayoría de los casos, simbólicos y míticos.

Ahora bien, de los innumerables y distintos procedimientos de acercamiento a lo espacial, hemos privilegiado los que han consistido en la recreación del continente africano, en consonancia con los ámbitos sobrenaturales, míticos, pictóricos, románticos del mismo. Existe, en efecto, un afán manifiesto de anclaje de la geografía literaria de las novelas de nuestro corpus en relación con los ámbitos mágicos del continente africano, con las creencias religiosas de los dogón, con su mitología y sus rituales. Por lo que, una vez terminado el análisis de los aspectos funcional, metafórico y pictórico de los ámbitos subsaharianos, hemos procedido, en seguida, al estudio del espacio como metáfora temporal.

Como queda apuntado, en las novelas de nuestro corpus se parte del espacio físico subsahariano y de las vivencias cotidianas de los personajes para proporcionar peculiares representaciones artísticas del mismo, las cuales explican el peso muy acentuado que la imaginación tiene en ellas.

Huelga precisar que los viajes que los entes occidentales realizan por el continente africano se corresponden metafóricamente con la búsqueda del centro de sí mismos, con la atracción por la eternidad de las civilizaciones negro-africanas frente al paso del tiempo y la muerte que son dos nociones que tanto miedo infunden a los citados entes villarianos. Es por lo que la idea de espacio, que se proyecta hasta la eternidad, se ha sustentado en una de las líneas de razonamiento de este trabajo. En *El color de los sueños*, por ejemplo, hemos notado distintos casos de interiorización que hacen que el universo subsahariano se convierta en la rememoración del propio recorrido espacio-temporal de sus entes, en la proyección de sus sentimientos.

La focalización interna como modalidad que predomina en la narrativa villariana ha permitido situar el punto de observación en el interior de los personajes occidentales: de ahí las frecuentes alusiones a los estados anímicos de los europeos durante su periplo africano y la transposición en el discurso narrativo de lo que pasa en su conciencia. Así, esta confluencia de visiones y percepciones explica, en definitiva, la función dual que cumple el viaje en la configuración del espacio africano. Nos referimos al viaje como eje espacio-temporal.

En *Donde ríen las arenas* y *La mujer de Burkina* notamos, asimismo, un proceso de compenetración en el que lo espacial se aprehende de distintas maneras. En efecto, la plasmación de los recuerdos y pensamientos de determinados entes genera, en los referidos libros, formas peculiares de construcción que hacen que el continente africano asuma valores muy importantes que tienen, efectivamente, que ver con el anhelo de eternidad de los personajes. El afán de perduración de los protagonistas se hace posible, también, merced a su contacto con espacios tales como los acantilados de Bandiagara, los desiertos de Malí, el río Níger, Tombuctú, Bamako, etc. que son, por definición, ámbitos míticos subsaharianos en donde el tiempo se percibe como algo cíclico, en donde la muerte entra en relación siempre con los ciclos de renovación eterna.

Llegados a este punto de nuestra reflexión, encontraremos, quizás, una respuesta al porqué del peculiar interés que se concede a las vivencias temporales de la única protagonista africana de *Donde ríen las arenas*. El ritmo de la muerte, como tuvimos ocasión de subrayar, lo sella la conciencia poética y sobrenatural del personaje femenino de la novela, quien está vinculada forzosamente a un universo poderoso que se impone, determinando también su trayectoria y su destino.

En suma, el tiempo no sólo se manifiesta en la temática de *El color de los sueños* sino que forma parte también de los elementos novelescos que ayudan a aprehender el destino de Assiata. En efecto, en varios párrafos de la obra se intenta dar un sentido a la muerte creando un extrañamiento en el tiempo, un ambiente de misterio e una inquietud que surgen de la negación del transcurrir lineal de las cosas en las sociedades africanas animistas.

Es de notar, por otra parte, que el anhelo de los extranjeros por lo eterno supone una serie de actitudes psíquicas que han consistido respectivamente en una negación total del tiempo y de su devenir, así como en la experiencia de un presente eterno. Los viajes por espacios exóticos, inhóspitos y “primitivos” (desérticos, marítimos, montañosos en la mayoría de los casos) del universo africano han sido pretextos de los entes occidentales para intentar eternizar el tiempo.

Es importante, y detalle de singular interés, aseverar que los paisajes africanos, por la extensión e inmensidad que los caracterizan, constituyen metáforas de lo eterno. En efecto, el mero hecho de que los aventureros de nuestras novelas lleven días o meses aguantando en determinados espacios del África subsahariana hace que tengan la impresión de vivir un tiempo eterno.

La evasión fuera del tiempo ordinario, en algunos casos, se vuelve frecuente, como ocurre con la protagonista principal de *El color de los sueños*, quien se evade interminablemente de las duras experiencias en ámbitos desconocidos alterando así las nociones espacio-temporales.

Con la finalidad de arrojar más luz sobre la representación del continente africano, hemos dedicado un capítulo aparte a los personajes y actantes de *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*. Sin embargo, hay que tener presente que el estudio de las criaturas villarianas desde su prisma funcional no ha podido contribuir de manera eficiente a nuestro acercamiento semántico a África y a lo africano. Por lo que hemos partido de las limitaciones de este planteamiento para completar nuestro estudio relacionando los personajes con su caracterización tanto directa como indirecta, con factores sociales, psíquicos, que plantean frecuentemente la confusión personaje-persona.

El examen de los papeles actanciales nos ha permitido mostrar, al menos, que los africanos aparecen relegados a una escala inferior. Son personajes, en la mayoría de los casos secundarios, y están supeditados a los occidentales.

*Donde ríen las arenas* es, no obstante, el único libro villariano que concede un protagonismo ejemplar a la mujer africana. En efecto, la actitud de Assiata- así se llama la citada criatura villariana-nos ha llevado a defender la presencia de un heroísmo femenino. A la par, el análisis de ésta, una mujer que pertenece a una etnia subsahariana, ha posibilitado hacer hincapié en una situación que arranca de lo particular para desembocar en lo universal, o sea, la difícil vivencia de una mujer que se convierte en reflejo de la pésima situación femenina de un grupo determinado.<sup>423</sup>

En el mismo capítulo, hemos considerado oportuno pasar revista, de forma rápida, los rasgos más salientes e importantes de los demás personajes de estirpe africana apoyándonos ya en los juicios y opiniones de los narradores de las novelas de nuestro corpus, ya en los juicios y opiniones que los personajes occidentales vehiculan sobre ellos. En efecto, éstos

<sup>423</sup> PORRO HERRERA, María José. *La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: Escritura, lectura, texto*. Universidad de Córdoba, 1999, p. 329.

vienen caracterizados, en la mayoría de los casos, por una constelación de atributos negativos (sobre todo, desde el punto de vista erótico) acumulada reiteradamente a través de los renglones de *Donde ríen las arenas*, *La mujer de Burkina* y *El color de los sueños*.

La pregunta que hacemos, a continuación, tiene que ver con los personajes occidentales. Consiste en saber si es posible destacar rasgos generales de la colectiva psicología extranjera. Tenemos la impresión de poder aportar una respuesta afirmativa a esta pregunta, porque los entes occidentales tienen bastantes puntos de semejanza que ponen de manifiesto su psicología. Debido a las circunstancias de inseguridad en sus países de origen y que explican, de alguna manera, su presencia en África, los personajes occidentales logran desvelar, en el espacio del exilio, facetas muy importantes de su personalidad: nos referimos a su sentimentalismo y a su fantasía.

Figuras tales como Marina, Miguel, Michel, Ángela y el doctor Vivaldi desempeñan papeles mucho más importantes que los asignados a los nativos. La actitud que cada uno y todos ellos mantienen para con África hace que tengamos la impresión de estar ante un personaje único que va apareciendo y protagonizando las novelas villarianas de nuestro corpus.

El último capítulo de nuestro trabajo lo hemos consagrado a los temas y motivos más importantes de nuestras novelas. Entre otros destaca la pintura, la medicina, lo histórico-mítico, lo sobrenatural etc.

Llegados al final de nuestro recorrido nos parece relevante destacar que Villar Raso ha sabido aprovechar unos materiales sacados de la realidad africana para construir un espacio narrativo con ricas potencialidades sintácticas y semánticas. El resultado es la elaboración de un espacio geográfico proyectado a la metáfora y al símbolo, una temporalidad que concede prioridad a las experiencias pasadas y presentes de los criaturas, el protagonismo ejemplar de unos extranjeros que huyen del tedio que caracteriza sus países de origen para refugiarse en África, el continente que les permite escapar de su condición de sujetos históricos a través de un anhelo utópico y nostálgico.

***BIBLIOGRAFÍA:***

## DE MANUEL VILLAR RASO

- VILLAR RASO, M. *Mar ligeramente sur*. Barcelona: Destino, 1976, 204p.
  
- *Hacia el corazón de mi país*. Barcelona: Destino, 1976, 244p.
  
- *Una república sin republicanos*. Bilbao: Albia Ediciones, 1977, 320p.
  
- *La Pastora, el maqui hermafrodita*. Bilbao: Albia Ediciones, 1978, 212p.
  
- *Comandos vascos*. Barcelona: Noguer Ediciones, 1980, 232p.
  
- *El laberinto de los impíos*. Barcelona: Noguer Ediciones, 1981, 255p.
  
- *Las Españas perdidas*. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, 1984, 337p.
  
- *Últimos paraísos*. Madrid: Planeta Editorial, 1986, 192p.
  
- *El último conquistador*. Barcelona: Editorial Luis de Caralt, 1992, 255p.
  
- *Donde ríen las arenas*. Sevilla: Algaida, 1994, 256 p.
  
- *El color de los sueños*. Madrid: Planeta Editorial, 1998, 280p.
  
- *La mujer de Burkina*. Oviedo: KRK Ediciones, 2001, 170p.

------. *La casa del corazón*. Soria: Centro Soriano de Estudios Tradicionales, 2001, 216p.

------. *Encuentros en Marbella*, Granada: Editorial Alhulia, 2003, 320p.

------. *-La larga noche de Ángela*. Sevilla: Editorial Agaida, 2004, 280p

------. *África en silencio*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, 401p.

------. *Ser mujer en África*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, 401p.

------. "Reflexiones sobre la violencia". *VI Jornadas de Literatura Norteamericana*. Alcalá de Henares, 1993.

## GENERAL Y SOBRE EL AUTOR

- ÁLVAREZ MENDEZ, N. *Los espacios narrativos*. Universidad de León: Servicios de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2002.
- ALONSO SUTIL, M<sup>a</sup>. *El tema del viaje en la narrativa francesa contemporánea: J.M.G. LE CLÉZIO Y JEAN ECHENOZ*. Madrid: Servicios de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2005.
- ARISTOTELES. *Poética*. Madrid: Editorial de Istmo, 2002.
- BA, M. *Une si longue lettre*. Dakar: Nouvelles Éditions Africaines, 1979.
- ----- *Un Chant écarlate*. Dakar: Nouvelles Éditions Africaines, 1981.
- BACHELARD, G. *Lautreamont*. Paris: J. Corti, 1939.
- ----- *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*. Paris: J. Corti, 1948.
- ----- *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*. Paris: J. Corti, 1948.
- ----- *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- ----- *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- ----- *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

- BADIAN, S. *Sous l'Orage ou Kany*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1957.
- BEYALA, C. *C'est le soleil qui m'a brulée*. Paris: Stock, 1987.
- BEYNON, F. L. *Los dioses, creadores de religiones*. Barcelona: Edot. P, 1968.
- BAJTIN, M.M: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- -----*Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI, 1982.
- BAL, M: *Teoría de la narrativa. Una introducción a la Narratología*. Madrid: Cátedra, 1985.
- BALANDIER, G. *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*. Paris: P.U.F, 1955.
- BALASCH BLANCH, E. *Una historia mágica de los cuentos*. Madrid: Oberón, 2003.
- BALDE, J. "Le livre des bêtes qu'on appelle sauvages" en *La Revue d'Histoire* (Paris) (17 août, 1929).
- BAROJA, P. *Susana y los cazadores de moscas*. Madrid: Editorial Caro Raggio (ed conmemorativa del centenario del nacimiento de Pío Baroja), 1976.
- ----- *Laura o la soledad sin remedios*. Madrid: Editorial Caro Raggio (ed conmemorativa del centenario del nacimiento de Pío Baroja), 1976.
- BEIER, U. *African poetry, an Anthology of traditional African poems*. Londres: Cambridge University Press, 1864.
- BENVENISTE, É. *Problemas de lingüística general II* (trad. Juan Almela). México: Siglo XXI, 1981.

- BERNABÉ GIL, M. L. *Narración y mito: Las dimensiones del viaje en Le chercheur d'or y La Quarantaine de J.M.G Le Clezio*. Editorial de la Universidad de Granada, 2005.
- BOBES NAVES, M del C. *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos, 1993.
- -----.-*Comentarios de textos literarios, método semiológico*. Madrid: Cupsa Editorial, 1978.
- BOUVET, R. *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*. Montréal: XYZ Editeur, 2006.
- BUSIA, K.A. *The Ashanti, African Worlds. Studies in the Cosmological Ideas and Social Values of African Institute*. Londres: Darryll Forde, 1969.
- BOURNEUF y OUELLET. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1975.
- BREUIL. H. *L'Afrique préhistorique*. Paris: Edit. Cahiers d'Art, 1931.
- BUTOR, M: *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1964.
- BUXÓ MONTESINOS, J. *África, cuéntame*. Barcelona: Editorial Juventud, 1992.
- -----, FAGES, V. *La cocina exótica*. Barcelona: Ediciones B, 1994.
- BREMOND, C. "La lógica de los posibles narrativos" en *Análisis estructural del relato: Serie Comunicaciones*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970, pp-122-171.

- CAILLE, R. A. *Journal d'un voyage a Tombouctou et à Jenné, dans l'Afrique Centrale précédé d'observations faites chez les Maures, les Braknas, les Nalus et d'autres peuples pendant les années 1824,1825 1826,1827 1828*. Paris: Hofer, 1830.
- CALAME, G. *Le thème de l'arbre dans les contes africains*. Paris: Selaf, 1980.
- ----- . « Laalebasse et le fouet: le thème des objets magiques en Afrique Occidentale ». En *Cahiers d'Etudes Africaines*, 12,1 (1972), pp. 25-66.
- CALVET, L. *La tradition orale*. Paris: Presses Universitaires Françaises, 1984. (« collections que sais-je »).
- CARAMES LAGES, J. Luis. « Aproximación antropológico poética a algunas constantes de la poesía africana en inglés ». En *Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericano*. Vol.1, n2, (1970), pp.132-138.
- CARRILLO ROMERO, M .C. *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martin Gaité*. Cáceres: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2008.
- CASTILLO DE BERCHENKO, A. *Individuo y Marginalidad en el cuento latinoamericano*. Universidad de Perpignan, 1989.
- CASTILLO VIQUEZ, A. E. "Una construcción femenina particular: la imagen de la sirena en los textos de Carlos Gagini". *Káñina*. *Revista de Artes y Letras*. Universidad de Costa Rica. (2004). Vol. XXVIII (2), pp.70-81.
- CEPEDDELLO MORENO, Mª de la P. *El mundo narrativo de Elena Soriano*. Universidad de Córdoba, 2006.
- CESAIRE, A. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Bordas, 1939.

- CHEN, L. “El culto de los antepasados en la antigua China”. En *Kulturstiftung Ruhr*. (1996), pp.36-44.
- COLIN, R. *Le primitivisme et l’art moderne* (traduit de l’anglais par Mona de Pracontal). Paris : Thames and Hudson, 1997.
- ----- . *Les Contes noirs de l’Ouest Africain*. Paris: Présence Africaine, 1957.
- CONRAD, J. *El corazón de las tinieblas*. Madrid: Ed. Alianza, 2006.
- CONRAD MARTIUS, H. *El tiempo*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- COQUERY VIDROVITCH, C. *Les africaines. Histoires des femmes d’Afrique Noire du XIX au XX siècle*. Paris: Desjonqueres, 1994.
- CORTIJA TALAVERA, A. *La constelación de personajes en las novelas firmadas Boris Vian*. Servicio de publicación de la Universidad de Valencia, 2002.
- COUTO CANTERO, M. P: *Texto literario y texto filmico. Estudio comparativo textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Florez y el Cine: El malvado Carabel*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Coruña, 2001.
- CROS SANDOVAL, M. *La Religión afrocubana*. Madrid: Playor, 1970.
- CUENDE GONZALEZ, M. J. “Aproximación al pensamiento de L. S. Senghor”. En *Revista Iberoamericana de Educación*. (2002), pp.122-155.
- CHEMAIN, R. *L’imaginaire dans le roman africain*. Paris: L’Harmattan, 1976.
- CHEMAIN DEGRANGE, A. *Image de la femme noire dans la littérature négro-africaine d’expression française*. Université de Grenoble (thèse de Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle), 1973.

- -----. *Maladie et guérison comme signes dans l'évolution de la littérature subsaharienne de langue française*. Paris: Seuil, 1990.
- -----. *Emancipation féminine dans le roman africain*. Dakar : Nouvelles Editions Africaines, 1980.
- CHEVRIER, J. *L'arbre à palabres : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique Noire*. Paris: Hatier, 1986.
- -----. *La Littérature nègre*. Paris: Editions Seuil, 1977.
- -----. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris: Nathan, 1999.
- DADIE, B. *Le pagne Noir*. Paris: Présence africaine, 1955.
- D'ALMEIDA, I. A. "Femme? Feministe? Misovore? Les romancières africaines face au féminisme", *Notre Librairie*, n\*17 (avril-junio de 1994), Paris, pp. 1-23.
- DE LEEW, M. S. *Le Blanc vu d'Afrique*. Yaoundé : Editions CLÉ, 1973.
- DELAFOSSE, M. *Le pays, les peuples, les langues, l'histoire, les civilisations- Haut Sénégal-Niger, Soudan français* (3vols). Paris: Emile Larose, 1912.
- -----. *Les Noirs d'Afrique*. Paris: Payot, 1922.
- -----. *L'Ame nègre*. Paris: Payot, 1922.
- -----. *Les Civilisations disparues. Les Civilisations africaines*. Paris: Stock, 1925.
- -----. *Les Nègres*. Paris: Rieder, 1927.

- DE JUAN GINES, L. J: *El espacio en la novela española contemporánea*. Madrid: Servicios de Publicaciones de La Universidad Complutense, 2004.
- DE LA LLANA FERNANDEZ, N. G. *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: Tres mitos de transgresión*. Universidad Complutense de Madrid. 2006.
- DE LAS HERAS, J. *Viaje hacia uno mismo*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1997.
- DEMAISON, A. “Comment j’ai écrit Diato...” in *Le journal littéraire (T.X juin) (Paris), (1924)*, pp.12-20.
- -----, *Le livre des bêtes qu’on appelle sauvage*. Paris: B. Grasset, 1929.
- -----, *Les hommes sur le wharf*. Paris: L’Illustration, 1933.
- -----, *Tropique*. Paris: B. Grasset, 1933.
- -----, « La forêt en Afrique noire », en *Conferencia (T.I)*, (1935), pp.35-42.
- -----, *Pardon des termites*. Paris: F. Sorlot, 1939.
- -----, “Le Fou et le Feu”, in *Terre de personne*. Paris, Les Presses de la Cité, 1949. pp.15-22.
- -----, *Kallidia, princesse d’Afrique*. Paris, Hachette, 1953.
- DESCHAMPS, H. *Las instituciones políticas del África negra*. Barcelona: Oikos-Tau, 1971.

- DIAWARA, A. *Image de la femme dans la société moaga traditionnelle de Ouagadougou: rupture et permanence avec l'avènement de l'Islam*. Université de Ouagadougou, 1988.
- DIAZ-PLAJA, G. *África por la cintura*. Barcelona: Vergara, 1967.
- *Diccionario Espasa Medicina*. Universidad de Navarra. Editorial Espasa Calpe: Madrid. 1999.
- DIOP, B. *Leurres et lueurs*. Paris: Présence Africaine, 1960.
- -----*Les Contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine, 1961.
- -----*Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine, 1969.
- -----*Contes et Lavanés*. Paris: Présence Africaine, 1973.
- DIOP, D. *Coups de Pilon*. Paris: Présence Africaine, 1987.
- DOMÉNECH MONTAGUT, M. A. *Género y enfermedad mental: Trastornos psíquicos en las novelas de Emilia Pardo Bazán*. Servicio de Publicaciones de La Universidad de Córdoba, 2000.
- DORE, Henrie. *Recherches sur les superstitions en Chines*, 18 vols. Changhai: Imprimerie de la Mission catholique, 1938.
- DOUVE DRAAISMA. *Las metáforas de la memoria: una historia de la mente*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- DUGAS, G, BAUDRY, R. *Les Carnets de L'Exotisme: Afriques imaginées*. Poitiers: Le Tori Editions, 2001.

- DUJARDIN, E. *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris: Messein, 1931.
- DUMONT, R. *El África negra ha empezado mal*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- DUMORTIER, B. *Atlas de las religiones, creencias, prácticas y territorios*. Barcelona: Icaria Editorial, 2003.
- DURAND, G. *L'imagination symbolique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- ----- *Figures mythiques et visages de L'œuvre. De la Mythocritique à la Mythanalyse*. Paris: Berg International, 1979.
- ELIADE, M. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1955.
- ----- *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998.
- ----- *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE, 2001.
- ----- *Mitos, sueños y misterios*. Madrid: Grupo Libro, 1991.
- ENRIQUE, A. "Donde ríen las arenas". *Diario Córdoba. Cuadernos del Sur* (1995), pp. 1-2.
- EQILBECQ, F. *Los cuentos populares de África*. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.
- ESCARPIT, R. "La definición del término *literatura*". *Hacia una sociología del hecho literario*. Madrid: Edicusa, 1974.
- FANOUDH-SIEFER, L. *Le Mythe du nègre et de l'Afrique Noire dans la littérature française (de 1800 à la 2<sup>ème</sup> guerre mondiale)* Paris: Klincksiek, 1968.

- FERNÁNDEZ PRIETO, C. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Deuil et Mélancolie dans metapsychologie*, traduction de J. Laplanche et J. B. Pontalis. Paris: Gallimard, 1968.
- FRA BALTASAR, M. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1995.
- FRATICELLI, B: *La imagen de la ciudad de Lisboa, entre lo real y lo imaginario*. Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- FROBENIUS, L. *Histoire de la civilisation africaine*. Paris: Gallimard, 1936.
- GARCÍA RAMOS, D. A. “La réfracción onírica del mundo adulto: el sueño de Isabelita Bringas”, en *Cartaphilus 5 Revista de Investigación y Crítica Estética*, (2009), p.1-10.
- GARCÍA YSÁBAL, A. *Animales y dioses en la memoria de África*. Barcelona: Ediciones La Palma, 2002.
- GARNIER, C y FRALON, J. *Le fétichisme en Afrique noire*. Paris: Payot, 1951.
- GARRIDO DOMINGUEZ, A. *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996.
- GAUTIER, E. F. *Le Sahara*. Paris: Payot, 1946.
- GERARD, A. *Etudes de littératures africaine francophone*. Dakar: Les nouvelles Editions Africaines, 1977.
- GENETTE, G. *Figures III*. Tunis: Editions Cérès, 1996.

- ----- *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- ----- *Nouveau discours du récit*. Collection Poétique. Paris: Seuil, 1983.
- GERLACH, A. “Amor caníbal, odio caníbal. Reflexiones psicoanalíticas sobre las fantasías y rituales caníbales”. En *Hedwig Rockelein (ed). Kannibalismus and europaische kultur*, Tubinga, Ed. Disford. [Forum Psychohistorie 6]. (1996), pp.207-232.
- GIL, R. *Los cuentos de hadas, historia mágica del hombre*. Barcelona: Salvat Editores, 1982.
- GIOBELLINA BRUMANA, F. *Soñando con los dogón: En los orígenes de la etnografía francesa*. Madrid: Consejos de investigaciones científicas, 2005.
- GLISSAN, E. *Le romancier africain et son peuple*. Paris: Présence Africaine, 1957.
- GOLDMANN, *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva, 1967.
- GONSETH, F. *Le problème du temps. Essai sur la méthodologie de la recherche*. Neuchatel: Editions du Griffon, 1964.
- GOYTISOLO, J. *Makbara*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- GUEBEHARD, J. P. *Mireille entre les négresses*. Paris: Ed. du Monde moderne, 1925.
- ----- *La campagne de la brousse*. Paris: Ed. du Monde moderne, 1927.
- GULLÓN, R. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

- GOUNONGBÉ, A y KESTELOOT, L. *Les grandes figures de la négritude*. Paris : l'Harmattan, 2007.
- GRANEL, G. *Le sens du temps et la perception chez E. Husserl*. Paris: Gallimard, 1980.
- GRANET, M. *Danses et légendes de la Chine ancienne*, 2 vols. Paris: Presse Universitaire, 1959.
- GRIAULE, M. *Dieu d'eau*. Paris: Fayard, 1966.
- ----- *Masque dogons*. Paris: Institut d'Ethnologie, 1983.
- ----- *Dios de agua*. Barcelona: Editorial Alta Fulla (Segunda edición), 2000.
- GRIAULE, M y DIETERLEN, G. "Un système soudanais de Sirius". *Cahiers Internationaux de Sociologie Vol VII*, (1952), pp.320-440.
- HEMINGWAY, E. *Las nieves del Kilimanjaro*. Barcelona: Noguer y Caralt Editores, 1999.
- HANRY, P. *El erotismo en África*. París: Payot, 1974.
- HOFFMAN, L.F. *Le nègre romantique*. Paris: Editions Payot, 1973.
- HUANNOU, A. *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*. Paris: l'Harmattan, 1999.
- HUET, J.C. *Villages perchés des dogons du Mali. Habitat, espace et société*. Paris : L'Harmattan, 1994.
- HUGON, A. *La gran aventura africana: exploradores y colonizadores*. Barcelona: Ediciones B, 1998.

- HUIGUIER, F. *Sur les traces de l'Afrique fantôme* (texto de Michel Cressole). Paris : Maeght, 1990.
- HUYCHE, R. *El arte y el hombre*. 3 vols. Barcelona: Planeta, 1969.
- JAHN, J. *Las literaturas neo-africanas*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.
- JOURDA, P. *L'Exotisme dans la littérature française depuis Châteaubriand. Du romantisme à 1939* (Tome II). Paris: P.U.F, 1956.
- JUNG, C.G. *Lo inconsciente*. Buenos Aires: Losada, 1955.
- KANE, M. *Essai sur les contes d'Amadou Koumba*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1968.
- ----- *Birago Diop*. Présence Africaine, 1971.
- ----- *Roman Africain et tradition*. Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1982.
- KENBUGUL. *Le Baobab fou*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1983.
- ----- *Cendres et Braises*. Paris: Seuil, 1979.
- KESTELOOT, L. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala, 2001.
- KOLB, R. T. « Canibalismo en la China premoderna ». En *Monumenta Serica* 44. (1990), pp. 45-46.
- KORTADI OLANO, E. "El arte negro y su influencia en la pintura post-impresionista. Gauguin (1848-1903)". *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales* (1). (1982), pp. 255-261.

- KOTTLER, J. A. *Viajar como experiencia transformadora*, Barcelona: Paidós, 1998.
- KOUROUMA, A. *Les soleils des indépendances*. Paris: Seuil, 1990.
- KULN, D. “Muerte y enterramiento en la antigüedad china a la luz de los textos rituales y los hallazgos arqueológicos”. En *Tribus* 44. (1995), pp.208-267.
- LANDY, W, M. « Autobiografías ficticias » in *Las mujeres en el África subsahariana, Antropología, literatura, arte y medicina*. Barcelona: Editorial Planeta, 2002, pp.250-255.
- LAWSON, L. E. A. *Le roman nouveau en Afrique francophone (Henri Lopes, Sony Labou Tansi). Eléments d'une poétique*. Presses Universitaires Française : Septentrion, 1996.
- LAYE, C. *L'enfant noir*. Paris: Editions Plon, 1953.
- LEBEL, R. *Histoire de la littérature coloniale*. Paris: Larose, 1931.
- -----, *L'Afrique occidentale dans la littérature française*. Paris: Larose, 1925.
- LEIRIS, M y DELANTE, J. *África Negra, la creación plástica*. Madrid: Aguilar, 1964.
- LEON VEGA, M. *La experiencia del tiempo y del espacio en la novelística de Elena Garro*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- LUCAS, O. J. *The religion of the Yorubas*. Lagos: C.M.S. Bookshops, 1948.
- LUDWAR ENE, G. *Gros plan sur les femmes en Afrique*. Beyrouth: Breitinger, 1993.

- LOPEZ ANDRADA, A. "Donde ríen las arenas". *Diario Córdoba. Cuadernos del Sur*. (1995), p.6-7.
- LOPEZ LANDY, R. *El espacio novelesco en Galdós*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Ibero-americano, 1979.
- LLOPIS, J.J. *Pueblos y enigmas de África*. Madrid: Ed. Daimon, 1968.
- MACCIUCI, R- CORBELLINI, N. *De la periferia al centro. Discurso de la otredad en la narrativa española contemporánea*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006.
- MAIR, L. *La brujería en los pueblos primitivos actuales*. Madrid, Guadarrama, 1969.
- MANRIQUE DE LARA, J. C. *El mundo negro*. Madrid: Epesa, 1970.
- MAQUET, J. *El poder negro en África*. Madrid: Guadarrama, 1971.
- MARTÍN CASARES, A. *Las mujeres en el África subsahariana: Antropología, Literatura, Arte y Medicina*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- ----- "Género y desarrollo en África subsahariana: hacia el fin del apartheid de los sexos". *I Jornadas de Estudios Africanos*. Universidad de León, 2001.
- MARTIN JIMENEZ, A. *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad, 1993.
- MARTIN MORILLA, J. M. "Donde ríen las arenas". *Las Provincias*. (1996), pp. 3-5.
- MATEO, L. *La Littérature Africaine et sa critique*. Paris : Karthala, 1986.
- MATHE, R. *L'Exotisme*. Paris : Bordas, 1972.

- MEAUZE, P. *El arte negro*. Barcelona: Meek, C.K, 1967.
- METRAUX, A. *Haiti, la terre les hommes, les dieux*. Neuchatel, 1957.
- MERAND, P. *La vie quotidienne en Afrique noire à travers la littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, 1984.
- MOLINER, M. *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Gredos, 1977.
- MORAN, F. *Nación y alineación en la literatura negro-africana*. Madrid: Alianza, 1971.
- MITTERAND, H. *Le discours du roman*, Paris: P.U.F, 1980.
- NARBORA DIAZ, I. *Los cuentos de Birago Diop: entre la tradición africana y la escritura*. Universidad de Cádiz, 1989.
- NGAMBA, M. N. "El tiempo, los temas y las formas en la novela negro africana postcolonial en lenguas europeas." (Escuela Normal Superior. Universidad de Yaoundé I. Camerún). En *Tonos* N9 (Junio, 2005). pp. 39 y 40.
- NGEBA KOKORA, M. *L'image de L'Afrique dans les belles lettres allemandes de 1750 à 1884*. Université de Strasbourg (Thèse de 3<sup>ième</sup> cycle), 1974.
- OYONO, F. *Une vie de boy*. Paris: Julliard, 1956.
- PAZ, O. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- PICARD, M. *Lire le temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1989.
- POUILLON, J. *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Paidós, 1970.

- POULET, G. *Etudes sur le temps humain I*. Paris: Editions Pocket, 2006.
- PRICE, S. *Arte primitivo en la Tierra civilizada*. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- PROPP, V. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1980.
- RAEYMAEKER, L. de. *Filosofía del ser*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.
- RAFFENEL, A. J. B. *Voyage dans l'Afrique occidentale comprenant l'exploration du Sénégal, depuis Saint-Louis*. Paris : Arthus Bertrand, 1986.
- REDONDO GOICOECHEA, A. *Manual de análisis de la literatura narrativa: La polifonía textual*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1995.
- ROMERO, P. *Life histories of African women*. Londres: Ashfied, 1988.
- ROTOURS, R. D. "Algunas notas sobre la antropofagia en China". En *T'oung Pao*. (1963), pp.386-427.
- REVERTE, J. *El sueño de África: en busca de los mitos blancos del continente negro*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1996.
- ----- *Los caminos perdidos de África*. Barcelona: Areté, 2002.
- RICARD, A. *Littérature d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris : Karthala, 1995.
- RICOEUR, P. *Temps et récit I*. Paris/Seuil, 1983. (Trad. esp. P. Ricoeur, *Tiempo y narración I*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987).
- ----- *Temps et récit II*. Paris/Seuil, 1984. (trad esp. P. Ricoeur, *Tiempo y narración II*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987).

- ----- . *Temps et récit III*. Paris: Seuil, 1985.
- SALAZAR, J. *Afriques Imaginaires (Regards réciproques et discours littéraires : 17<sup>ième</sup> -20<sup>ième</sup> siècles)*. Paris : L'harmattan, 1995.
- SAMBOU, E. *La satire dans le roman guinéen*. Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- SÁNCHEZ ALONSO, F. *Teoría del personaje narrativo (Aplicación a El amor en los tiempos del cólera)*. Didáctica. Servicio de Publicaciones de La Universidad de Madrid, 1998.
- SARTRE, J. P. *L'êtr e et le néant*. Paris: Gallimard, 1943.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, I: "El arte africano: Génesis de la plástica moderna occidental". (Congreso Internacional de Estudios africanos). Barcelona, del 12 al 15 de enero de 2004.
- SCHMIDT-LEUKEL, P. *Las religiones y la comida*. Barcelona: Editorial Ariel, 2002.
- SEMBENE, O. *Les Bouts de Bois de Dieu*. Paris: Presses Pocket, 1994.
- SENGHOR, L.S. *Liberté I: Négritude et Humanisme*. Paris : Seuil, 1964.
- ----- . *Libertad, negritud y humanismo*. Madrid: Tecnos, 1970.
- ----- . *El diálogo de las culturas*. Sancho de Azpeitia: Ediciones Mensajero-(Versión española por Juan Antonio Irazabal) del original francés titulado- *Liberté V. Le dialogue des cultures*) Paris: Editions du Seuil, 1972.
- ----- . *Œuvres poétiques*. Paris: Seuil, 1990.

- SIMONEX, M. *La Civilisation de la femme dans la tradition africaine*. Paris: Présence Africaine, 1975.
- SILVA, L. *Viajes escritos y escritos viajeros*. Madrid: Anaya, 2000.
- SOCE DIOP, O. *Mirages de Paris*. Paris : Nouvelles Editions Latines, 1937.
- SONTAG, S. *La maladie comme métaphores*. Paris: Ed Seuil. 1979.
- SOW FALL, A. *La grève des Báttu*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1979.
- -----, *Le jujubier du patriarche*. Paris: Le Serpent à Plumes, 1998.
- STAMM, A. *L'Afrique de la colonisation à l'indépendance*. Paris: PUF, 1998.
- STERN, A. *La filosofía de Sartre y el psicoanálisis existencialista*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1962.
- STOLLER, P. "Reconfigurar la cultura". *Antípoda* n\*8 (Enero-junio 2009) (Traducción de Juan Manuel Espinosa), pp-12-31.
- TACCA, O. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1989.
- TAIWO, O. *Female Novelists of Modern África*. Nueva York: St.Martin's Press, 1985.
- TAPIA RODRIGUEZ, J. *Leyenda y misterio de los aztecas*. Barcelona: Olimpio, 1997.
- THOMPSON, C.W. *L'autre et le sacré. Surréalisme, cinéma, ethnologie*. Paris : L'Harmattan, 1992.

- TODOROV, T. “Las categorías del relato literario”, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- ----- *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- ----- *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- 
- ----- *Les genres du discours*. Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- 
- TOMACHEVSKI, B. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982.
- 
- THOMAS, J. *A travers L’Afrique équatoriale sauvage*. Paris: Larose, 1931.
- 
- TOME, M. *La isla: Utopía, Inconsciente y Aventura. Hermenéutica Simbólica de un tema literario*. Universidad de León: Servicio de Publicaciones, 1987.
- 
- TYLOR, E. *Cultura Primitiva*. Madrid: Ayuso, 1981.
- 
- UMPIERRE, L.M. “Heidegger y Marqués: El ser-hacia-la-muerte.” *Nuevas aproximaciones críticas a la literatura puertorriqueña contemporánea*. (Río Piedras, P. R.: Editorial Cultural), (1983), pp-95-160.
- 
- VARELA AZCARETE, A. L. *Rescaldos del tiempo: Una exploración pluridisciplinar de la crisis de la representación del tiempo en ciencia y narrativa: (énfasis especial en Virginia Woolf y James Joyce)*. Madrid: Universidad Complutense, 2002.
- 
- VAZQUEZ, A. “Donde ríen las arenas”. *Diario Córdoba. Cuadernos del Sur* (1995), p. 2-3.
- 
- VILLANUEVA, D. *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar, 1989.

- VILLAR ARGAIZ, P, MORILLAS SANCHEZ, R, AGUILERA LIN DE, M (eds). *Entre la creación y el aula: Estudios en honor del Profesor Manuel Villar Raso*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.
- VILLEGAS, J. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1978.
- VOGLER, C. *El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.
- WARNER VIERA, M. *Le Quimboiseur l'avait dit....* Paris: Présence Africaine, 1980.
- ----- . *Juletane*. Paris: Présence Africaine, 1982.
- ----- . *Femmes échouées*. Paris : Présence Africaine, 1988.
- WILLETT, F. *L'Art Africain*. Paris: Thames and Hudson, 1994.
- WOOD, H.J. *Exploraciones y descubrimientos*. Madrid: Taurus, 1959.
- ZAHAN, D. *La Dialectique du verbe chez les Bambaras*. Dijon: Imprimerie Darantière, 1963.
- ZAMBRANO, M. *El sueño creador*. Madrid: Turner: Madrid 1986.

***WEBOGRAFÍA:***

CICCIONE, María Carmen (2006). *Una proyección de la Odisea en los tiempos actuales: el filme de Theo Angelopoulos, la mirada de Ulises*. [En línea]. [http://www2.uca.edu.ar/esp/sec-ffilosofia/esp/docs-institutos/novoa/ciccione\\_angelo.pdf](http://www2.uca.edu.ar/esp/sec-ffilosofia/esp/docs-institutos/novoa/ciccione_angelo.pdf) [Consulta: 16 de febrero de 2007].

EL AMANAQUE (2003). *Hipócrates*. [En línea]. Diario Multimedia de Información (Madrid) <http://www.elalmanaque.com/biografias/hipocrates.htm>.

[Consulta: 22 de diciembre de 2006].

FRANCO, Jean. (1968). A.I.H. *El viaje frustrado en la literatura hispanoamericana contemporánea* [En línea]. [Universidad de Londres] <[http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih\\_03\\_1\\_041.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih_03_1_041.pdf)>

[Consulta: 19 octubre de. 2008.]

NOMO NGAMBA, Monique (2005). *El Tiempo, los Temas y las Formas en la novela negroafricana en lenguas europeas* [En línea]. [Universidad de Yaoundé, Camerún] <<http://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/negroafricana.htm>> [Consulta: 22 Mars de.2009].