

# ÍNDICE

Agradecimientos .....	11
Introducción, ELISA RIZO .....	13
Prólogo del autor .....	35

## POESÍA *CRÓNICAS DE LÁGRIMAS ANULADAS* CRÓNICA I (YO)

Yo .....	41
Currículum .....	42
Soy un zombi .....	43
Naufragio .....	44
Sombras.....	46
Metamorfosis .....	47
Mi religión .....	48
Soliloquio.....	49

## CRÓNICA II (SEÑALES)

Pueblo muerto .....	50
Luz .....	52
Noche densa .....	53
Un hombre en la ciudad .....	54
Mundo loco .....	55
¿Desesperación?.....	56

## CRÓNICA III (SOMBRAS)

General .....	57
Candidatos.....	58
Celestino .....	59
¡Dámaso!.....	61
Yo soy como tú .....	62

## CRÓNICA IV (MI PATRIA)

Mi patria.....	64
Palabras sueltas.....	65
Horizonte cero.....	66
Secuelas.....	67
Tiene que llover.....	68
Cruda realidad.....	70
¡Libertad!.....	71

## CRÓNICA V (DESEOS)

Notas de amor.....	72
Sol.....	73
Deseo vital.....	75
Polígamo.....	77
Venus.....	79

## CRÓNICA VI (PALABRAS DESDE EL RINCÓN)

Silencio.....	81
Soy persona.....	82
El anhelo de un pueblo desgraciado.....	84
Zozobra.....	85
Gadafi.....	86

## CRÓNICA VII (VACÍO)

La muerte que lloran y temen los humanos.....	87
Adiós, abuelo.....	88
Ofrenda a Rocío.....	89

## CRÓNICA VIII (AMORES Y ESPERANZAS)

África.....	91
Niños africanos.....	92
10/09.....	93
¡Despiértate Haití!.....	94
Homenaje a Alex Morris.....	95

Si supiera.....	96
A modo de despedida.....	97

## TEATRO

Sorpresa.....	99
Kumabanda.....	123



## INTRODUCCIÓN

### Crisis de identidades en crisis.

### La poesía y el teatro de Recaredo Silebo Boturu

Francisco

### AGRADECIMIENTOS

A Recaredo Silebo Boturu por su arte, su generosa amistad y su gran fuerza.

A la familia de Boturu, por su luz.

A los miembros de Bocamandja, por su calidez, su talento,  
su determinación y su amistad.

A Iowa State University, por la subvención para este proyecto.

A Desiderio Bodipo Manresa, por la portada para esta edición.

A Pío E. Serrano, por su apoyo constante y su amistad.

A J. y a Héctor, por estar conmigo en todo, siempre.



## INTRODUCCIÓN

# Crónicas de identidades en crisis: la poesía y el teatro de Recaredo Silebó Boturu

ELISA RIZO

### I. LITERATURA COMO ACCIÓN

Concebir la escritura como acción es un principio inherente a la obra del guineoecuatoriano Recaredo Silebo Boturu (Baresó, Bioko, 1979). Los textos poéticos y dramáticos recogidos aquí son, a la vez, hacedores de patria, promotores de responsabilidad cívica y de alianza con lectores del mundo entero. Esta es una obra que opta por el camino más duro en la realidad literaria: por un lado, rechaza imágenes homogeneizadas que corresponden a todos y a nadie; y por otro, se compromete con imágenes que promueven la responsabilidad civil en una realidad local específica, Guinea Ecuatorial. En este sentido, la escritura de Boturu apunta hacia un discurso anti-neoliberal y anti-global. Se trata de una escritura concebida desde los márgenes y a sabiendas de no ser apetecible al mercado editorial globalizado que se especializa en “best sellers” atractivos pero no vinculados a una comunidad concreta. La literatura de Boturu, generada a partir de la experiencia de vivir en Guinea Ecuatorial, no busca ser parte de un “patrimonio universal” ya establecido, sino de fomentar el sentido de comunidad a partir de narrativas y valores transmitidos por miembros de la sociedad en la que ha nacido, así como de ideas adquiridas en sus intercambios con personas del mundo entero.

Cabe plantear la siguiente pregunta con respecto a la obra de Boturu: ¿es esta una literatura nacionalista? La respuesta es sí y no. Sí, porque aboga por un sector mayoritario de la población de su país que ha sido excluido de las decisiones políticas y de la actividad económica. Y no, porque no se adhiere al discurso oficial de “nación” que

el estado postcolonial guineoecuadoriano ha propuesto mediante una narrativa que, al final de cuentas, perpetúa sistemas políticos y económicos que sirven a intereses foráneos y a una pequeña oligarquía.<sup>1</sup>

Primordialmente, Boturu ha optado por concebir la práctica del arte como acción para mirar al pasado con una visión renovada, para asediar problemas en el presente y para encarar el futuro con esperanza. Como él mismo ha expresado:

El arte me lo dio todo [...] El arte me libró de ver las cosas con un solo color y desde una sola óptica. El mismo arte te hace soñar; el soñar te permite trabajar y el trabajar da logros. El arte te hace aprender todos los días.<sup>2</sup>

Esta visión del arte como actividad reflexiva explica que los textos contenidos en este volumen ofrezcan crónicas de movimientos humanos que avanzan entre la pertenencia y la exclusión, la placidez y la angustia. Si “el arte lo da todo,” esto incluiría la oportunidad de comunicar problemas, sentimientos e ilusiones; pero también dar testimonio de aquello por lo que se emprende el tránsito de un territorio de subjetividad establecido (en este caso, definido desde el momento de nacer bajo una dictadura) a uno nuevo (transformado por una nueva perspectiva del “yo”), así como de lo perdido y de lo ganado en este traslado. De esta forma, la literatura de Boturu ilumina los escenarios<sup>3</sup> reproducidos en espacios públicos, privados e institucionales donde, en nombre de leyes y tradiciones, se ejerce el poder mediante la represión y la fuerza.<sup>4</sup>

Comprometida con una descripción realista de lo cotidiano, la obra de Boturu ofrece con frecuencia historias de desafíos por donde

<sup>1</sup> Un elemento clave de esta narrativa es el culto a la personalidad rendido al mandatario. (Rizo 33)

<sup>2</sup> Comunicación por correo electrónico con Elisa Rizo.

<sup>3</sup> Me adhiero aquí a la definición de escenario proporcionado por Diana Taylor, donde en una situación dada hay posibilidad de renovar el significado: “Los actores sociales pueden asignarse roles considerados estáticos e inflexibles por algunos. No obstante, la fricción irreconciliable entre los actores sociales y su papel permite grados de distanciamiento crítico y agencia cultural.” (29, mi traducción).

<sup>4</sup> Estos mecanismos de poder y su influencia sobre la subjetividad del individuo han sido señalados por Foucault (209-226).

asoman momentos de angustia, pero también de alegría. Esta característica esboza un claroscuro de emociones donde, crucialmente, prevalece el optimismo. Como ha señalado Gloria Nistal, en la obra de Boturu “siempre habita la esperanza.”<sup>5</sup> Es importante destacar esto ya que el título de la presente colección pudiera evocar imágenes sombrías. Pero es todo lo contrario: la poesía y los dramas incluidos en *Crónicas de lágrimas anuladas* obedecen al principio de dotar de autoridad al oprimido mediante el reconocimiento y la reivindicación de su memoria. A través de estas *Crónicas* transmitidas mediante poesía y textos dramáticos, Boturu muestra la perspectiva de aquellos que han sido oprimidos por el miedo y a quienes se les ha desposeído de un sentido de dignidad propia. Se arroja luz sobre las acciones, los pensamientos y la memoria de los que no han tenido la oportunidad de hacer valer sus reflexiones. Esta colección, pues, hace un llamado a recordar, reflexionar y, finalmente, a actuar en solidaridad.

Una parte decisiva del itinerario hacia la acción y la esperanza en *Crónicas de lágrimas anuladas* es la crítica a imágenes distribuidas por el mundo desde la era colonial que determinan el espacio de África como exótico y caótico. Esto lo consigue Boturu al ceder la voz del “yo” poético y de los personajes teatrales a individuos africanos de todos los sectores sociales, económicos y políticos (mujeres, niños, hombres, jóvenes, políticos y hasta policías). En conjunto, estas voces ofrecen diversas perspectivas de realidades cotidianas tanto de los enaltecidos como de los marginados con el fin de reorganizar la realidad. Por tanto, en la literatura de Boturu hay un interés en capturar todo para dar testimonio —con fidelidad, claridad y objetividad— de la realidad cotidiana. Al reconocer las causas de la opresión y sus efectos, esta obra apunta hacia el análisis de las circunstancias en que están inscritas. En este interés por la representación de las circunstancias propias de los grupos marginados, la propuesta del realismo literario de Boturu se acerca a la del crítico literario y filósofo Satya Mohanty, para quien el “[...] desarrollo de conocimiento objetivo sobre la sociedad nace de un compromiso con [...] perspectivas alternativas.”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Introducción a *Luz en la noche* (13).

<sup>6</sup> “Realist Theory” (sp).

Este estilo “realista-analítico”<sup>7</sup> de Boturu –ya presente en su primera colección *Luz en la noche*– descansa sobre dos pilares principales: la sabiduría oral de la etnia Bubi y su experiencia urbana en Malabo.

En otras palabras, la literatura de Boturu se nutre de un espíritu cosmopolita<sup>8</sup> que reconoce simultáneamente la diferencia de su cultura local y, a la vez, abraza las diferencias de todos los habitantes del mundo. Este cosmopolitismo se sostiene sobre una memoria autóctona que se ha transformado por la continua vecindad con intereses llegados desde el arribo de los portugueses a la isla de Bioko a partir del siglo xv. Tal lente permite al autor surcar los turbios mares del presente en la vida de los africanos ordinarios: el debilitamiento de identidades étnicas y del amor propio, la aceptación de una cultura mercantilista que niega toda humanidad. La voz cosmopolita de Boturu clama por la supervivencia de valores locales, por la resistencia ante la opresión y por la concordia.

En suma, la obra de Boturu opta por abolir la metrópoli como centro desde donde se genera el conocimiento para reclamar su propia localidad (bubi y guineoecuatorial) como centro emisor del mismo. No solo eso, sobre todo en los poemas que se incluyen aquí, también reconoce –y toma como punto de referencia– el saber desarrollado en otros lugares “marginales” informados por distintas experiencias. De esta manera, el ojo crítico de este autor propone tener en cuenta que los procesos de globalización que han llevado a Guinea hasta donde se encuentra también están presentes en otros lugares del mundo. Igualmente, hace un llamado a una conceptualización donde no prevalezca la subjetividad occidental, sino donde triunfen las múltiples subjetividades de aquellos otrora cancelados. Boturu plantea, entonces, una

<sup>7</sup> Este término ha sido propuesto por Mohanty para denotar el desarrollo de un estilo realista en autores que escriben desde sectores marginalizados para dar un reporte justo de la circunstancia en la que viven y para describir la confluencia de valores y creencias que sustentan su existir cotidiano, *Ibíd.*

<sup>8</sup> Entiendo este espíritu “cosmopolita” como lo plantea Appiah, es decir: el respeto por la “universalidad más diferencia” con el objetivo de actuar en solidaridad con los habitantes del mundo para luchar por el bien común. Tal cosmopolitismo se forma a partir de la observación respetuosa y objetiva de las razones que informan toda creencia, toda perspectiva. (*Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*).

agenda decolonizadora en tanto que aboga por la igualdad y la justicia económica dentro y fuera de su país.<sup>9</sup>

## II. HACIA LA TRASFORMACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD: DECOLONIZACIÓN EN LA POESÍA DE *CRÓNICAS DE LÁGRIMAS ANULADAS*

Como se ha mencionado, la obra boturiana parte del compromiso ético con la comunidad local, pero tal compromiso se extiende a todas las comunidades marginadas del mundo. En la colección de poesía recogida en este volumen se muestra el proceso del despertar de conciencia a nivel individual, del establecimiento de lazos de responsabilidad con la comunidad local y de la solidaridad aún más allá de las fronteras étnicas, lingüísticas y nacionales. Vistos en conjunto, los poemas de esta colección dejan ver la persistencia de una subjetividad ciudadana en crisis que se resuelve al salir de la inhibición. Progresivamente, a lo largo de la colección, el “yo” poético parece identificar las causas de problemas individuales y comunales hasta llegar a desarrollar un sentido de la solidaridad con otros individuos (niños, mujeres, jóvenes, viejos, pobres, solitarios, comunidades que sufren), cuyas subjetividades –mediante su mención– son sacadas del anonimato. Esto se logra por varios mecanismos que van desde el retrato de momentos íntimos de sufrimiento hasta el elogio de pueblos que han resistido fuerzas opresoras en busca de la libertad.

Es oportuno apuntar que la mayoría de los personajes dibujados en la lírica boturiana son seres urbanos y anónimos cuya existencia es celebrada a través del reconocimiento de sus historias anuladas por narrativas maestras. Inspirado en la ciudad de Malabo, el poeta descifra en sus calles la síntesis de encuentros culturales y la distorsión de costumbres otrora útiles, pero que han perdido su relevancia al no ser modificadas. Esta conceptualización dinámica de la tradición se verifica en la firme defensa de prácticas culturales autócto-

---

<sup>9</sup> Cabe notar que estos objetivos se asemejan a los que Walter Dignolo propone, dentro del diálogo académico y activista, en ensayos como “Geopolitics of Sensing and Knowing.” Esta afinidad sugiere la existencia de un movimiento global con objetivos compartidos dirigidos hacia la decolonización del conocimiento, más allá de los ambientes universitarios.

nas que, transformadas, corresponden éticamente a las situaciones del presente. De esta forma, la defensa de lo tradicional en la obra de Boturu no es retrograda ni atávica, sino que, como el rizoma de Deleuze y Guatari, apela a la transgresión de límites y a la transformación responsable y creativa.

El autor ha agrupado los poemas de la colección en “crónicas” que descubren distintos aspectos del proceso de auto conciencia y liberación. En cada sección se ilustra el movimiento de la subjetividad del ciudadano fuera de los territorios establecidos por los discursos oficiales con el fin de responder a su circunstancia de manera responsable. Este movimiento hacia una nueva subjetividad se inicia en *Crónica I (Yo)*, donde la voz poética concluye que la única opción para continuar la existencia es la autonomía y la acción. En el poema “Yo” se presenta el desarrollo de una introspección espiritual, reconociendo una identidad ultrajada y una acción cancelada en el impersonal contexto de la soledad urbana. En este marco, la escritura emerge como arma para defender valores desgastados. En “Soy,” la voz poética delinea un mecanismo que renuncia a atavismos con el fin de ofrecer una mirada hacia el dialogo abierto y respetuoso con aquellos que habitan más allá de las fronteras conocidas. Con este acto se principia la reconfiguración de su subjetividad:

*Quiero ser hijo de todas las tribus vivas  
hijo de todas las tribus fallecidas,  
de todas las naciones existentes  
y de todas las naciones agonizantes.*

Con iniciativa y voluntad, el *yo* poético aspira a trascender las fronteras de la identidad que han limitado su entendimiento del mundo. Este proceso empieza con el reconocimiento de su situación precaria, dominada por el miedo paralizante y por la falta de un sentido de dignidad propia. Ese *yo* se concientiza de su acción anulada y lo expresa incluso escatológicamente, como en el poema “Soy un Zombi.” Aquí, la voz poética comunica su sensación de estar cancelada al describirse como dueña de un cuerpo en descomposición, sin espíritu, errante en una nave igualmente destrozada:

*Camino sobrecargado de dolores desnudos,  
hurgando en mis llagas recónditas,  
con mi balsa acribillada,  
hundida  
y acechada  
¿A dónde voy?*

La presencia de imágenes de zombis, autómatas, vampiros y otras monstruosidades en algunos poemas de Boturu revela la adopción de una estética de lo grotesco desarrollada en países occidentales (a veces a partir de imágenes exóticas de prácticas religiosas africanas, como los zombis del vudú). Estos íconos son utilizados para denunciar que la decadencia de valores, el abuso de poder, la corrupción y la censura han resultado en una crisis de identidad. Al mismo tiempo, la representación de tales imágenes podría ser señal de un diálogo intertextual entre la obra literaria de Boturu y la de artistas gráficos guineoecuatorianos, como la de Desiderio Manresa Bodipo (autor de la portada de este libro), quien, entre otras estrategias, utiliza un realismo estilizado con imágenes fragmentadas y distorsionadas. Más cercanas a las de Boturu son las imágenes del trabajo gráfico de Ramón Esono, quien utiliza figuras de caminantes urbanos con cuerpos en descomposición, vampiros, zancudos, fango y cucarachas para señalar los efectos de los sistemas autoritarios.

Sin embargo, en la obra de Boturu, a la inconciencia y el autocannibalismo del zombi que camina “hurgando en sus propias llagas” se opone la imagen del individuo que levanta su voz tras tomar la decisión de pensar y de trazar una subjetividad propia e independiente; es decir, el abandono de la manada, el movimiento de reterritorialización hacia un nuevo significado.<sup>10</sup> Esa veta de imágenes utilizadas en la lírica de Boturu no corresponde al cuerpo sino a la capacidad liberadora de la palabra, como se muestra en el poema “Metamorfosis.” Aquí, el *yo*, en su deseo de autonomía de pensamiento, anuncia su ruptura con una serie de figuras de autoridad, como en una letanía,

---

<sup>10</sup> Aquí tengo en cuenta el modelo del rizoma presentado por Guatari y Deleuze (21).

para transgredir límites impuestos por estructuras reguladoras en un movimiento hacia la desobediencia liberadora:

*Hoy quiero decir No  
a las adhesiones inquebrantables.  
Hoy quiero empezar a decir No  
a las palabras vacías y sin sentido:  
su Excelentísimo  
su Majestad  
su General  
su Santidad  
su Ilustrísimo  
su Alteza  
su Reverendo... hermano militante.*

Este abandono del grupo, esta libertad, se inicia al visualizar las calles, la gente y la naturaleza con un nuevo enfoque, el mismo que se desarrolla en *Crónica II (Señales urbanas)*. Aquí, la voz poética continúa su relato de transformación de un estado de deterioro (descrito en el grupo anterior de poemas) hacia otro gobernado por la conciencia y la voluntad propia que le une en forma renovada a su comunidad. Atrás han quedado la penumbra y sinrazón en la que el zombi vivía sin conciencia. Es este punto donde la voz poética reconoce con claridad las faltas de los poderosos. Estos versos revelan, primero, las estructuras con las que el estado ha tratado de establecer instituciones para promover la subjetividad ciudadana. Sin embargo, pronto se revela también que tal subjetividad nacional está en crisis y se declara la capacidad del individuo —de todos los individuos que forman el pueblo— para pensar, planear, negociar y decidir.

Este proceso de reterritorialización de la voz poética hacia una nueva identidad guineoecuatorial conlleva una reevaluación de todo lo que le rodea, hasta de los sentimientos más básicos, tales como la angustia. De esta forma, en el poema "Luz," de gran ironía, se presenta una oda al servicio público de electricidad en Malabo junto a una denuncia sobre la vigilancia y el uso de la fuerza sobre la población. Al señalar el problema común de los apagones (que recuerdan

la deficiencia estatal cada vez que ocurren), el poema logra apuntar breve pero incisivamente hacia otros problemas, como la censura y la tortura:

*Sin ti, luz,  
todo es Guantánamo  
o mejor dicho, Black Beach.  
¡Cállense todos!  
Somos pobres.*

En este poema se ha superado la crisis de la subjetividad anterior (de ciudadano obediente, que mira al Estado con miedo) para ser reemplazada por una subjetividad que corresponde a la circunstancia de la marginalización en la que vive. A partir de esta sección de poemas, la voz poética trasgrede límites de “lo que se puede decir” con una clara intención de apuntar hacia hechos sepultados. Con este entendimiento del contexto inmediato, los poemas se enfocan en imágenes antes distorsionadas que habían sido asignadas a la voz poética desde fuera. Así, en el poema “Mundo loco” el yo poético ve con claridad la hipocresía de dirigentes que mantienen a su propia gente en la miseria mientras donan dinero a otros países pobres con el fin de aparentar benevolencia ante el mundo:

*En esta ciudad desnuda  
en esta ciudad oscura  
he visto a un pájaro ruin  
posado  
en la copa de un árbol desierto  
invitando a otros a pedirnos limosna.*

Con este despertar de conciencia viene también la búsqueda de los responsables de tal situación. Consiguientemente, en *Crónica III (Sombras)* la atención se dirige a una serie de figuras que apoyan las estructuras del poder para su propio beneficio. Así, en “Yo soy como tú,” con un guiño intertextual a aquel “No sé porque piensas tú soldado que te odio yo” de Nicolás Guillén, se establece un diálogo con los secuaces del poder:

*Si tú eres como yo,  
hermano.*

*Y si yo soy como tú,  
hermano.*

*No me detengas,  
no me destierres.*

*Porque como tú,  
quiero soñar.*

*Porque como yo,  
sé que quieres soñar.*

Ese “tú” que está al servicio del poder oligárquico no solo vigila y controla en nombre del jefe, sino que también destierra y cancela la identidad local. Al apelar a figuras cercanas al poder, el *yo* poético avanza en su transgresión de las jerarquías. Por ejemplo, en el poema “El general” el “yo” se dirige a la propia cabeza de la dictadura: “Hoy, rajo el saco del miedo / y como dos viejos camaradas me coloco frente a ti.” Con esos versos, se afirma el despertar de la conciencia y se denuncia el espejismo de la democracia en el que se le ha forzado a vivir.

Una vez que los puntos clave para entender la crisis nacional han sido definidos aparece la *Crónica IV (Mi patria)*. Este grupo de poemas explora el espacio en el que se desarrolla lo cotidiano como intersticio, como frontera, pero también como un lugar “inhóspito” al sujeto ciudadano.<sup>11</sup> En este espacio nacional se vive una experiencia de desplazamiento en la propia tierra y tal relegamiento es una circunstancia que exige el aprendizaje de una lógica diferente, relevante y efectiva para subsistir. Los poemas de esta sección hacen un llamado a la lucha y a la resistencia desde una reflexión sobre la historia del pueblo guineoecuadoriano, encadenado una y otra vez por poderes externos e internos. Así, en el poema que da nombre al apartado, “Mi patria,” la voz poética se posiciona como ciudadano, viéndose a sí misma débil, enferma, entre el fango, que hasta hace poco era una característica general de las calles de Malabo:

<sup>11</sup> Bhabha 13-15..

*Camino atrapado en esta ciudad hostil,  
en esta ciudad dañada,  
estoy atrapado en esta ciudad tóxica.*

El hecho de que en años recientes el gobierno haya mandado construir estadios, plazas, edificios y otros espacios con tecnología punta convierte a la ciudad capital en un espacio de contradicciones.<sup>12</sup> Malabo, entonces, emerge como un lugar donde se enfrentan con regularidad la opulencia traída por la extracción de hidrocarburos (recordemos que Guinea Ecuatorial es uno de los principales productores de petróleo en el continente africano) y la pobreza más abyecta donde todavía hay gente que muere a causa de enfermedades curables. Tomando en cuenta ese contexto en donde aún existe la necesidad de recibir ayuda internacional, el poema “Secuelas” parece apuntar hacia otras enfermedades curables pero endémicas: el conformismo y la pasividad ante la opresión:

*Crecí recluso en una celda campechana  
y ahora tengo la dermis herida  
y ando acatarrado, cojo, manco y ciego.*

Sin embargo, el espacio cotidiano no se propone como una cárcel de manera determinista. Como puede verse en los poemas de la *Crónica V (Deseos)*, Boturu propone opciones de solución o, al menos, de estrategias para subsistir ante la subyugación. Una de estas estrategias es la revalorización de las relaciones interpersonales, sobre todo, de las alianzas que se forman en la relación amorosa. Así en “Notas de amor” se expone:

*Aunque siga vibrando en mi prisa embrollada  
aunque siga pendido a las ramas de un hilo  
aunque siga aplanado [...]  
Quiero encontrarte y buscarte  
para ir encontrándome con mi yo mistificado [...]*

<sup>12</sup> Al momento de la escritura de este texto se desarrolla el proyecto de una nueva capital en Guinea Ecuatorial, Oyala, en la parte continental.

No obstante, la voz poética refiere que para que el amor pueda ser una alianza fortalecedora es necesario el respeto a la dignidad del ser amado. Quizás sea por eso que en "A un polígamo," el *yo* poético se focalice en una voz femenina para expresar la perspectiva de una mujer que sufre por la infidelidad de su pareja:

*¡Sigue sonando el teléfono y no lo coges!  
 Los perros le ladran a los fantasmas,  
 las cucarachas juguetean sobre mi cuerpo,  
 los roedores en el cielo raso,  
 lanzan silbidos de candonga,  
 la niña sigue llorando desconsoladamente.  
 Y tú, sigues en brazos de otra.*

Trascendiendo el tema del amor hacia el de la dignidad, este poema emite un comentario social sobre costumbres como la poligamia que resultan en perjuicio de las mujeres. El poema cierra con un cambio de actitud de la voz femenina, que pasa de la tristeza y frustración al valor y la confrontación de la mujer ante el hombre:

*Pero te digo, cabroncete,  
 que aunque tenga manos que abrazan y acarician,  
 que aunque tenga boca que besa y sonrío...  
 ¡No soy de piedra!*

En *Crónica VI (Palabras desde el rincón)*, la voz poética pasa de la esfera íntima a la pública para explorar la importancia de la solidaridad. En este punto, la voz lírica reevalúa conceptos como "libertad" que, por ser tan referidos en discursos globalizados, son percibidos como vacíos de significado en el espacio poético. Así, en "Soy persona," se cuestiona el uso de tales palabras no solo en el contexto guineano, sino en el mundial, donde tantos hombres y mujeres viven en un letargo, privados de su dignidad:

*¿Cómo puedo presumir de ser libre  
 si el mundo está lleno de reclusos silenciados,*

*anestesiados,  
mudos y consentidos?*

La imagen de la prisión se utiliza en este poema para subrayar el reconocimiento de los problemas cotidianos, resultado de una población sofocada por el sistema autoritario que le rige. Llama la atención que en esta sección la voz poética describa con tono cargado de autoridad la circunstancia de mujeres y niños, individuos no siempre incluidos en la toma de decisiones. Por otro lado, varios poemas de esta misma sección celebran las victorias de otras comunidades nacionales sobre sus opresores. Por ejemplo, la caricaturización de la imagen del dictador libio en “Gadafi,” sirve a la voz poética para mostrar las miserias de los “todopoderosos.” Pero, al mismo tiempo, sirve para reconocer la responsabilidad del pueblo en la formación y mantenimiento de tales monstruos.

*Gadafi con sus gafas era un gafe,  
era un gafe Gadafi con sus gafas  
y le dieron alas y con sus alas largas  
volaba y volaba [...]*

Las dos últimas secciones de poemas cambian de tono para incluir reflexiones, tributos y proyecciones al futuro. *Crónica VII (Vacío)* rinde tributo al espacio ocupado por seres queridos que han fallecido, en un esfuerzo por asegurar su recuerdo. Por ejemplo, en “Adiós, Abuelo,” el *yo* poético, miembro de una sociedad cambiante, expresa un lamento por el papel tradicional que fue negado a un miembro de la comunidad a causa de la erosión de los valores familiares entre las generaciones más jóvenes.

*Podías haberme enseñado  
a trepar la palmera  
a remar la canoa...  
En un asilo te confiné.*

Sin embargo, el lamento por las vidas perdidas pronto se transforma en reflexión productiva, lo que prepara el terreno para el grupo final de poemas, caracterizados por un tono lleno de ánimo. En la *Crónica VIII (Amores y esperanzas)*, se presentan odas a África y su futuro, sobre todo de las generaciones más jóvenes. También en esta sección se hace un llamado fraternal a otras comunidades oprimidas, y también a otros artistas y a escritores, para luchar por el continente. Estos poemas sintetizan los mensajes presentados en poemas anteriores y ofrecen una estrategia: revertir la función destructiva de los discursos opresivos para usarlos a favor de los oprimidos. Por ejemplo, en “10/09” la voz poética exclama:

*¡Niño negro!  
Enfréntate a las olas negras,  
aunque sin remo  
nada fuerte como un negro.  
Y no permitas que te estrangulen los sueños,  
¡Sueña, mi negro!  
¡Hoy ha nacido mi niño negro!*

Con llamados como “...nada fuerte como un negro” este poema, escrito en celebración del nacimiento de uno de los hijos del poeta, ofrece un mensaje recurrente en la obra de Boturu: responder a la cancelación que viene de discursos externos con la afirmación del derecho a soñar, a la autonomía y a la conquista del destino propio. Tales son los pilares con los que la poética de Boturu embiste la erosión de valores, los problemas socio-económicos y la opresión política a la que se enfrenta la juventud guineoecuatorial desde su nacimiento.

### III. TEATRO COMO LABORATORIO DE PARTICIPACIÓN CÍVICA

Más que como poeta, Boturu es reconocido dentro de Guinea Ecuatorial como un pilar de las actividades culturales comprometidas con la comunidad. Al centro de tales labores está su papel como director de la compañía teatral Bocamandja desde 2005. La prolífica obra dramática de Boturu, por tanto, es definida por la realidad del esce-

nario en Guinea Ecuatorial. Esta realidad, a su vez, está determinada por varios procesos simultáneos. Por un lado, existe la emergencia de un nacionalismo crítico asociado a una conciencia global. Por el otro, están la falta de recursos económicos para apoyar las artes, la censura y la presencia de intereses extranjeros. Hacer teatro en Guinea, por tanto, es tarea difícil, pues el teatro vive entre las instituciones y Boturu (junto con los integrantes de Bocamandja) no se venden. Los textos teatrales de Boturu toman en cuenta su circunstancia y son creados en función de su compromiso de reflejar la realidad de la comunidad para promover la participación cívica. Por lo tanto, el corpus de las obras dramáticas de Boturu está conformado, hasta ahora, por un teatro social, crítico y comprometido. Como él mismo ha expresado: "... seguimos convencidos de la fuerza del arte para formar, educar, informar, fortalecer, empoderar. Creemos en la brujería del arte para soñar y construir un mundo mejor."<sup>13</sup>

No sorprende, entonces, que la línea discursiva que impulsa la concientización y la participación cívica, presente en la colección poética, continúe en sus obras de teatro. Los textos contenidos aquí llaman la atención sobre una crisis nacional de valores y proponen la transformación de la existente subjetividad del ciudadano pasivo en una subjetividad de ciudadano que responde con responsabilidad a su circunstancia. Más allá de ese compromiso, en el teatro de Boturu, las mujeres y los jóvenes son llamados a colaborar activamente en la mejora de su sociedad. Las obras aquí incluidas, *Sorpresa* y *Kumabanda*, son un buen ejemplo porque ilustran casos en los que las protagonistas (una mujer y una jovencita, respectivamente) optan por el análisis de las dinámicas opresoras y la consecuente ejecución de acciones en defensa de sus derechos. El resultado es que cada obra modela nuevas identidades de ciudadanía, pero también nuevas dinámicas entre los géneros sexuales y entre todos los sectores de la sociedad.

En la primera obra, *Sorpresa*, se plantea la lucha por la liberación femenina en un contexto social aferrado a tradiciones arcaicas que regulan las relaciones hombre-mujer en Guinea Ecuatorial. *Sorpresa* da a conocer la historia de una mujer casada que carga con la mayor

<sup>13</sup> Declaración para "The Cross Border Project."

parte de la responsabilidad del hogar, a pesar del abuso y la infidelidad de su esposo. Este personaje, de nombre Sorpresa, no solo es ama de casa; también tiene aspiraciones profesionales que se ven frustradas tanto por la represión que sufre en su matrimonio como por la sistemática discriminación de la mujer en la sociedad. Por lo tanto, la obra ofrece una panorámica de los retos a los que se enfrenta la mujer guinecuatoriana.

La obra comienza en un momento en que Sorpresa ha decidido mejorar su situación laboral y se dispone a asistir a un seminario de capacitación en otra ciudad. Al enterarse de las intenciones de su mujer de viajar sola, Sionculu, su marido, la golpea, a lo que ella responde de una manera inusitada en el registro tradicional: deja su casa para ir al seminario. Este gesto definitivo marca el curso de la trama. Al salir de casa, Sorpresa inicia un viaje hacia un nuevo territorio: el de la mujer independiente en África.

A lo largo de la obra, quedan al descubierto varios males sociales como la corrupción infiltrada en el espacio de trabajo y el trato abusivo de supervisores hacia empleadas. Por ejemplo, el acoso sexual se plantea como una práctica aceptable por parte de su jefe:

SUPERVISOR: Quiero promocionarte. Dime, ¿qué te da tu marido que no pueda darte yo?

SORPRESA: Cuando alguien está casada debe intentar ser fiel a su pareja. Debe intentar cumplir con su palabra.

SUPERVISOR: El mundo se ha vuelto tan redondo que ya nadie se traga estas letanías. Lo nuestro no tendrá nada que ver con tu marido. No lo va saber.

La protagonista, aparentemente acostumbrada a tal acoso, se muestra fuerte y rechaza los acosos del jefe. Sin embargo, esta circunstancia, acaecida después de que Sorpresa ha sido golpeada y humillada por su marido, acentúa un ambiente social insostenible para la mujer. Ante esta circunstancia límite, el lector (o el espectador) pronto se percata de que el objetivo de la obra va más allá de mostrar los sufrimientos de la mujer en una sociedad donde la desigualdad de género está profundamente arraigada. A cada escenario de abuso y discriminación en *Sorpresa* se contrapone la respuesta liberadora de la

protagonista, quien modela una serie de actitudes positivas y efectivas para defender sus derechos y su autonomía.

Hacia el final de la obra, *Sopresa* decide obtener su libertad definitiva y llama a juicio a su marido para pedirle el divorcio. Durante el litigio, la protagonista insiste en la igualdad y en la necesidad de terminar su matrimonio para cortar un ciclo de relaciones machistas, que ya ve reproducirse entre sus hijos. Es decir, expone por qué las mujeres tienen derecho a luchar por su independencia. Sin embargo, a pesar de la fortaleza de *Sopresa*, la obra apunta realísticamente que todo está en contra suya en esta lucha. Hasta el personaje que representa a la autoridad reconoce frente a todos que el sistema legislativo desfavorece a la mujer. No obstante los obstáculos, la obra propone que la mujer guineana tiene la habilidad y el poder de independizarse dando una verdadera "sorpresa" a aquellos que asumen la pasividad femenina. Al final de cuentas, *Sopresa* trata de ofrecer modelos de empoderamiento a la mujer mediante la afirmación de su dignidad y las formas posibles de autodefensa ante el abuso, aunque esto implique romper con tradiciones y ser rechazada por el sector conservador de la sociedad.

*Kumabanda*, la segunda obra de teatro incluida en esta colección, también presenta una crítica social, pero esta vez a través de las reflexiones de una jovencita que lee un libro sobre derechos humanos. A lo largo de sus cuatro escenas, la obra ilustra problemas sociales asociados con la injusticia, el materialismo y el egoísmo. Significativamente, mediante la presentación de cuatro distintas manifestaciones de abuso (policía militar sobre la población, hombre sobre mujer, profesor sobre alumnas, candidato político sobre el pueblo), la obra se dirige hacia las flaquezas de los opresores, afirmando los derechos de las víctimas y presentando acciones liberadoras. Cada una de las escenas abre con la reflexión de la joven protagonista (llamada en la obra "Narradora") sobre ideas que ha leído en el libro con el que siempre aparece en escena:

Todos tenemos derecho a la luz, al agua y a una vivienda digna. Todos tenemos derecho a la educación y al tiempo libre; todos tenemos derecho a la libertad de expresión, de conciencia y de manifestación; todos tenemos

derecho a la libertad y a la seguridad. Todos tendríamos que ser iguales ante la ley. (*Coge nuevamente el libro, lo abre, lee.*)

Estas ideas, por básicas que pudieran parecer, tienen un significado cardinal en el contexto guineoecuadoriano, ya que apuntan hacia una nueva forma de sentirse ciudadano. Es este un concepto de ciudadanía que progresa desde la obediencia y el silencio a una actitud informada y participativa. En esta nueva subjetividad ciudadana no hay cultos a la personalidad del mandatario ni miedo, sino el compromiso con la sociedad y el procurar una vida digna.

La simultánea reiteración de la lista de derechos citada arriba y el reconocimiento de los abusos de autoridad en distintas circunstancias conforman la línea conceptual que unifica la obra. La primera escena abre con la aparición de dos policías militares, quienes en un guiño meta-teatral responden a las palabras introductorias de la narradora. Significativamente, ésta es señalada por los policías como "...gente que camina con la muerte en el bolsillo." De hecho, según uno de ellos, los problemas de la narradora tienen origen en el ejercicio de la lectura: "¡Sabía que de tanto leer, te volverías loca!" Así, la actividad de la lectura (y, por lo tanto, de la escritura) son aludidas como una acción peligrosa y subversiva de la que la audiencia (y los lectores) son testigos y participantes.

Además de ilustrar la impunidad y el abuso de la población por parte de la policía militar en las calles, *Kumabanda* presenta en la segunda escena el abuso doméstico con un tratamiento similar al que hemos visto en *Sorpresa*. En la tercera escena, sin embargo, la obra alude al desgaste de los valores comunitarios, a la ausencia de ética y a la pérdida de orgullo de la identidad propia. Un ejemplo aparece en la tercera escena en donde un profesor busca obtener favores sexuales de una alumna suya, menor de edad, a cambio de ofrecerle un teléfono celular y otros regalos:

ALUMNA: (*Emocionada*) Samsung Galaxy, última generación. Seré la envidia de mis amigas: Ni Mel B, ni Alice Kelly, ni Angeline Jolie lo tienen. Voy a chatear con Justin Bieber. ¡Qué emoción!

PROFESOR: (*Extrañado*) ¿Los nombres que acabas de pronunciar son de tus amigas?

ALUMNA: (*Vuelve a alejarse.*) Sí.

PROFESOR: ¿Son nacionales?

ALUMNA: Sí. ¿Ya no conoces a tus alumnas? (*Enfadada.*) ¡Si están en la sala!

PROFESOR: (*Conciliador*) Vale, vale. ¿Nos vemos esta tarde?

Además de la criminalidad mostrada por el profesor al seducir a su alumna, esta escena apunta hacia una generación de jóvenes con identidades erosionadas que, a pesar de su pobreza, son cautivos de deseos consumistas nutridos de imágenes generadas en Hollywood y medios masivos de comunicación. Igualmente, la escena muestra una juventud corrompida, como puede verse en la destreza que la alumna tiene para sacar provecho del profesor. Hasta el mismo perverso de menores comenta cínicamente: “¡Las niñas de ahora, piensas que las estás engañando y son ellas las que te engañan a ti!”

La trama de *Kumabanda* traza con cada escena los ladrillos que forman la prisión invisible que encierra a la población guineana. Así, hacia la escena final, se presenta una parodia de la demagogia de candidatos que dicen preocuparse por el pueblo. El discurso del personaje Mochomueme raya en lo cómico, pero también apunta fieramente a la manipulación de la que la población ciega y desinformada es objeto:

*MOCHOMUEME: (El policía le acerca el megáfono.)* ¡Hermanos! He venido a renovar la confianza. (*Aplauden.*) Sabéis que nunca vengo a visitaros, sabéis que cuando me acerco es porque quiero algo a cambio. (*Aplauden.*) ¡Hermanos! He venido a renovar la confianza. (*Aplauden.*) Se acercan las elecciones parlamentarias y, como sabréis, en la democracia, sin el apoyo del pueblo, no conseguimos nada. (*Aplauden.*) Tengo que estar allí, para defender vuestros intereses, y para defender los intereses de mi familia, evidentemente. (*Aplauden.*)

La desconexión entre el cínico discurso de Mochomueme y la positiva recepción del mismo por sus seguidores se resuelve cuando el entusiasmo y la celebración se tornan en lucha entre la policía militar y los asistentes. La pelea surge cuando los últimos son golpeados por los policías por haberse precipitado a devorar los regalos traídos por el candidato (vino y comida). El hambre del pueblo queda al descubierto, pero también se revela el desprecio por parte de los policías y por



da escena, *Kumabanda* muestra un catálogo de atropellos cometidos por representantes de instituciones que supuestamente deben estar al servicio de la sociedad (policías, educadores y gobernantes). Al final, la obra condena todas estas acciones como reprobables y plantea la necesidad de la acción cívica y solidaria como la única opción para mejorar la situación nacional.

#### IV. CRÓNICAS DE GUINEA PARA (Y CON) EL MUNDO:

##### LA ACTIVACIÓN ASIMÉTRICA DE LOS MÁRGENES Y LA ANULACIÓN DE LAS METRÓPOLIS

Tanto los poemas como las obras de teatro que el lector tiene en sus manos forman parte de una colección de retratos guineoecuatorianos que plantean las coordenadas para un futuro más digno. *Crónicas de lágrimas anuladas* ofrece modelos para reformular la perspectiva del presente, para replantear el mañana y para crear los cambios necesarios en el mundo globalizado. Con un estilo propio, la obra de Boturu se une a la propuesta de otros guineoecuatorianos como Donato Ndong, Justo Bolekia, José Fernando Siale y Juan Tomás Ávila Laurel en el compromiso de producir retratos realistas y analíticos de la sociedad. Igualmente, la obra de Boturu incide en la misma línea literaria de otros africanos como Inongo Vi-Makomè, Ngugi Wa Thiong'o, Wole Soyinka y Femi Osofisan, para quienes la literatura es una forma de participar en la solución de los retos sociales. Justamente, las siguientes palabras de Osofisan sobre la literatura contemporánea africana son aplicables a la obra de nuestro autor:

... todas las estrategias que empleamos [...] son intentos de enfrentar, a través de nuestras obras, novelas y poesía, los diversos problemas del subdesarrollo que enfrentan nuestros países y de los cuales la amenaza de la alienación y la posible erosión de la identidad étnica constituyen sólo unas de las señales externas (3, mi traducción).

Además de compartir estos principios, la obra de Boturu no se limita a una agenda nacional. Es necesario reconocer en su producción tanto una observación concienzuda de la realidad local como una invitación al diálogo y a la responsabilidad, siempre en conexión al resto

del mundo. A lo largo de estas *Crónicas*, Boturu narra la historia de su entorno, la enlaza con la crisis mundial de valores y afirma la responsabilidad de todos a pensar, a dialogar y a obrar por el bien común.

Iowa State University, a 23 de julio del 2014

### Obras citadas

- APPIAH, KWAME ANTHONY. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. London: W.W. Norton & Company Ltd., 2006.
- BHABHA, H. K. *Location of Culture*. London and New York: Routledge, 2007 (1st ed. 1994).
- BOTURU, RECAREDO SILEBO. Declaración hecha en "Bocamandja: Creer en la brujería del arte." 2014. *The Cross Border Project*. 20 Julio 2014. <<http://thecrossborderproject.com/bocamandja-creer-en-la-brujeria-del-arte/>>
- . "Comunicación con Elisa Rizo." Correo electrónico. Diciembre 2013.
- DELEUZE, GILLES & FELIZ GUATTARI. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- FOUCAULT, MICHEL. "The Subject and the Power." In *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, edited by H. Dreyfus and P. Raibow. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- MIGNOLO, WALTER. "Geopolitics of Sensing and Knowing: On (De) Coloniality, Border Thinking, and Epistemic Disobedience." *Transversal: Unsettling Knowledges*. EIPCP: European Institute for Progressive Cultural Policies. 2011. Web. 10 April 2014. <<http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/en>>.
- MOHANTY, SATYA P. "Realist Theory." *International Encyclopedia of the Social Sciences*. Encyclopedia.com. 2008. Web. 9 Dec. 2013 <<http://www.encyclopedia.com>>.
- NISTAL, GLORIA. "Introducción." *Luz en la noche: Poesía y teatro, introducción*. Verbum: Madrid, 2010.
- OSOFISAN, FEMI. "Theater and the Rites of 'Post Negritude' Remembering." Research in *African Literatures*. 30.1 (1999): 1-11.
- RIZO, ELISA. "Equatorial Guinean Literature: The Struggle against State-Promoted Amnesia." *World Literature Today*. September/October (2012): 32-36.