

ojs.uv.es/index.php/qdfed



Rebut: 02.06.2020. **Acceptat:** 01.07.2020

Per a citar aquest article: Picazo Sanz, Patricia. 2020. "Cuando el significante traiciona al sujeto. Polifonía y sabotaje en *Tres almas para un corazón*, una novela de Guillermina Mekuy Obono (2011)". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XXV*: 69-82.

doi: 10.7203/qdfed.25.18984

Cuando el significante traiciona al sujeto. Polifonía y sabotaje en *Tres almas para un corazón*, una novela de Guillermina Mekuy Obono (2011)

When the signifier betrays the subject. Polyphony and sabotage in *Tres almas para un corazón*, a novel by Guillermina Mekuy Obono (2011)

PATRICIA PICAZO SANZ
Universitat de València
Patricia.picazo@uv.es

Resumen: Este artículo analiza *Tres almas para un corazón* (2011), novela de la escritora guineoecuatoriana Guillermina Mekuy. La idoneidad de la crítica como sabotaje para esta investigación reside en el análisis del *silogismo afectivo* como modo y origen del modelo de mundo del discurso, así como la atención al autor, en tanto sujeto complejo, responsable de dicho modelo. Esta novela es presentada por su autora como una práctica feminista y decolonial. Sin embargo, la crítica como sabotaje mostrará cómo tal perspectiva se diluye en el análisis de su materialidad significativa, donde se reafirma el modelo de mundo moderno/colonial de género, hecho que contradice la voluntad consciente de la escritora.

Palabras clave: poscolonialismo; feminismo; crítica como sabotaje, modelo de mundo, Guinea Ecuatorial.

Abstract: This article analyzes *Tres almas para un corazón* (2011), a novel by the Guinean-Ecuadorian writer Guillermina Mekuy. The rightness of criticism as sabotage for this investigation resides in the analysis of the *affective syllogism* as the mode and origin of the world model of discourse, as well as the attention to the author, as a complex subject, responsible for that model. This novel is presented by its author as a feminist and decolonial practice. However, criticism as sabotage will show how such a perspective is diluted in the analysis of its significant materiality, where the modern/colonial gender world model is reaffirmed, a fact that contradicts the conscious motivation of the writer.

Keywords: postcolonialism; feminism; criticism such as sabotage, model of the world, Equatorial Guinea.

Ya ha sido teorizada la idoneidad de la crítica como sabotaje para los análisis poscoloniales y feministas (Ferrús, 2012: 220). En estos dos ámbitos, la crítica actúa, o bien desenmascarando los textos normativos al hacer aflorar el silogismo que soporta su política colonial/patriarcal, o bien amplificando la voz de aquellos otros discursos que han tenido como misión sabotear la norma. En el segundo caso, del mismo modo que la crítica feminista propone reescribir el canon literario sumando textos y autoras silenciadas, la crítica como sabotaje potencia el carácter subversivo, feminista o decolonial de ciertos discursos, a través del análisis minucioso de su modo de significación.

Podemos afirmar, por tanto, que la crítica como sabotaje posee la potencialidad para legitimar la voz del sujeto colonizado o sexualizado, con quien comparte ese punto de vista de subalterno que esta propuesta teórica toma como posición estratégica de su crítica virulenta (Asensi, 2011: 83). De hecho, superando las limitaciones textuales de la deconstrucción y las críticas a la figura del autor de teóricos estructuralistas, Asensi considera que el autor debe ser tomado en cuenta a la hora de enfrentarse al análisis de una textualidad (Asensi, 2011: 278). Sin embargo, también nos advierte que el sujeto/autor, pese a ser el responsable de la creación de un silogismo y un modelo de mundo en su relato, es una figura compleja, no compacta. Se trata de un sujeto atravesado por un determinado modelo de mundo que, ni es subjetivo, ni es suyo, si no más bien la suma de todas las textualidades que elaboran y reelaboran constantemente su subjetividad. Tal como explica:

La teoría de los modelos del mundo se niega a prescindir de la figura del autor porque la ideología que lo atraviesa, sus fuerzas en conflicto, dan lugar, mediante lo que Mukarovski denomina gesto semántico, a un determinado modelo del mundo (Asensi, 2018: 1015).

Si a esta idea del gesto semántico como mecanismo mediante el cual el autor proyecta sobre el discurso cierto modelo de mundo, añadimos el diálogo que la crítica como sabotaje mantiene con el psicoanálisis lacaniano, entenderemos la complejidad del autor como sujeto barrado, dividido, entre su plano consciente y la mordida del inconsciente (Asensi, 2014b:186). Esta diferencia entre lo que el sujeto quiere decir y lo que en realidad dice, entre el *moi* y el *je* en un análisis de la voz narrativa, plantea una perspectiva interesante para la novela que aquí analizamos.

Es evidente que afirmar que todos los sujetos colonizados son autores de textos decoloniales es tan atrevido como sugerir que todas las mujeres practicarán la crítica feminista en sus discursos literarios. Solo cabe recordar las

teorías en torno al desvío existencial (Fanon, 1999) o la imitación y la ambivalencia (Bhabha, 2002) para recordar el modo en el que estos procesos situaban al colonizado al borde de su autoalienación, pudiendo llegar a funcionar como un instrumento de legitimación en procesos coloniales. Tal es el caso, dentro del ámbito literario africano hispanófono, de numerosos ejemplos de la llamada literatura colonial¹ escrita por autores africanos que, más allá de utilizar la lengua colonial, también defienden y refuerzan con sus discursos el sistema moderno-colonial de género² que se inauguró con la modernidad.

Una colonialidad inseparable de la cultura patriarcal, tal como apunta la crítica decolonial a través de su defensa de la interseccionalidad como cruce de categorías. Una colonialidad que se ha inscrito en el inconsciente de todo sujeto colonial y que la crítica como sabotaje puede y debe hacer aflorar. Porque el análisis del afepto, de su estructura conceptual y afectiva, mostrará las posibles contradicciones entre lo que el autor quiere decir y lo que realmente dice. Esto significa que estamos ante una metodología apropiada para destacar esa ambivalencia que en ocasiones se esconde en la cara significativa de textos y autores declaradamente feministas o decoloniales.

Este es el caso de la novela *Tres almas para un corazón* (Mekuy, 2011), escrita por una autora guineoecuatorial, quien manifiesta ser una escritora feminista que lucha en sus novelas por promover la libertad de las mujeres frente a la sociedad patriarcal (Hengel, 2008: 3). La crítica como sabotaje mostrará cómo estas afirmaciones no se corresponden con el modelo de mundo que presenta su discurso. Y es precisamente su materialidad significativa la que delatará la naturaleza tética de esta obra, así como la ideología patriarcal y colonial que este discurso literario legitima y trata de imponer al lector.

1. Verdad y verosimilitud. Reducción alegórica

El punto de partida de la capacidad modelizante de los discursos, se sitúa en el empleo de la reducción alegórica como estrategia. Como define Asensi, esta

¹ Distintos investigadores han propuesto diferentes clasificaciones historiográficas sobre la literatura guineoecuatorial. Entre ellas, es pertinente destacar la llamada “literatura colonial” que Bolekia describe como aquella escrita por autores guineoecuatorianos al servicio de los intereses coloniales. Suele coincidir con el final del periodo colonial (Bolekia, 2005: 97).

² Aunque la crítica decolonial surge y refleja la especificidad latinoamericana, consideramos que términos como “colonialidad” (Mignolo, 2009: 39) “interseccionalidad” o “sistema/moderno colonial de género” (Lugones, 2008: 75) son aplicables a la realidad africana, particularmente guineoecuatorial.

capacidad aumenta en los textos ficcionales dada su naturaleza no referencial. Sin entrar en la larga tradición de estudios sobre la verdad y la verosimilitud, en la novela de Mekuy es especialmente interesante detenerse en este punto, presentado a través del género testimonial que señala expresamente:

Este libro está basado en personas y hechos reales. Es difícil que, una vez que salga la luz, dado que el contenido se atiende exactamente a lo contado por esas personas, aquellos que los conocen no los identifiquen. Aun así, y en un alarde de generosidad, solo han pedido que sus nombres aparezcan cambiados. No cambiados del todo, pues hay algunas referencias reales incluso en esos nombres, pero sí alterados. Yo misma he alterado mi nombre y alguna circunstancia de mi vida para parecer como hilo conductor de la historia. Rita Maldonado conserva, sin embargo, uno de mis apellidos, Obono. (Mekuy, 2011: 11).

Estas son las palabras que dan inicio a la edición de *Tres almas para un corazón*, publicada en 2011 por la editorial española Planeta bajo una de sus marcas, Ediciones Martínez Roca. Tercera novela de la autora, fue escrita tras su regreso a Guinea Ecuatorial desde España, donde residió durante su infancia y donde cursó sus estudios universitarios.

A la ausencia de un prólogo del editor, algo que en muchas otras obras poscoloniales constituye una intervención ideológica en la recepción del texto³, se suman las palabras de la autora al principio y al final de una obra en la que se desdibujan los límites de la historia y del relato. El propio índice del libro da comienzo a una construcción narrativa donde la autora se confunde con la periodista/narradora. Así, por ejemplo, las “notas previas sobre los personajes”, cuya escritura se le supone a la autora, se mezclan con la introducción en la que toma la palabra la narradora. Del mismo modo, y tras las cuatro *confesiones*⁴ de los participantes en el matrimonio polígamo, se emplaza un último capítulo titulado “palabras finales de la autora” que, en forma de notas, resume de nuevo reflexiones tanto de la autora como de la narradora.

Una construcción narrativa que expone en todo momento la materialidad de un discurso que, para la autora/narradora, permitirá acercarse a la verdad

³ Es interesante la propuesta de Sampedro al respecto de las “intervenciones” (Sampedro, 2016: 201), entendidas como la presencia de cierta dirección ideológica por parte de editores o instituciones que se hacen presentes en muchas obras poscoloniales a modo de notas al pie, correcciones, prólogos, etc. En el caso de la novela de Mekuy, la ausencia de un prólogo podría entenderse como ausencia de esa intervención de una institución foránea, lo que, a priori, podría reforzar su voluntad decolonial.

⁴ Así es como se titulan los cuatro capítulos narrados por las tres esposas y el marido.

en su sentido más platónico. Y decimos platónico en cuanto a esa premisa metafísica por la que la literatura no era considerada más que una mimesis que nos aleja del verdadero conocimiento, idea que parece compartir Mekuy cuando indica en esa nota previa que “esta historia es verdadera, no meramente literatura” (Mekuy, 2011: 24). Es de destacar cómo la concepción y confusión entre verdad/verosimilitud que propone la autora, quiere jugar a favor de la reducción alegórica propia del lenguaje literario y que es necesaria para que el sujeto lector transite de lo particular a lo general y viceversa, y de ese modo sea efectiva la modelización del texto (Asensi, 2011: 29).

¿Cuál es el modo de significación escogido para garantizar ese relato de la verdad sobre la poligamia? ¿Cuál es la estructura afectiva que permitirá a Mekuy construir una modelización que a priori niega? La autora escoge la novela testimonial como género y la polifonía como propuesta narratológica. Sin embargo, esa elección en pro de la creación de un silogismo entimemático para que el discurso no solo sea leído como verdad, sino que tenga un efecto performativo real en el lector, es la puerta de entrada de la crítica para mostrarlo y desmontarlo. El interés de esta obra para la crítica como sabotaje reside precisamente en esta materialidad del discurso, en el plano de la expresión, ya que es en el modo de significación, donde emana el modelo de mundo que presenta la novela y desde el que debe afrontarse su sabotaje (Asensi, 2011: 314).

2. Un texto *conscientemente* feminista

Aparentemente esta novela se sitúa en una posición crítica, subversiva con el modelo de mundo patriarcal/colonial. ¿Por qué consideramos esa posición a priori de este texto? Ya hemos apuntado cómo el género o el origen geográfico de la autora no tiene por qué marcar su posición ideológica. Sin embargo, ella misma se declara públicamente feminista y defensora de la cultura africana precolonial (Rizo, 2014: 1137). Más allá de esa voluntad consciente de la escritora, que bien podría ser desmontada desde el análisis lacaniano, hay otras señales que podrían llevar a considerar esta novela como una obra feminista y decolonial, si no se realiza una lectura atenta y un análisis saboteador de su silogismo afectivo.

En primer lugar, el tema escogido: la poligamia es una de las temáticas propias marcadas por la crítica literaria feminista africana. Recordemos cómo Boyce Davies señalaba entre los temas compartidos por la literatura femenina

africana la poligamia⁵. En segundo lugar, el género literario elegido, la novela testimonial, que es señalado por los estudios académicos como uno de los géneros no aculturados, propios de la literatura poscolonial como parte de su labor decolonial (Álvarez, 2010). Este género exige un narrador transparente, que sea consciente y explicita su posición como testigo y no aporte interpretación alguna, aquello que separa la figura de mediación de la de intervención (Beverly, 1989: 15).

Puntualizados estos dos posibles motivos por los que considerar el carácter no normativo de este discurso literario, situémonos brevemente en el plano de la historia. Se trata de la narración de las relaciones dentro de un matrimonio fang polígamo, entre un hombre, Santiago Nvé Nguema y sus tres mujeres, Melba, Zulema y Aysha, en la Guinea Ecuatorial actual. Hasta aquí la sinopsis de una historia que a primera vista quiere retratar diferentes tipos de mujeres que, pese a ser distintas, coinciden en algo: un matrimonio polígamo. Sin embargo, la historia polígama escogida no es cualquiera. Es la de una familia acomodada, liderada por un hombre fang con estudios, de buena posición social, moderno, con una profesión atípica en la Guinea Ecuatorial contemporánea, como es la de productor de cine.

Comenzamos aquí a vislumbrar algunos detalles que, ya desde el plano de la historia, nos plantean algunas dudas sobre el carácter feminista o en todo caso subversivo del tema. En primer lugar, porque se trata de un matrimonio polígamo de una clase social alta, situado en una posición no mayoritaria en Guinea Ecuatorial y, desde luego, en África, que deja fuera muchos de los problemas de la mujer guineoecuatorial. La categoría de clase se cruza con la de género, algo sobre lo que la novela pasa de puntillas, perdiendo la perspectiva interseccional que reivindican los feminismos. En segundo lugar, el análisis que la narradora trata de establecer sobre esta relación polígama no tiene una intención feminista o ética sino, como ella delata, la de responder a la pregunta “¿tenía sitio el amor en una familia polígama?” (Mekuy, 2011: 23).

Esta frase nos sitúa al inicio del análisis material de este discurso literario y nos da una pista certera para sospechar el modelo de mundo que la novela propondrá. Cuando la desdoblada narradora/autora pregunta sobre la familia polígama, aquella sobre la que no quiere emitir juicio alguno, utiliza como centro

⁵ La poligamia, la idealización de la maternidad o la crítica a la estructura feudal africana, serán temas de los que se ocuparán los feminismos africanos, como recoge Boyce Davies (1986), el STIWANISM (Ogundipe-Leslie, 1994) o el Africana Womanism que criticaba los roles de la mujer (Hudson-Weems, 1993).

del argumento la palabra “amor”. No pregunta si la poligamia es justa o injusta, libre u obligada, patriarcal o igualitaria. Se cuestiona si es posible el “amor”, algo que parece ser la justificación para tal relación si la respuesta es afirmativa. Volveremos sobre esta cuestión tras analizar con mayor profundidad la polifonía como estructura significativa principal del silogismo de este texto.

La crítica como sabotaje ya advirtió las diferencias entre los tres niveles del texto literario respecto al sujeto que habla, a saber: el sujeto de la escritura (el autor), el sujeto de la enunciación (vacío) y los mediadores conceptuales (los personajes) (Asensi, 2014b: 183). Sin entrar en detalle en esta división, sí es importante señalar cómo Asensi define a los personajes de una historia, no como actantes, sino como mediadores de un concepto y/o afecto que sostiene determinada disposición silogística (Asensi, 2014b: 180), es decir, son la cara textual del autor y de su propuesta ideológica.

En la novela que nos ocupa, esta reflexión es capital para ver cómo el mecanismo que la autora utiliza para lanzar su verdadera propuesta ideológica es precisamente el que la delata. Son seis los personajes y las voces narrativas que la novela presenta: la de la propia Mekuy, la de Rita, escritora/periodista *alter ego* de Mekuy, y las de los cuatro participantes del matrimonio polígamo.

Tras el capítulo inicial firmado por Mekuy como autora/yo psicológico, se presenta Rita Maldonado, periodista guineoecuatorial que vuelve a Guinea para llevar a cabo unas entrevistas a este matrimonio a fin de dar testimonio de una realidad poco analizada dentro de las fronteras africanas y poco conocida más allá de ellas. Rita, como autora/narradora, se convertirá en el quinto personaje de la historia y en cronista de un relato polifónico a través de la escritura de una novela de la que declara ser solo testigo y transcriptor de las voces de otros.

En la historia que aquí se narra las personas hablan y cuentan su realidad y su vida, y yo soy solo un testigo. De vez en cuando, en alguna línea, algún pensamiento, apareceré como referencia de la historia, como puente del monólogo y el diálogo que ellos, los protagonistas de esta narración, han tenido conmigo. Yo no participo en el libro como parte de los hechos ocurridos, pero soy su cronista y el hilo conductor de los sucesos. Un espejo que pone palabras y sentimientos en el papel y, antes, en un archivo de ordenador (Mekuy, 2011: 24).

Su búsqueda de la verdad y de la no intervención será constantemente explicitada a lo largo de los cuatro capítulos que conforman las confesiones de los protagonistas, narradas en primera persona y solo interrumpidas por algunos comentarios de la periodista que en algunos momentos transforma

el monólogo en un diálogo entre Rita y alguno de los otros cuatro narradores. Los testimonios de Melba, Zulema, Aysha y Santiago se convierten en *confesiones*, palabra que da cuenta del carácter íntimo y privado que será expuesto, información que tal vez hasta ahora no tengan los otros protagonistas y que solo cobrará una dimensión completa como historia una vez todos sean escuchados. Finalmente, se le supone a un lector interpelado en la narración, la libertad para sacar sus propias conclusiones. Como es sabido y reiterado en la teoría de los modelos de mundo, la interpretación nunca es libre, pues el modelo de mundo discursivo tratará de imponer su modelización al lector.

3. Polifonía como estrategia

A propósito del análisis de Bajtín sobre la polifonía en la obra de Dostoievski, Asensi lanzaba una serie de preguntas sobre quién es el verdadero responsable de las palabras del protagonista de una de sus novelas:

¿Quién sostiene esa afirmación? ¿hay alguien detrás de ella? ¿es el mismo autor o es el narrador en primera persona? en una narración en tercera persona, ¿de quien depende silogismo? ¿de un personaje? ¿del narrador? ¿de otro personaje? (Asensi Pérez, 2014a: 280).

Como Asensi concluye en su análisis, en una novela polifónica el dialogismo parece utilizarse como aparente garantía de la no intervención del autor, dejando en manos de los personajes su voz y alejándose del discurso ideológicamente dirigido, entendiendo en ese caso que la polifonía permite el debate, como si de un diálogo platónico se tratase. Así quiere funcionar este recurso en la novela de Mekuy, donde cuatro narradores, separados por capítulos, parecen narrar una misma historia desde diferentes puntos de vista.

Sin embargo, es preciso recordar el sabotaje que ya realizó Asensi sobre el estudio de polifonía que planteaba Bajtín:

Por muchas conciencias entrecruzadas que se pongan en el juego estético de la novela polifónica, el hacer del autor no desaparece en ningún momento. (...) Por mucho que se trate de marcar la distancia entre el autor y el personaje, por mucho que se le pretenda borrar, aquel emerge una y otra vez como el responsable, en cualquier nivel de su conciencia o inconsciencia, de que las ideas digan lo que digan, crezcan o disminuyan, se crucen o se repelan. La polifonía es, por ello, una técnica que no puede borrar el hecho de que el gesto semántico del autor determine los discursos, los argumentos y las ideas (Asensi, 2014a: 289).

La polifonía no es más que una técnica que el autor utiliza para reforzar esa ilusión de realidad, una inexistente independencia entre las voces de los personajes y el autor. ¿Podemos encontrar evidencias en el plano significativo de esta falta de autonomía de las diferentes voces en *Tres almas para un corazón*? Por supuesto. Antes incluso de entrar a valorar la ideología común a todas ellas, encontramos significantes que demuestran que es una la mano que narra, pese a que pretende presentar una mera transcripción de los testimonios orales de sus protagonistas. Un ejemplo que delata esa única escritura son una serie de expresiones repetidas en los discursos de los diferentes narradores, como “a flor de piel”, que es utilizada en la introducción por la narradora y después repetida en la narración de Melba y de Aysha. Lo mismo ocurre con “hojas de árbol empujadas por el viento” o con la expresión “cuento de hadas”, también repetida por varios personajes, algo además extraño teniendo en cuenta que en el imaginario oral guineoecuadoriano los cuentos de hadas no tienen cabida.

En todo caso podrían haber coincidido en la alusión a referentes propios, como las fábulas o los cuentos tradicionales orales, pero resulta extrañamente curioso que distintos personajes utilicen alusiones a un imaginario en el que no han sido educados. En cambio, Mekuy sí ha sido educada en esos referentes europeos de cuentos de hadas. De hecho, en todas las voces de esta narración polifónica aparecen alusiones constantes a “príncipes encantadores, princesas y cenicientas”, lo que revela una única mano escritora que más allá de transcribir, reelabora. Las alusiones a la *location* de la autora en nivel del relato no terminan ahí: las referencias a los “encuentros de película” (Mekuy, 2011: 117) o las metáforas de Santiago sobre los trenes o la ópera (Mekuy, 2011: 241), acercan la narración a referentes globalizados, de origen occidental, probablemente propios del mestizaje cultural de la autora. Pese a que este artículo no profundice en la identidad híbrida de la autora, esta construcción identitaria, propia de contextos poscoloniales, se hace patente en el texto a través de estos y otros referentes culturales. Y lo hace, de nuevo, en contra de la voluntad consciente de la autora de escapar de dichos referentes.

4. Focalización y modelo de mundo

¿Cuál es ese modelo de mundo que toma forma a través de este discurso polifónico? ¿Cuál es la propuesta ideológica que el texto quiere imponer al lector? Ambas preguntas ya han sido planteadas y, una vez resuelta la hipótesis sobre la no independencia de las voces de los distintos narradores al definir

la polifonía como un recurso literario al servicio de una misma ideología, es el momento de responderlas señalando como único, unívoco, el modelo de mundo construido a través de esas diferentes voces narrativas. Voces que, aunque parezcan aportar diferentes puntos de vista sobre la poligamia, en realidad comparten una misma ideología que reafirma un modelo de mundo moderno-colonial de género.

Afirmamos que el modelo de mundo que atraviesa tanto a la geografía psíquica del sujeto como a la propia novela es ese modelo de mundo propio de la colonialidad definida ya por la teoría decolonial latinoamericana, en el que se alían culturas vernáculas con imposiciones coloniales.

Por supuesto es posible encontrar esas huellas de la política sexual en los significantes del relato, como en los verbos con los que Santiago alaba el amor de Melba por estar dispuesta a “aceptar anularse por el otro y renunciar a tantos sueños” (Mekuy, 2011:251). A estas declaraciones, se suman los mitos sobre la mujer (de Beauvoir, 2005) y que Santiago reafirma al encontrar en la mujer ese misterio e incógnita que envuelve a la mujer y que la hace incomprendible a los ojos del hombre y por tanto deseable:

Aysha era tan incierta como la lluvia en el continente, Melva tan delicada como la marea, y Zulema tan ardiente como la lava de un volcán, y yo he tenido que sumar aire, agua y fuego y compartirlos y saber cuando cada elemento tenía que reinar (Mekuy, 2011: 275).

Además de la política sexual que comportan esta y otras citas, al afirmar que es el hombre quien domina a los elementos femeninos y decide en cada momento la posición de cada una de ellas, es especialmente interesante cómo esta relación de poder se lleva al plano de la narración con respecto a la focalización de los diferentes narradores: Santiago se presenta como el único narrador omnisciente de la novela. Es el manejo de la voz narrativa lo que construye el silogismo y el modelo de mundo al que da lugar.

Mientras sus esposas declaran tener una visión parcial de los acontecimientos, propia de una focalización interna, y la periodista/narradora explica cómo va conociendo nuevos detalles de la vida compartida por los protagonistas a medida que el relato avanza, es Santiago quien ha vivido no solo los momentos que corresponden a la historia que comparte con cada una de sus mujeres, sino que explica cómo conoce también aquello que ellas creen que le esconden, como la infidelidad de Melba o el aborto de Aysha. “Sólo yo conozco a mis mujeres. Yo sé de sus generosidades y sus egoísmos, de sus frustraciones y sus sueños, de su dolor y de su gozo.” (Mekuy, 2011: 275).

Es él quien domina la información y el discurso, demostrando una función de control sobre la narración que no tienen el resto de las narradoras. Las esposas, pese a tomar la palabra para narrar su versión de los hechos, y pese a algunas críticas explícitas a la poligamia, continúan dentro del sistema patriarcal en el que habitan, algo que es posible rastrear de nuevo en la cara significativa del relato. El léxico empleado por todas ellas arrastra la política sexual ya mencionada: Melba repite a modo de anáfora un discurso donde “yo fallaba (...) yo adoraba (...) yo callaba (...) yo esperaba” (Mekuy, 2011: 35). Verbos que definen su posición pasiva frente a un marido que se presenta como inocente al tener que buscar una segunda mujer ante la infertilidad de Melba, quien acepta desde su propia culpabilidad esa situación no pactada. Una y otra vez repite cómo “falló” al matrimonio al no poder cumplir con su obligación de ser madre. Como ella confiesa, “mi cobardía y mi complejo absurdo y gratuito de culpabilidad por ser fértil me dejaba muda, sin contestación ni respuesta” (Mekuy, 2011: 84). Silencio desde el que asume su derrota y defiende la poligamia de un modo que ella misma define como masoquista, y que evidentemente recuerda a una lectura de género del desvío existencial que Fanon retrató.

Incluso en la confesión de Aysha, quien decide no aceptar continuar con el matrimonio polígamo y marcharse para continuar con su brillante trayectoria profesional, continúa narrando su experiencia en los siguientes términos: “En cierto modo veo mi alejamiento como una rendición. Como la de una mujer que optó por abandonar ante el amor que hubiese deseado solo y totalmente para ella” (Mekuy, 2011: 163) “Rendición”, “abandono”, significantes que sitúan la decisión de Aysha no como un triunfo de su libertad, sino como un fracaso de su verdadera voluntad. Las palabras de todas ellas, incluso pese a algunas críticas explícitas a la poligamia, continúan aceptando y reafirmando el modelo de mundo patriarcal del que no consiguen escapar.

Analizado el discurso de los participantes en el matrimonio polígamo, ¿cuál es la posición de la autora/narradora? Comentado ya este personaje, sabemos que declara ser imparcial, transparente. Sin embargo, ¿qué dicen sus palabras? Un examen del plano significativo mostrará la contradicción situando a Rita en la misma posición que Melba, Zulema o Aysha.

Por un lado, pese a asegurar su transparencia, su discurso está recorrido por opiniones hacia su tema de investigación. Durante las entrevistas, podemos encontrar ejemplos en los que Rita refuerza la política sexual patriarcal, tanto en lo referente a la supuesta diferencia biológica entre hombres y mujeres como causa de la poligamia, como al refuerzo de estereotipos femeninos como la belleza como arma o la debilidad de la mujer frente al hombre:

Nuestro corazón es transparente y late a un ritmo distinto al del hombre. Es más grande, seguro que es más grande. Y también más complejo (Mekuy, 2011: 70).

Esta reflexión no es de ninguna de las esposas, sino de Rita, aquella que se ha propuesto escuchar, transcribir y no juzgar, pero que sin embargo “justifica” el materialismo de Zulema o define como “abandono de su papel” la decisión de Aysha de divorciarse (Mekuy, 2011: 153). Junto a estos comentarios politizados, también encontramos referencias a esa belleza como atributo positivo y prioritario de la mujer, incluso, dirá, en el caso de Melba que ya es una mujer mayor.

Si estos comentarios demuestran de una manera más explícita su no imparcialidad ante la narración de los esposos, resulta aún más grave rastrear la política sexual y la ideología patriarcal que se esconde su discurso. Así, cuando acompaña la narración de las historias de Melba, Zulema y Aysha, la periodista insiste con sus comentarios, una y otra vez, en lo bella y romántica que son sus vivencias con Santiago. Comentarios como “qué historia más romántica y bonita, Zulema”, “me acabas de llevar al cielo con esta preciosidad de narración”, “auténtica pasión, Aysha” o “qué hermoso discurso”, contrastan con sus comentarios a la narración de Santiago, donde la pasión se transforma en inteligencia y, ante la explicación del hombre sobre la poligamia y sus causas biológicas Rita dirá “qué interesante, Santiago. Es evidente que eres una persona con autoridad y experiencia personal para decir lo que dices” (Mekuy, 2011: 271). Del mismo modo, mientras la periodista/narradora empatiza con las mujeres de Santiago, ante la entrevista con el marido se muestra insegura y le define, fuera de parámetros de belleza, “Santiago Nvé me pareció un hombre inteligente y, además, por su apariencia y aspecto, moderno” (Mekuy, 2011: 224).

En definitiva, ni género escogido, ni el discurso polifónico, consiguen ocultar el verdadero conflicto al que se enfrenta la escritora entre su voluntad consciente y el modelo de mundo inscrito en su inconsciente. Se trata en definitiva de un intento fallido de reconciliar una práctica como la poligamia, con la búsqueda de la libertad de la mujer. *Tres almas para un corazón* no trata de analizar si la poligamia oprime a las mujeres o si es posible la poliandria o una poligamia donde hombre y mujeres sean libres e iguales. Como estas preguntas son imposibles de responder afirmativamente, Mekuy recurre a otra pregunta: “¿tenía sitio el amor en la familia polígama?” (Mekuy, 2011: 23).

Tal como apuntábamos al inicio del análisis, esa frase da inicio al silogismo y a la vez precipita su sabotaje.

Así pues, esta novela no aporta una crítica feminista o decolonial frente a la colonialidad y el patriarcado en el que sobreviven las mujeres guineoecuatorianas. Lo que intenta es esa carambola imposible según la cual la presencia del amor puede justificar la poligamia fuera y dentro de las fronteras no solo territoriales, sino mentales. *Tres almas para un corazón* refuerza el modelo de mundo moderno/colonial de género en el que la alianza de patriarcados sigue proponiendo el sometimiento voluntario de la mujer a prácticas y políticas sexuales patriarcales. Y lo hace muy consciente de la capacidad modelizante de los discursos literarios y de los mecanismos textuales adecuados y propios de su especificidad semiótica.

La ilusión de realidad que el género testimonial unido a una narración polifónica garantiza el carácter modelizante del discurso, hecho del que la narradora/autora es consciente cuando confiesa en sus notas finales:

Yo misma no soy la misma persona que cuando empecé a escribir el libro. No soy la misma periodista, escritora, que deseaba hacer un libro sobre un tema complejo y casi desconocido en Occidente. También tenía mi propia idea previa del libro, de la historia y de sus personajes, y ahora es muy diferente. (...) Yo ya no soy la misma que era antes de conocerlos. Ahora, además de comprenderlos, los quiero. Espero que eso ocurra a todos vosotros (Mekuy, 2011: 284-285).

Bibliografía

- Asensi Pérez, Manuel. 2018. Silogismo y modelo de vida en *Everyman*, de Philip Roth. En *Cartografía Literaria: En homenaje al profesor José Romera Castillo*. Visor Libros, 1011-1028.
- Asensi Pérez, Manuel. 2014a. El teatro de marionetas en Bajtín: la crítica como sabotaje ante la polifonía. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23: 279-296.
- Asensi Pérez, Manuel. 2014b. ¿Es lacaniana la crítica como sabotaje? *Cuadernos Literarios* 8(11): 177-197. doi:10.35626/cl.11.2014.88.
- Asensi Pérez, Manuel. 2011. *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- Beverly, John. 1989. The Margin at the Center. En *Testimonio (Testimonial Narrative)*. *MFS Modern Fiction Studies* 35(1): 11-28. doi:10.1353/mfs.0.0923.
- Bhabha, Homi K. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Bolekia Boleka, Justo. 2005. Panorama de la literatura en español en Guinea Ecuatorial. En *El Español en el Mundo: anuario del Instituto Cervantes 2005*. Instituto Cervantes, 97-152.

- Davies, C. B., & Graves, A. A. 1986. *Ngambika: Studies of women in african literature*. Trenton, N. J.: Africa World Press.
- De Beauvoir, Simone. 2005. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Fanon, Frantz. 1999. *Los condenados de la tierra*. Tafalla: Txalaparta.
- Ferrús, Beatriz. 2012. Feminismo, poscolonialismo y crítica como sabotaje: la modelización de los sujetos y el punto de vista del subalterno. En *Teoría de la literatura: restos*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 219-230.
- Hengel, Mischa G. Conversación con Guillermina Mekuy. *Birdlikecultura*. https://birdlikecultura.files.wordpress.com/2015/10/09_interview_28jul2008_guillerminamekuy.pdf [Acceso 15/05/2020].
- Hudson-Weems, Clenora. 1993. *Africana Womanism: Reclaiming Ourselves*. Michigan: Bedford Publishers.
- Mekuy Obono, Guillermina. 2011. *Tres almas para un corazón*. Madrid: Grupo Planeta.
- Mignolo, Walter. 2009. La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. En *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. Barcelona: MACBA, 39-49.
- Ogundipe-Leslie, Molar. 1994. *Re-Creating Ourselves: African Women & Critical Transformations*. Africa World Press.
- Rizo, Elisa. 2014. Entrevista a Guillermina Mekuy Mba Obono. *Revista Iberoamericana* 248-9: 1133-1140.
- Sampedro Vizcaya, Benita. 2016. Ekomo's Interventions. En *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts*. Routledge, 201-216.