

año 2007



# Orófrico

revista de oralidad africana

© CEIBA  
Hotel d'Entitats  
Sant Pere, 9  
08500 Vic (Barcelona)

[correoceiba@wanadoo.es](mailto:correoceiba@wanadoo.es)

Diseño de la portada: **Jimmy Dyangani Ose**

Ilustración de la portada: *Ntomolo* (Hernia). Escultura de **Fernando Nguema** (Guinea Ecuatorial): raíz de egombe-egombe policromada (70 x 40 x 19 cm.).

ISSN: 1699-1788

Depósito Legal:

Impresión: Impremta Sellarès, sl

**ORÁFRICA** es una publicación anual del **LABORATORIO DE RECURSOS ORALES**, coeditada por **CEIBA** y los **CENTROS CULTURALES ESPAÑOLES DE GUINEA ECUATORIAL**, con la colaboración de las siguientes Instituciones:

**Ajuntament de l'Hospitalet de Llobregat**

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la **Universidad de Alcalá**

**Universidad de Barcelona**

El contenido de los artículos publicados en **ORÁFRICA** expresa exclusivamente la opinión de sus autores.

**DIRECCIÓN:**

**Jacint Creus**

**José Manuel Pedrosa**

**CONSEJO DE REDACCIÓN:**

**Shaila Abe Pans**

**Yolanda Aixelà**

**Contxita Botargues**

**Jacint Creus**

**Elvira Djangani**

**Fabiola Ecot**

**Virgínia Fons**

**Ángel Antonio López Ortega**

**Josep Martí Pérez**

**José Manuel Pedrosa**

**Josep Maria Perlasia**

**M<sup>a</sup> Caridad Riloha**

**Berta Rubio Faus**

**CONSEJO ASESOR INTERNACIONAL:**

**Dr. Julián Bibang Oyee**

(Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial)

**Dr. Fernando Gómez Redondo**

(Universidad de Alcalá)

**Dr. Ferran Iniesta Vernet**

(Universidad de Barcelona)

**Dr. Mbuyi Kabunda Badi**

(Universidad de Lubumbashi)

**Dr. Landry-Wilfrid Miampika**

(Universidad de Alcalá)

**Dr. Lluís Mallart Guimerà**

(Laboratoire d'Ethnologie et Sociologie Comparative- Universidad de París X)

**Sra. Myriam Martínez Elcoro**

(Directora del Centro Cultural Español de Bata)

**Sra. Gloria Nistal Rosique**

(Directora del Centro Cultural Español de Malabo)

**Dr. Carlos Nsue Otong**

(Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial)

**Dra. Teresa San Román Espinosa**

(Universidad Autónoma de Barcelona)

**Dr. Taban lo Liyong**

(Universidad de Juba, Sudán)

---

## ÍNDICE

---

### ARTÍCULOS

[Lluís Mallart Guimerà](#)

[\*Entre la oralidad y la escritura\*](#)

[Fethi Salah](#)

[\*Algunos aspectos de la oralidad musical en el Magreb\*](#)

[Francesc-Xaver Marín i Torné](#)

[\*Nzèbi y sus siete hijos: cosmogonía y origen de la vida social entre los banzèbi de Gabón\*](#)

[Teresa Álvarez Martínez](#)

[\*Aproximación a los cuentos iniciáticos peul de Amadou Hampâté Bâ\*](#)

[Patrick Toumba Haman](#)

[\*Ritos de noviazgo entre los guidar, sociedad tradicional del norte del Camerún\*](#)

[M<sup>a</sup> Caridad Riloha Ebuera](#)

[\*Entrevista a Mastho Ribocho\*](#)

[Virgínia Fons Renaudon](#)

[\*Encontrar el sentido a las cosas\*](#)

[Fernando Panadés García](#)

[\*El dadji y la trascendencia del sentido de grupo\*](#)

[Mathurin Ongone](#)

[\*«Las Estrellas son negras»: diatriba de la condición socio-económica de los afro-colombianos\*  
trad. de Berta Rubio Faus](#)

### TEXTOS

[Harinirinjahana Rabarijaona](#)

[\*Mitos y leyendas de Madagascar\*](#)

### PUBLICACIONES

Berta Rubio Faus (coord.)

[\*Publicaciones: La oralidad leída\*](#)

[\*La oralidad escuchada\*](#)

### ABSTRACTS

[Abstracts de los artículos](#)



Notemos en primer lugar que los autores de estos documentos son personas adultas escolarizadas que hablan perfectamente en francés. Las dos primeras, mayores en años, escriben sus textos en ewondo; mientras que la tercera, mucho más joven, lo hace en francés. A estas dos generaciones hay que añadir otra anterior y con la cual tuvimos relaciones: se trataba de personas escolarizadas durante la colonización alemana y que eran capaces de leer perfectamente textos escritos en lengua ewondo, sin saber escribir en esta lengua ni tampoco hablar y mucho menos escribir en alemán.

Si la oralidad puede considerarse como una forma de transmisión de los conocimientos e incluso, en determinados momentos, como una forma predominante, suele coexistir con otras distintas, como la gestualidad y el grafismo en sus distintas manifestaciones. Así pues, si tradicionalmente estos pueblos de África central no han conocido la escritura, no por ello deben considerarse ágrafas, puesto que en sus producciones culturales puede apreciarse la existencia de una gran variedad de signos capaces de transmitir ideas y conocimientos. Recordemos de paso que la agrafía es un concepto que designa una patología neurológica y aparece como un abuso de lenguaje utilizarlo para designar a las sociedades sin escritura.

Dicho esto, retomamos el tema que nos ocupa. El paso de la oralidad a la escritura, o mejor dicho la sustitución de la primera por la segunda, no siempre se acomoda a los mismos principios. De hecho, podríamos preguntarnos: ¿Hasta qué punto la sustitución de la palabra por el texto escrito aparece ante los propios interesados como algo positivo, es decir como un elemento de progreso? Y si fuera así ¿cuáles son los nuevos valores que entran en juego y aquellos otros que, al contrario, se pierden siguiendo el camino del progreso y de la evolución?

Examinemos el primer caso. Lo primero que debemos recordar es que tradicionalmente la transmisión de unos conocimientos médicos implica una cierta elección (el padre, la madre, el tío materno... deciden transmitir progresivamente sus conocimientos a uno de sus hijos o sobrinos) o aceptación de una demanda (de un enfermo después de haber obtenido satisfacción con el tratamiento recibido) que suele revestir un cierto carácter ritual o, al menos, suele quedar sancionada con una compensación que los ewondo designan con el nombre de *tufa*. La adquisición de estos conocimientos se inscribe en el tiempo, ya que procede por la acumulación progresiva de unos conocimientos que por otra parte se inscriben en la memoria a través de su puesta en práctica. El recurso a la escritura para consignar estos conocimientos médicos aparece como un acto técnico (la técnica que consiste en establecer una cierta adecuación entre una materia fónica y una materia gráfica) sin ninguna connotación de carácter mágico o religioso, y de tal manera que dicho acto tiene la virtud de imponerse a la temporalidad y alcanzar una perdurabilidad que va más allá de los límites que impone la memoria humana. Esta escritura médica aparece también como algo que otorga a su productor un cierto prestigio, el prestigio que adquiere el haber alcanzado un cierto grado de modernidad, estableciendo así, aunque quizás inconscientemente, una cierta analogía con la medicina occidental moderna. No creemos que, en este caso, el texto de carácter médico haya sido establecido para una posible difusión; sino simplemente como un apoyo a la propia memoria. Nos consta que en la transmisión de sus conocimientos a otras personas, Zama Vincent utilizaba solamente la palabra.

Para comprender bien la dimensión fundamentalmente técnica de estos escritos, nos parece útil relacionar el primer caso con el tercero. Como hemos dicho se trata de un *ngëngan* *evuzok*, contemporáneo del *mod mēbala* del primer caso, aunque más joven, residentes ambos en la misma región. Este *ngëngan* habla perfectamente en francés y utiliza esta misma lengua para mantener al día el registro de su Clínica Tradicional Privada, como reza el cartel situado a la entrada de su poblado, junto a otro con el grafismo convencional de una H de «Hospital» con la leyenda «silence», silencio. Unos elementos gráficos que se inscriben en aquella corriente modernista de equiparar la medicina tradicional con la moderna, como hemos visto también en el caso del *mod mēbala*. Hasta aquí el recurso a la escritura de los dos terapeutas reviste los mismos valores. En ambos casos la escritura aparece en efecto como algo técnico, prestigioso, moderno.

Veamos otro aspecto. Refiriéndose al conjunto de los conocimientos (y poderes) que le permite ejercer como especialista en el tratamiento de las enfermedades *nocturnas* o relacionadas con la brujería, Mba Owona, el *ngëngan* del cual estamos hablando, establece una clara distinción entre los terapeutas que «utilizan libretas»<sup>2</sup> y aquellos otros que no tienen necesidad de recurrir a ellas. Según él, los primeros son los «herboristas» (*bod mēbala*) que tratan las enfermedades simples sin relación alguna con el mundo invisible de la *noche*. Los segundos son los *mingëngan* que reciben los remedios directamente de las entidades sobrenaturales con las que están en relación (*minkug*, *bëkon*, *Mamy Water*...) y por las que fueron iniciados.

Esta distinción es importante, ya que sugiere que en una sociedad que vive desde hace ya varias décadas el proceso de introducción de la escritura, ésta parece situarse más cerca de la ciencia y/o tecnología que de la

magia y/o religión<sup>3</sup>. En su relato sobre su iniciación, este mismo *ngëngañ* nos decía que durante los primeros tiempos de su iniciación tenía por costumbre anotar en una libreta las enseñanzas que recibía de su maestro, pero que más tarde, una vez iniciado y obtenidos los poderes propios de un *ngëngañ*, ya no tenía necesidad de ello. La fuente de sus conocimientos, en efecto, se situaba a partir de entonces más allá de los orígenes de un conocimiento técnico. Aquéllos procedían del mundo *nocturno*, de las revelaciones de sus espíritus protectores que intervenían para resolver cada caso particular, y por lo tanto, no siendo su contenido necesariamente acumulable.

El saber propio de un *ngëngañ*, áquel que le permite tratar ritualmente las enfermedades relacionadas con el mundo de la noche (*mgbël*), es concebido menos como un saber de orden general, caracterizado por un determinado nivel de generalización e intemporalidad, adquirido una vez por todas y aplicable en el tiempo siguiendo un proceso de selección..., que un saber circunstancial, adquirido *hic et nunc* y *ad hoc* mediante revelaciones con el fin de resolver un caso preciso, y por esta razón no destinado a ser generalizado o a otorgarle una cierta perdurabilidad y/o intemporalidad. Es esta característica del saber de los *mingëngañ* la que hace inútil su consignación por escrito, y menos aún referirse a textos escritos para perfeccionar su saber, ya que la escritura tiende, como lo señala Goody<sup>4</sup>, a la abstracción, a la generalización y a la intemporalidad. Y en este caso preciso, podríamos añadir a la «desacralización» del saber.

Por lo que respecta al segundo caso, hay que señalar en primer lugar que el panegírico que el cabeza de familia o del linaje suele pronunciar sobre la vida de un difunto, tanto en el día de su entierro como en el de sus funerales (*adzo awu*), es siempre «dicho» y no «leído». Tradicionalmente ha sido siempre así, y es así como hemos podido constatarlo muchísimas veces entre 1963 y 1996. En el caso concreto al que nos referimos debemos constatar en primer lugar que el organizador de los funerales, el hijo adoptivo del difunto, es un maestro que una vez jubilado decide ir a vivir a su pueblo y, como para significarlo, organiza los funerales en memoria de su padre adoptivo. Es sin duda alguna para significar también su estatus de persona impregnada de modernidad que, al tomar la palabra para recordar la vida de su padre difunto, lo hace leyendo un texto escrito en ewondo.

Este hecho no nos parece indiferente. En el transcurso de este ritual, aquello que está en juego es la sucesión futura del difunto en el seno de aquella unidad familiar (*nda bod*). Las partes que concurren a ella son dos: el propio hijo adoptivo del difunto, que como hemos dicho representa la modernidad (en competencia también con sus hermanos adoptivos que han seguido su vida en el poblado), y el hijo biológico del hermano del difunto, que representa la parte más tradicional y que, por su incapacidad física y mental, los distintos oradores no le consideran apto a asumir aquella responsabilidad. En este contexto, el recurso a la escritura debe interpretarse también, aunque de manera secundaria, como una estrategia dirigida a recordar a los asistentes que el orador, es decir, Mba Robert, uno de los postulantes a la sucesión, es una persona instruida que se acomoda a las exigencias del mundo moderno; y ello, a pesar de que tanto su prestigio social como económico eran reconocidos ya por la mayoría de los miembros del clan (*ayòñ*); como aparecería luego durante las discusiones propias de estas celebraciones rituales llamadas *adzo awu*, «palabra (juicio, litigio...) de la muerte», que como es sabido tienen como finalidad no sólo celebrar la memoria del difunto sino resolver todos los conflictos acaecidos en el seno de la familia después de su desaparición.

Si insistimos en este caso, es por la sencilla razón de que nos parece importante comparar este discurso leído con otros que no lo fueron durante la misma celebración ritual. En varias de sus intervenciones, el *zoomolo* o portavoz del clan (*ayòñ*) se dirigió a los asistentes repitiendo unas palabras que merecen nuestra atención: *menyu më bod mënë menyu më Zamba*, que podemos traducir como «las palabras<sup>5</sup> de los hombres son las palabras de Dios<sup>6</sup> o del antepasado mítico Zamba», o quizás podríamos reducirla a aquella fórmula bien conocida de «Voz del pueblo, voz de Dios». Digamos de todas formas que la expresión ewondo es una adaptación del antiguo proverbio *menyu me bod mengakpee ndzom*, que podríamos traducir como «las palabras de los hombres hicieron caer el tronco del árbol *ndzom*». *Ndzom* era el nombre que se daba al tronco de un árbol (generalmente un *elolom*<sup>7</sup> o un *alomba*<sup>8</sup>) sobre el cual danzaban los iniciados al rito *so*. Antes de talarlo, los viejos iniciados decidían el lugar donde tenía que caer. La tradición cuenta que el árbol siempre caía sobre el lugar escogido independientemente de su inclinación.

Lo importante, en el rito que comentamos, es que la unanimidad de todos los miembros del clan es simbólicamente requerida y considerada como indispensable para obtener, por ejemplo, la salud de uno de sus miembros, para llevar a buen término un proyecto, para conseguir la paz en el interior del grupo, etc. Pero hay que destacar que esta unanimidad implica una analogía entre el mundo de los vivos y el mundo de

los muertos, entre la voz unánime de los primeros y aquélla de orden simbólica e ideal de los segundos. Y es esta doble unanimidad, varias veces evocada en el rito al cual nos referimos, la que es concebida como referente último de la eficacia que se concede al mismo. En este contexto, la oralidad continua poseyendo una dimensión trascendente que no alcanza la escritura, utilizada simplemente como técnica para consignar ciertos conocimientos o acontecimientos.

Digamos para terminar que es interesante constatar que el hecho de relegar la escritura al campo de la ciencia o de la técnica y de mantener la oralidad, o al menos ciertas manifestaciones de la misma, en la esfera de lo religioso, contrasta con la teología de las iglesias cristianas, según la cual la «palabra de Dios» aparece compendiada en un Libro que es objeto de un culto especial. Así pues, la oposición entre los dos sistemas religiosos se manifiesta también en la posición que ocupa la consignación por escrito de un saber tenido por sobrenatural. Prueba de que a pesar de la presencia de la religión del Libro en estas tierras africanas (contemporánea a la introducción de la escritura), la palabra tiene una dimensión religiosa importante y por lo tanto goza todavía de un gran prestigio.

Finalicemos diciendo que la recogida, conservación y análisis de estas primeras producciones escritas, sobre todo en lenguas locales, debería ser un capítulo abierto a nuestras investigaciones.

---

# ALGUNOS ASPECTOS DE LA ORALIDAD MUSICAL EN EL MAGREB

---

FETHI SALAH  
ESCUELA NORMAL SUPERIOR DE KOUBA - ARGEL  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA Y MUSICOLOGÍA

Un discurso sobre la música formulado en un idioma ajeno a la cultura que la produce, es decir un discurso producido en una lengua «extranjera», puede ser objeto de interpretaciones inadecuadas si no se toma la prudente iniciativa de presentar inicialmente la definición previa de los conceptos y los términos utilizados, preferentemente desde el punto de vista de la cultura en cuestión. Es el caso, entre otros, del concepto «oralidad», que en lengua árabe tiene su equivalente en la palabra: *al-xxafahí*. El campo semántico de este concepto incluye la idea de *xifah* (labios), y por consiguiente la de voz (mediante la boca). Este concepto no plantea problemas, puesto que su traducción literal nos lleva ya a la expresión «(transmisión) de boca a oído». Lo oral, entonces, se mueve, en primer lugar, dentro de un espacio delimitado por la voz y el oído. No es de extrañar si estos dos elementos son los más importantes en el mundo musical, ya que la mayor parte de las músicas del mundo son vocales (cantadas), y desde luego la música no puede ser percibida sin el oído humano. Si en muchas culturas musicales, éste ha sido desde antaño el órgano más importante en el control de la actividad musical, su toma en consideración y valorización en los discursos científicos sobre la música es un hecho bastante reciente:

*Musik soll hörend erlebt werden, und über dieses Erlebnis des eigenen Hörens gewinnt sie erst eine Bedeutung.*<sup>9</sup>

Focalizar la atención sobre la voz y el oído, así como sobre la memoria humana que les vincula mutuamente en la actividad musical oral, no debería esconder otros aspectos no menos importantes.

*L'oralité, c'est d'abord une communication spécifique, dans laquelle se développe un discours spécifique, qui ne fonctionne pas de la même manière que le discours de l'écrit ou le discours de la vie courante, et surtout qui ne se manifeste pas dans les mêmes conditions de communication.*<sup>10</sup>

Ya que la oralidad es también un «discurso», existen otros aspectos de lo oral que ensanchan el espacio anteriormente mencionado. La oralidad musical pone de manifiesto, además de privilegiar lo auditivo sobre lo visual y su corolario lo escrito, actividades, actitudes y habilidades relacionadas con modos peculiares de percepción y de clasificación / taxonomía de las formas sonoras producidas, así como la producción de conocimientos específicos y característicos.

## 1. EL ASPECTO PERCEPTIVO Y REPRESENTATIVO

A menudo la oralidad se piensa como un fenómeno opuesto al de la escritura: lo oral es lo que no se escribe; la comunicación/transmisión oral se concibe como una comunicación/transmisión que no se realiza a través de la escritura. En el ámbito musical, esta idea de oposición «oral» vs «escrito» ha tenido consecuencias mucho más importantes en la historia de la creación musical que en el ámbito lingüístico. En la cultura musical magrebí, aunque la transmisión oral de la música sigue predominando, la música escrita, o más bien la representación visual de las diversas formas sonoras, se considera cada vez más (salvo en los medios tradicionalistas conservadores, que rechazan la idea de escribir música) como una especie de ideal que, al ser alcanzado, provocaría que la música magrebí gozara de más prestigio que en la situación en la que está actualmente:

Avantages de l'écriture:

- Représente un moyen de sauvegarde de la mélodie [...].
- Reste, pour le studieux, une méthode d'analyse et d'étude pratique du fait de pouvoir matérialiser et visualiser la musique.
- Dépeint un support de diffusion «universel» auprès des musiciens et des chercheurs voulant s'initier à cette musique et ne pouvant accéder à l'enseignement direct d'un *m'alle*m (maître).
- Constitue un aide-mémoire utile pour le musicien traditionnel, d'autant plus que l'habitude de mémorisation des maîtres d'antan s'amenuise périlleusement.
- Facilite l'enseignement dans une époque où l'économie du temps est devenue un facteur prééminent.

- Donne à la musique andalou-maghrébine plus de prestige auprès de ceux qui croient en la suprématie des sciences écrites. [...].<sup>11</sup>

A pesar de la existencia de herramientas tecnológicas audiovisuales potentes que permiten la grabación y, por consiguiente, la total conservación de lo considerado como patrimonio o herencia musical secular, la idea de escribir o más bien de transcribir la música como «*moyen de sauvegarde de la mélodie*» sigue siendo un objetivo sin análisis profundo ni evaluación crítica. Se nota, por otro lado, que cuando se habla de la necesidad de la transcripción musical, se aplica casi en exclusiva a la música andalusí y muy pocas veces a otros géneros musicales tradicionales, sobre todo los populares. La relación entre el hecho de ser considerada como música culta tendría mucho que ver, además de la idea de prestigio, con la necesidad de transcribirla («*auprès de ceux qui croient en la suprématie des sciences écrites*»). A partir de estas ideas, no ha resultado difícil difundir la conclusión según la cual una música escrita que se transmite mediante partituras tiene un carácter mucho más culto que otra sin escribir, es decir la que se transmite por tradición oral.

Sin embargo, se sabe que, dentro de la comunidad de los músicos tradicionales, sólo una minoría escribe y lee música (utilizando la notación musical europea o convencional). Además, aunque sepan leer la notación convencional, los músicos tradicionales no suelen utilizar partituras a la hora de interpretar músicas tradicionales (menos aún las populares) ni siquiera durante los ensayos<sup>12</sup>.

El tratamiento de esta idea va más allá del problema técnico de la representación visual de la música. Al hablar de la fragilidad de la memoria de los maestros o de los músicos en general, se ha difundido también una concepción algo estática de la memoria humana en el sentido de mero almacenamiento de conocimientos. Y esto parece contribuir al refuerzo de la idea según la cual la tradición musical es un conjunto de conocimientos que debe ser transmitido fielmente sin cambio ni alteraciones. En lo que concierne al lado dinámico de la tradición musical, que estriba en gran parte en la improvisación, aunque se le atribuye a menudo el carácter de «esencial» o de «alma» de la música oral, se insiste en que (lo improvisado) no debe alterar el contenido de la memoria, y sólo puede yuxtaponerse o añadirse a dicho contenido.

*Allegro* ♩ = 120  
*staccato*

1. Tag ruz zah ri bá — sim A lan ya la lal la  
2. Wa biš ših ri ná — sim A lan ya la lal la  
3. Há dás šub ħu ná — sim A lan ya la lal la  
5. dan — ní A lan ya la lal la

lal la lan A na na Min bu kál ga mām A la lan ya la lal la  
lal la lan A na na muz ħi rul 'a kām A la lan ya la lal la  
lal la lan A na na yāh fa laz za lám A la lan ya la lal la  
lal la lan A na na wa hay yin ná dim A la lan ya la lal la

*Orquesta*

lan lan lan<sup>4</sup> Wal 'at yár tu gan — ní

*Orquesta*

Wal 'at yár tu gan — ní

4. Wal 'at yár tu gan — ní bi šaw tin ra jim

*Coda*

5. Šá ħi há ti lan

*Orquesta*  
*rallent.*

*Transcription de Omar Metoui*

Ejemplo de una «partitura» producida tras la transcripción de una pieza musical marroquí de origen andalusí, con transcripción fonética latina de la letra en árabe<sup>13</sup>.

Las polémicas que a veces se desencadenan entre los que no practican la escritura musical no parecen desembocar en la verdadera problemática técnica y las consecuencias del uso de la notación convencional en la transcripción de las músicas tradicionales. Basta emprender el análisis formal detallado de dichas músicas para concluir que lo «esencial» (el «alma») de éstas (musical y estilísticamente hablando) no puede ser transcrito. Los músicos tradicionales que saben escribir y leer música están convencidos de que sólo se puede transcribir la estructura «esquelética» y «rígida» de las melodías, y que lo «esencial» siempre quedará fuera de una representación visual. Entre los elementos que componen este «esencial» podemos citar la profusión de los ornamentos (melódicos y rítmicos) y sobre todo la dimensión más problemática del sonido, a saber el timbre. Si, en algunos casos «sencillos», los ornamentos pueden ser descifrados sistemáticamente y luego transcritos en notación convencional, no es el caso en absoluto del «timbre», que por un lado tiene frecuentes relaciones con la ornamentación y, por otro lado, sin duda alguna tiene un papel muy importante y representa uno de los rasgos diferenciadores de los distintos estilos dentro del mismo género. El «juego musical» con los timbres<sup>14</sup> puede ser considerado como uno de los fundamentos pertinentes de la creación musical en las músicas de tradición oral. En el mismo orden de ideas, es justamente el timbre lo que dificulta también la operación taxonómica desde un punto de vista organológico<sup>15</sup>.

Jean During, en su análisis de la tradición oral del Oriente musical, destaca dos rasgos pertinentes del discurso musical producido por el «pensamiento oral»: la *redondance* y la *force préentielle de l'oralité*<sup>16</sup>. En las tradiciones musicales iraníes, tal como las presenta During,

La majorité des formes musicales sont extrêmement redondantes ou répétitives, mais nettement moins lorsqu'elles sont très liées aux techniques d'écriture. Il est significatif que les musiques populaires, donc produites dans un milieu oral, sont perçues comme répétitives par les tenants des musiques d'art appartenant au milieu des lettrés. (J'ai souvent vérifié ce fait en Iran). Enfin, remarquons que pour le non-initié, tout langage musical étranger, même «savant», apparaît généralement, au premier abord, comme monotone et ennuyeux. Il s'agirait donc d'un trait essentiel des formes musicales, davantage marqué cependant dans les cultures orales.  
17

La percepción de la redundancia de las melodías es un fenómeno que varía según la cultura (o la subcultura) musical que la practica. Y si es verdad que la redundancia existe en casi todas las culturas musicales orales, esto no quiere decir, por lo tanto, que tenga la misma significación en cada una de estas culturas. Los músicos (ya pertenezcan al ámbito culto o al popular) admiten que la estricta repetición no puede ser (lo hemos averiguado cada vez que hemos tenido la oportunidad de hablar de este tema con los músicos tradicionales). La repetición nunca es la misma. Además, los maestros, en el proceso de transmisión del saber que pretenden enseñar, no quieren que sus alumnos repitan estrictamente lo mismo que ellos. Cada alumno/discípulo debe adquirir su propia personalidad musical, en particular mediante la improvisación. Imitar al maestro en el proceso de aprendizaje musical tradicional no es el principal objetivo a lo largo de dicho proceso, sino una etapa y un procedimiento entre otros, en la asimilación y reproducción de los conocimientos.

Inconvénients de l'écriture :

- Substitution du m'allelem (maître) par la Partition. [...]
- Prédominance du tempérament [...].
- Supplantation de l'improvisation [...].
- Tendance à l'harmonisation [...].
- Création d'un conflit de générations [...].<sup>18</sup>

Si resulta probable que el uso de la partitura, como producto de la transcripción musical, tenga como desventaja la «*création d'un conflit de générations*»<sup>19</sup> –generación de aquéllos que no saben escribir ni leer música (los que forman parte de la generación de los maestros en particular) y la de aquéllos que saben escribir y leer (cuya mayoría ha estudiado solfeo en los conservatorios, por ejemplo)–, es muy poco probable que la partitura sustituya al maestro ya que no se debe menospreciar la «*fuerza presencial* de la oralidad»<sup>20</sup>, es decir la presencia simultánea, en cuerpo y alma, de aquél que produce, transmite o enseña por un lado, y de aquél que escucha, recibe o aprende<sup>21</sup> por otro. El maestro/profesor, como eslabón fundamental en la

cadena de transmisión oral de la tradición musical, no puede ser sustituible por el objeto rígido representado en/por la partitura.

## 2. EL ASPECTO TAXONÓMICO

No es fácil presentar con claridad y precisión absolutas la diversidad musical del Magreb: no solamente porque hay un número importante de tradiciones regionales y locales que difícilmente una sola publicación puede abarcar en su totalidad, sino también porque carecemos a menudo de datos etnográficos fiables así como criterios lo suficientemente explícitos y objetivos como para poder diferenciar y distinguir con facilidad algunas de estas tradiciones. Estos hechos, a los que se pueden añadir otros factores de orden diverso, dificultan tanto la producción de una literatura musicológica magrebí comparable a la relativa a las músicas en Europa, en América o en Asia, como la tarea taxonómica que tiene el objetivo de elaborar una presentación clara del paisaje musical magrebí.

El fenómeno de la oralidad se manifiesta no solamente a nivel musical (estructura, transmisión, enseñanza, aprendizaje, creación) sino también a nivel de los discursos sobre la música: las opiniones, los conceptos, los juicios y las críticas permanecen en su mayoría sin divulgar por escrito. No es de extrañar, si la oralidad representa uno de los rasgos más característicos de la realidad musical magrebí. Además, el Magreb sigue descubriendo en la actualidad sus propias tradiciones musicales. Y las está valorizando a través de eventos e instituciones como, por ejemplo, los festivales organizados cada año en diversas ciudades conocidas, también, por sus potencialidades turísticas (Essauira, Fez, etc. en Marruecos; Orán, Batna, etc. en Argelia; Testur, Cartago, etc. en Túnez). Podemos considerar el Magreb musical como un mosaico de elementos subculturales y musicales que tienen una geometría variable en la medida en que resulta casi imposible delimitar los contornos de todos estos elementos, con lo cual no es de extrañar que los procesos de conceptualización y de taxonomía permanezcan hasta ahora sin satisfacer a los analistas interesados en comprender, interpretar y divulgar la realidad musical magrebí.

Se suelen dividir y clasificar las músicas tradicionales del Magreb, en primer lugar, en dos grandes categorías: la categoría de las músicas cultas y la de músicas populares<sup>22</sup>. Si esta división parece explícita y obvia, resulta más problemática a la hora de definir los criterios que permiten dicha división y diferenciación. Esta distinción entre música culta y música popular existe en el pensamiento musical magrebí, si bien los referentes que permiten esta distinción no se parecen a los utilizados en el pensamiento musical europeo, por ejemplo. Cuando el pensamiento musical europeo se expresa sobre música culta, verosímilmente hace referencia a la escritura (notación) musical y su corolario, la partitura:

On ne peut ignorer qu'une bonne partie de l'apprentissage technique de la musique est basée dans notre culture sur la partition. Ainsi ce médium imprègne notre rapport à la musique, et l'écrit est partie prenante, dès l'origine, de la construction des concepts qui constituent le système du penser qui construit les savoirs savants.<sup>23</sup>

Las músicas de Johann Sebastian Bach, de Claude Debussy o de Joaquín Rodrigo forman parte, en la cultura musical europea, de las cualificadas de «música culta». Mientras que el flamenco tradicional, el rebetiko o el rap, por ejemplo, que no se producen ni se interpretan mediante partituras, son considerados, en cambio, como músicas populares o que, por lo menos, tienen más carácter popular que culto.

Por otra parte, la idea de música tradicional no plantea la misma problemática, puesto que tanto las músicas cultas como las populares pueden ser consideradas simultáneamente como músicas tradicionales ya que, sean cuales sean los referentes, el concepto de tradición no parece oponerse ni excluir a lo culto ni a lo popular. En cambio, oponer música tradicional a música «moderna» no parece plantear problemas del mismo orden que entre música culta y música popular, aunque se puede notar que la mayoría de las músicas modernas tienen más carácter popular que culto.

Sin embargo, en una área cultural donde la producción y la transmisión de los conocimientos musicales siempre han sido y aún siguen realizándose respetando el fenómeno y el proceso de la oralidad, la escritura o la notación musical en el Magreb así como la creación mediante éstas, a menudo no son consideradas como los principales determinantes de lo «culto». Si, por ejemplo, la música andalusí en el Magreb está considerada mucho más como música culta que como popular, es probablemente por razones o ideas como las siguientes:

- idea de equiparar la música andalusí a la música clásica europea (consecuencia de la reacción a la aculturación musical durante el período colonial).
- historia remota (ramificaciones que se remontan a los períodos «gloriosos» de la civilización árabe-islámica medieval en general y la de al-Ándalus en particular).
- duración bastante larga del aprendizaje musical (que equivale a la duración aproximada de los estudios que se realizan en los conservatorios o en las escuelas musicales europeas).
- letra poética en lengua árabe más «culto» que «popular».
- estructura musical compleja (a comparar con otros géneros musicales).
- componentes (conocimientos) formalizados y jerarquizados.

Hemos mencionado la música andalusí como ejemplo, no solamente porque está considerada en todos los países del Magreb como música culta, sino también porque es la que ha recibido más atención por parte de los musicólogos magrebíes. Y esto es debido al hecho de que en el proceso de recuperación del patrimonio musical nacional de cada país, se atribuye a la música andalusí un papel importante en la reivindicación y permanencia de la identidad cultural nacional.

Notamos, por otra parte, que la idea de lo culto tiende a asociarse de manera casi automática con la de escritura, y eso no solamente por la razón expuesta anteriormente, sino también por diversos factores que no se pueden abordar en el marco limitado de este artículo. En cambio, se admite sin discusión la idea según la cual lo oral está muy estrechamente vinculado a lo tradicional, ya que la mayoría de las tradiciones musicales del mundo son de origen y de naturaleza oral. Y es justamente en el ámbito musical donde se hallan profundamente arraigadas ambas ideas, reforzando la relación entre lo culto y la escritura por un lado, y lo oral y lo tradicional por otro.

Existe, en segundo lugar, otra taxonomía musical magrebí que también permite la clasificación de las músicas tradicionales en dos categorías distintas: las músicas urbanas y las músicas rurales<sup>24</sup>. La categoría de las músicas urbanas incluye tanto a las músicas cultas como a las populares; mientras que la categoría de las músicas rurales incluye, casi en exclusivo, a músicas populares. Esta segunda taxonomía no es menos problemática que la primera (culto vs popular), ya que se descubren cada vez más tradiciones musicales que se mueven dentro del *continuum* geográfico cuyos extremos son justamente lo urbano y lo rural. Existen en realidad varios y distintos géneros musicales que son el producto del éxodo rural de dichas tradiciones musicales hacia las ciudades, y otros producidos por la difusión de las urbanas en casi todas las regiones rurales. No resulta difícil, entonces, encontrar tradiciones musicales heterogéneas, mestizas, que mezclan lo urbano con lo rural, y que podríamos calificar como «músicas *rurbanas*»<sup>25</sup>. La toma de conciencia de la existencia de un conjunto amplio de géneros y estilos musicales que conforman un *continuum* en el que, las fronteras parecen imprecisas, por no decir borrosas, se enfrenta al objetivo taxonómico, ya que se sabe que cualquier clasificación difícilmente puede elaborarse y aplicarse sobre un espacio continuo. El pensamiento oral, si bien familiarizado con todo tipo de matices y sutilidades infinitas, no insiste ni parece dar mucha importancia a la taxonomía formal y discontinua. Incluso dentro de cada repertorio, de cada género o de cada estilo, la clasificación es a veces problemática debido a la concepción de lo que podría ser el equivalente del concepto «obra». La «obra» musical magrebí es «abierto» en el sentido de ser muy dinámica interior y exteriormente, a pesar de basarse sobre estructuras que son a veces muy rígidas y muy bien controladas por el pensamiento tradicional oral.

Con lo cual, la dificultad de trazar una frontera clara entre por ejemplo lo culto y lo popular, debería llevarnos a matizar las frecuentes expresiones de «música culta» y «música popular» cambiándolas por las expresiones de «música de carácter culto» y «música de carácter popular», ya que no descartamos la idea de que toda música es a la vez culto y popular, o en otras palabras toda música tiene su lado culto y su lado popular en proporciones variables según la naturaleza y el origen de dicha música, pero también según las circunstancias y el contexto en los que se produce, se desarrolla y se recibe.

Por músicas de carácter «culto» en el Magreb se entiende a menudo y sobre todo las de origen andalusí y algunos de sus derivados. Y si nos limitamos a los tres países Túnez, Argelia y Marruecos, cada uno de estos países tiene su o sus propios estilos. En Túnez hay un solo estilo denominado *Maluf*; en Marruecos hay dos estilos: *Ala* y *Garnati*; y en Argelia tres estilos: *Garnati*, *San<sup>o</sup>a* y *Maluf*. Se constata que Túnez y Argelia, por un lado, tienen estilos que llevan la misma denominación (*Maluf*), mientras que, por otro lado, Marruecos y

Argelia también tienen estilos que llevan la misma denominación (*Garnati*). Sin embargo estos estilos que tienen la misma denominación son en realidad distintos. El *Maluf* tunecino no es el *Maluf* argelino; tampoco el *Garnati* argelino es el *Garnati* marroquí, aunque en este último caso se sabe que el *Garnati* marroquí es de procedencia argelina.

En concepto de ilustración de la problemática taxonómica de ejemplos que pueden pertenecer tanto a la categoría de la música de carácter culto como a la de carácter popular, mencionamos el *Melhún* marroquí y el *Xa°bí* argelino. Ambos comparten con la música andalusí, la *Ala* y la *San°a* respectivamente, un conjunto de modos melódicos y rítmicos.

El conjunto de las músicas magrebíes de carácter popular es mucho más amplio y más diversificado que el de las músicas de carácter culto. La riqueza de las músicas de carácter popular estriba en la gran diversidad de instrumentos musicales, de géneros y de subgéneros, de estilos regionales y locales así como de situaciones, circunstancias y contextos geográficos, históricos y socioculturales en general. Si presentar una idea de conjunto más o menos clara de las músicas de carácter culto es una tarea difícil, resulta aún más difícil presentar las músicas magrebíes de carácter popular. Una de las clasificaciones más obvias que ayuda a tener una idea clara de la diversidad de estas músicas es la que las presenta basándose en criterios geográficos: la geografía es uno de los factores que habrían originado la diversidad cultural y musical del Magreb; por lo tanto, y desde el punto de vista taxonómico, no es desacertado decir que existen músicas de las montañas (*Ahidús* en Marruecos, cantos *Kabileños* en Argelia), músicas del Sahara (*Imzad* de los tuareg en Argelia), músicas de las llanuras, músicas del litoral atlántico y mediterráneo, etc. Tampoco podemos omitir las migraciones regionales y los mestizajes, que complican aún más dicha taxonomía pero que al mismo tiempo contribuyen al enriquecimiento de la diversidad ya existente.

Todas las músicas, sean de carácter culto o de carácter popular, se transmiten (se enseñan y se aprenden) oralmente sin ningún tipo de soporte visual. La letra, sin embargo, tanto si corresponde a una poesía en árabe clásico literario como en árabe dialectal o en lenguas regionales (como en el caso de los bereberes), se transmite o bien por tradición oral o por medio de los *Kunnaxát* (pl. de *Kunnáx*), que son cuadernos en los que son transcritos los textos poéticos destinados a ser cantados. Si la interpretación musical de éstos se hace en la mayoría de los casos sin leer partituras, la enseñanza, el aprendizaje y el cantar la letra se realizan a menudo mediante la escritura. Se puede concluir que en la cultura musical magrebí actual, lo oral y lo escrito, que coexisten y se superponen en la realidad, corresponden a dos niveles distintos y con proporción variable, pero que están estrechamente correlacionados: la letra-poesía y la música.



El atril no lleva partituras, sino hojas en las que está escrita la letra de la poesía cantada (la cantante Beihdja Rahal interpretando música andalusí –*San°a*–. Argel, Palacio de la Cultura, 15 de octubre de 2006).

### 3. EL ASPECTO COGNITIVO

#### 3.1. NATURALEZA DE LOS CONOCIMIENTOS MUSICALES

No hablaré de la enseñanza de la música (clásica/culta) europea en los conservatorios o en las escuelas magrebíes, ya que sigue el mismo modelo pedagógico que se aplica en los conservatorios europeos. Sin embargo, no se puede menospreciar la influencia de aquel modelo sobre la enseñanza «tradicional», en la medida que cada vez más se intentan introducir en esta enseñanza algunos principios de la enseñanza

musical europea, como por ejemplo aprender y aplicar la teoría musical europea (solfeo en particular), cuyo principal objetivo, aunque no siempre de manera fiel, es una representación visual de estas músicas que son habitualmente transmitidas por tradición oral.

Al observar la transmisión de las músicas tradicionales magrebíes sean de carácter culto o de carácter popular, sean urbanas o rurales, se pueden distinguir, de manera global, tres tipos de conocimientos musicales<sup>26</sup>:

### 3.1.1. LOS CONOCIMIENTOS MUSICALES QUE PODEMOS LLAMAR «TRADICIONALES»:

Son conocimientos formalizados en su mayoría pero no totalmente conceptualizados, transmitidos gracias a la memoria oral y a través de generaciones de músicos (profesionales o no). Este tipo de conocimientos conforma lo que se denomina «la tradición», es decir una acumulación de conocimientos (cuyo origen es anónimo en la mayoría de los casos) y que representan un conjunto sistémico cuyo contenido y cuya naturaleza no se pueden cambiar ni alterar voluntariamente sin que haya repercusión sobre la relevancia social de los transmisores/vectores de estos conocimientos<sup>27</sup>. Ahora bien, los cambios involuntarios que resultan del olvido individual y/o de las deficiencias de la memoria en general son atribuidos al aspecto débil del fenómeno de la oralidad: los conocimientos musicales «tradicionales» varían según las vicisitudes de la oralidad musical, la cual depende también de las vicisitudes de la enseñanza tradicional y del contexto sociocultural en el cual se desarrolla.

### 3.1.2. LOS CONOCIMIENTOS MUSICALES «CIRCUNSTANCIALES»:

Son conocimientos que no se enseñan de manera sistemática y son a menudo producto de la creación espontánea o del fenómeno de la improvisación. Dependen de factores diversos y representan un conjunto de conocimientos producidos paralelamente a los que conforman la tradición musical, es decir a los conocimientos del tipo mencionado anteriormente. En cierta manera, son considerados como el complemento de estos últimos. Los diversos ornamentos (sean melódicos o rítmicos) producidos en el discurso musical, por ejemplo, pueden ser considerados como conocimientos «circunstanciales». Los ornamentos varían de una interpretación musical a otra, pueden variar también de una circunstancia a otra, y de un estilo a otro, hasta tal punto que representan a veces elementos que pueden distinguir un estilo de otro, y vuelven a ser definitorios y característicos de este último y a tener la misma importancia (si no más) que las melodías o los ritmos que los llevan.

Existen también formas musicales<sup>28</sup> cuya estructura musical externa o superficial varía de un músico a otro e incluso de una interpretación musical a otra. Ya que «tradicionalmente» no se enseñan en absoluto o que no lo son de manera sistemática o formal, los conocimientos musicales circunstanciales son generalmente y a menudo producto de un proceso de autoaprendizaje: se aprenden pero no se enseñan (por lo menos de manera explícita o siguiendo el modelo académico).

### 3.1.3. LOS CONOCIMIENTOS EXTRA-MUSICALES ANEJOS A LOS DOS ANTERIORES:

Es un macro-conjunto de varios y diversos conocimientos que incluye primero los componentes de la dimensión más próxima a la musical, a saber la poesía (cantada). De hecho, ésta conforma la parte más grande del patrimonio poético-musical del Magreb, aunque existen piezas musicales instrumentales en exclusiva. Los músicos instrumentistas y cantantes son al mismo tiempo intérpretes de música y poesía, sea ésta de creación propia o de poetas (antiguos o contemporáneos) cuya poesía ha sido musicalizada. Este macro-conjunto también incluye usos, actitudes y comportamientos social y culturalmente codificados y relativos directa o indirectamente a las situaciones de producción y transmisión del saber musical. Las danzas, sobre todo en las situaciones festivas, también pertenecen a este tipo de conocimientos que se transmiten paralelamente a los conocimientos tradicionales y circunstanciales.

En realidad, estos tres tipos de conocimientos, lejos de excluirse, se complementan mutuamente y componen lo que se puede considerar como la red del saber musical producido y transmitido dentro de la sociedad y de una generación a otra.

## 3.2. DOS MODELOS Y SITUACIONES DE TRANSMISIÓN DE LOS CONOCIMIENTOS MUSICALES

### 3.2.1. EL MODELO MAESTRO<sup>29</sup> / DISCÍPULO(S) vs PROFESOR / ALUMNO(S):

El modelo Maestro/discípulo(s) es el modelo de transmisión tradicional y universal de las músicas magrebíes de tradición oral. Este modelo existe también en todas las situaciones en las que hay transmisión (de tipo académico) de los conocimientos musicales: en los conservatorios, en las asociaciones culturales-musicales<sup>30</sup>, así como en las escuelas privadas. El Maestro imparte o transmite, sea de manera individual o colectiva, los conocimientos musicales que él mismo recibió o aprendió de su(s) Maestro(s) cuando era alumno. Un discípulo joven, aunque asimile y consiga memorizar todos los conocimientos musicales tradicionales, no es considerado necesariamente como Maestro, ya que deben tenerse en cuenta los factores de edad, de experiencia, así como los de representatividad y reconocimiento sociales. Por lo tanto, debe haber diferencia «significativa», en cuanto a edad, entre el Maestro y su discípulo. Pero también el Maestro debe tener el reconocimiento del medio social en el que vive y se desarrolla musicalmente.

Son diversos los factores que definen entonces la figura y la personalidad del Maestro, y no solamente la competencia musical o la capacidad de transmitir de manera eficaz y óptima los conocimientos musicales. Esto parece ser el principal rasgo que distingue la figura del Maestro de la del Profesor.

Sin embargo el estatuto social, así como el prestigio de que gozaba el Maestro hasta una época muy reciente, tienden a desaparecer en la actualidad, del mismo modo que tienden a desaparecer también otros componentes de las tradiciones, a causa del lado frágil de la oralidad. Hay cada vez menos Maestros, y eso no porque haya menos músicos-cantantes competentes, sino porque la figura en cuestión ya no tiene la misma relevancia ni el mismo reconocimiento social que antes. En consecuencia, los discípulos tienen cada vez más dificultades para alcanzar o para conseguir el estatuto de Maestro. El modelo Profesor/alumno(s) sustituye de manera progresiva y bastante rápida al modelo Maestro/discípulo(s). Hecho que tiene mucho que ver con el cambio actual de la naturaleza de la tradición musical oral, aunque difícilmente se pueda imaginar la permanencia de dicha tradición sin el papel decisivo de los maestros.

En el Magreb, la oralidad hace del maestro un actor musical peculiar en la medida en que es transmisor de patrimonio sin ser en realidad un pedagogo, tal como se entiende en la enseñanza formal y académica: el maestro no enseña pero sí que se aprende de él. En consecuencia tiene cierto poder adquirido gracias a sus conocimientos y sobre todo a su capacidad de conseguir un prestigio social; y estos elementos le permiten ocupar una posición sociocultural algo elevada y específica dentro de la comunidad o sociedad en la que actúa y evoluciona. Con lo cual el discípulo que aspira a ser maestro no recibe este poder por tradición, por transmisión ni menos aún por aprendizaje, sino que tiene que construirlo, conseguirlo e «imponerlo», en cierta manera, a la comunidad en la que vive, al igual que los maestros que le precedieron.

A la pregunta «*Comment devenir Cheikh [...]*», la respuesta siguiente es sumamente aclaradora:

Le mot *cheikh* n'est pas un vain mot ! Pour être reconnu comme tel par le public, un chanteur doit posséder un répertoire de qualité, riche et varié. Ce répertoire doit être tel que le *meddah* [cantante] peut assurer les festivités des soirées de tout un mois de ramadhan sans qu'aucune chanson chantée ne soit jamais reprise ! [...] un *cheikh* est détenteur d'une belle voix et plaisante comme tout chanteur, mais aussi forte et portante. La voix doit avoir une résonance telle que les personnes les plus éloignées de l'assistance ou du public, puissent percevoir distinctement ses paroles, sans aide aucune d'un moyen d'amplification (les microphones et autres amplificateurs ne pouvaient venir en aide au *meddah* sans voix). Un *cheikh*, ne peut en aucune façon faire appel à un livre sans qu'immédiatement le public le déclasse. De mémoire, il doit pouvoir chanter tout un répertoire, être capable d'animer les soirées de tout un ramadhan, et malheur au *cheikh* qui se trompe, car le public peut chanter avec lui une *qaçida* entière mot à mot. [...] Enfin, un *cheikh* choisit le genre musical dans lequel il s'est formé. Il ne peut par respect pour le public chanter dans un genre musical où il n'a pas fait ses preuves. Ceci n'empêche pas qu'il puisse interpréter des chants d'un genre proche de celui pour lequel il est reconnu *cheikh*, comme l'ont fait des chanteurs andalous, chantant l'*Arroubi* [género musical] ou le *Haouzi* [género musical]. Mais il n'existe pas de *cheikhs* andalous qui soient également *cheikhs* dans les genres *medh* [género musical] ou *chaâbi* [género musical].<sup>31</sup>

### 3.2.2 EL MODELO INFORMAL Y CIRCUNSTANCIAL: ACTIVIDADES SOCIOCULTURALES Y EVENTOS FESTIVOS:

También hay transmisión de conocimientos musicales en medios no previstos para la función pedagógica. Tal es el caso de los lugares en que la música tiene el mismo papel que otras actividades culturales, actividades impartidas, por ejemplo en Argelia, en centros denominados casas de jóvenes<sup>32</sup>. Por otra parte, los eventos festivos (fiestas religiosas, profanas, privadas o públicas) representan también espacios y circunstancias en que hay transmisión de conocimientos musicales, aunque de manera informal. En el medio tradicional y hasta una época reciente en cuanto al Magreb, la transmisión informal ha tenido mucha más pertinencia y relevancia social que la académica. Muchos Maestros iniciaron sus carreras o hicieron sus

primeros pasos en el aprendizaje de la tradición musical en circunstancias como ceremonias de bodas, fiestas religiosas o especialmente las «noches musicales» del mes de Ramadán<sup>33</sup>. Estas circunstancias son oportunidades para que, por un lado, los Maestros «enseñen» o revelen sus experiencias y talentos, pero también unos conocimientos musicales inéditos o que no se transmiten a sus alumnos-discípulos a lo largo del proceso de la enseñanza musical. Por otro lado, estos eventos festivos son también oportunidades para el autoaprendizaje musical o por lo menos para el nacimiento del interés hacia el aprendizaje de la música.

## CONCLUSIÓN

La oralidad musical en el Magreb sigue siendo considerada un fenómeno o un modelo de transmisión frágil, a pesar de que se admite el hecho de que esté en el origen de la naturaleza y de la estructura de todas las músicas tradicionales, sean éstas de carácter culto o popular, urbanas o rurales. La observación y el análisis del fenómeno de la oralidad musical magrebí nos lleva a considerarla mucho más como un «ambiente» o una «atmósfera» que como un proceso de transmisión peculiar de conocimientos musicales. Este ambiente o esta atmósfera condicionan de manera específica la producción, el desarrollo, la percepción y la representación, así como la concepción y transmisión de un conjunto amplio de conocimientos de orden diverso.

El ambiente o la atmósfera en cuestión, que conforman un todo complejo y variable, se involucran en todos los niveles de la realidad musical magrebí, hecho que dificulta la tarea del analista, ya que resulta muy difícil sacar y aislar de dicha realidad los elementos o soportes pertinentes de lo que solemos denominar «tradición oral». Si tomamos en consideración el primer aspecto (perceptivo y representativo), según el cual la oralidad se opone a la escritura o a la representación visual del mundo sonoro, la búsqueda de soluciones a la fragilidad de la música oral mediante su escritura o transcripción acaba en la casi mayoría de los casos o bien por producir soportes visuales o partituras que nadie utiliza cuando se aprende o se interpreta música, o bien, a lo mejor, por tomar conciencia de que estamos ante una búsqueda estéril de soluciones y que los verdaderos problemas o remedios están por plantear de otra manera. El segundo aspecto representado por la taxonomía pone de manifiesto el hecho de que en la tradición musical oral del Magreb los rasgos generales y globales que marcan la diferencia entre los diversos y distintos géneros, estilos y formas musicales, son menos pertinentes que los infinitos matices y sutilidades que permiten a los cantantes o a los músicos tradicionales moverse de un género, subgénero o estilo a otros. Son dichos matices y sutilidades peculiares los que permiten a la creación musical magrebí contemporánea desarrollarse de manera suave y progresiva sin chocar de manera radical con los principios fundamentales de la tradición. El problema, destacado frecuentemente, de la pérdida o de la alteración de la tradición musical por la fragilidad de la memoria oral por un lado, y por la influencia de la «modernidad» por otro, estriba menos en el aspecto material, estructural y técnico de la tradición que en el cambio natural del contexto sociocultural, y sobre todo de la concepción profunda y ecléctica de lo que se sigue considerando como tradicional.

## BIBLIOGRAFÍA

ABDOU, Kamel (1992), «Discours scientifique et discours de l'oralité». In AA.VV., *Actes du Colloque International sur l'Oralité Africaine*, du 12-14 Mars 1989, T I, Argel, Centre National d'Études Historiques, p. 69-72.

AYDOUN, Ahmed (1995), *Musiques du Maroc*, Casablanca, Eddif.

BOUZAR-KASBADJI, Nadya (1988), *L'Emergence Artistique Algérienne au XXe siècle*, Argel, O.P.U.

BRANDES, Edda (1989), *Die Imzad-Musik der Kel-Ahaggar-Frauen in Süd-Algerien*, Göttingen, Re.

CHELBI, Mustapha (1985), *Musique et société en Tunisie*, Túnez, Salammbô.

DAVIS, Ruth (1996), «The art/popular music paradigm and the Tunisian Ma'luf». In *Popular Music*, vol. 15, n°3, p. 313-323.

DAVIS, Ruth (1997), «Cultural policy and the Tunisian Ma'luf: Redefining a tradition». In *Ethnomusicology*, vol. 41, n°1, p. 1-21.

DURING, Jean (1994), *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, Verdier.

LEROY, Jean-Luc (2003), *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, París, l'Harmattan.

LORTAT-JACOB, Bernard, (ed.) (1987), *L'Improvisation dans les Musiques de Tradition Orale*, París, S.E.L.A.F.

- MAMMERRI, Mouloud (1992), «Y a-t-il des caractères spécifiques de l'oralité ?». In AA.VV., *Actes du Colloque International sur l'Oralité Africaine*, du 12-14 Mars 1989, T II, Argel, Centre National d'Études Historiques. p. 399-403.
- MAROUF, Nadir (1995), «Structure du répertoire andalou : quelques problèmes de méthode». In MAROUF, Nadir (dir.), *Le Chant arabo-andalou*, Paris, l'Harmattan, p. 11-22.
- MAZOUZI, Bezza (1990), *La Musique Algérienne et la Question Rai*, Paris, Richard Masse.
- MAZOUZI, Bezza (1995), «Aporie d'une typologie du timbre». In MAROUF, Nadir (dir.), *Le Chant arabo-andalou*, Paris, l'Harmattan, p. 49-56.
- MILIANI, Hadj (2000), «Comment constituer une tradition? Le cas des chants et des musiques populaires en Algérie». In *Non-Material Cultural Heritage in The Euro-Mediterranean Area*, Acts of the Unimed-Symposium, Seam, p. 185-200.
- MÉTIQUI, Omar (2002), «Critères sur la transcription de la musique orale», in VALDIVIESO GARCIA E. (dir.), *Patrimonio Musical*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, p. 121-146.
- SAADALLAH, Rabah (1981), *Le Chaâbi d'El-Hadj M'hamed El-Anka*, Argel, La Maison des Livres.
- SALAH, Fethi (2006), «Le timbre dans la musique de l'Imzad. Quelques aspects acoustiques et perceptifs». In Actes du 1<sup>er</sup> Colloque sur l'Imzad, Tamanrasset, 31 Avril – 3 Mai 2005, [www.imzadanzad.com/fethi\\_salah\\_1.html](http://www.imzadanzad.com/fethi_salah_1.html).

---

## NZÈBI Y SUS SIETE HIJOS COSMOGONÍA Y ORIGEN DE LA VIDA SOCIAL ENTRE LOS BANZÈBI DE GABÓN

---

FRANCESC-XAVIER MARÍN i TORNÉ  
UNIVERSIDAD «RAMON LLULL»

Los banzèbi ocupan una amplia zona del sur de Gabón comprendida en las provincias de Ogoué-Lolo, Ngounié, Koulamoutou, Pana, Mbigou y Lélamba, limítrofe con la República del Congo, al norte de la provincia de Mossendjo. Lejos de la amplia llanura litoral y de la zona central más montañosa (el eje rocoso que atraviesa el Gabón de N.O. – S.E. siguiendo la cuenca del Ogoué), el país nzèbi es una húmeda y calurosa región de sotobosque y arbustos que, como el resto del Gabón, está muy poco poblado (una densidad de población estimada del 5 %) <sup>34</sup>.

La mayoría de los pueblos de esta región, situados a lo largo de las pistas relativamente alejadas de los grandes ejes de circulación y de las ciudades <sup>35</sup>, han conservado su aspecto tradicional: casas rectangulares con techumbre de dos vertientes alineadas en una avenida central de tierra batida. Un pueblo de importancia mediana puede reunir 50 casas, todas ellas con un patio central donde se cocina y alrededor del cual se disponen las distintas habitaciones. La mayoría de estas casas han perdido su carácter de fortaleza defensiva, pero algunas de ellas conservan su función de *mulèbè*, es decir, lugar de reunión donde los hombres efectúan la mayor parte de sus tareas artesanales, comidas y debates para dirimir los conflictos que perturban la armonía social <sup>36</sup>. Cada clan representado en el pueblo dispone de su propio *mulèbè*, destacando así su puesto privilegiado en la vida social de los banzèbi.

### EL MITO

Como en todas las culturas africanas, también entre los banzèbi encontramos un corpus de relatos orales protagonizados por personas (o por animales que asumen metafóricamente valor humano) en los que los elementos maravillosos se mezclan con los detalles más concretos de la vida cotidiana. Con la estructura de cuentos, y acostumbrando a ser el desarrollo de algún proverbio o refrán, los banzèbi los denominan *masaba*.

Pero existe entre los banzèbi un conjunto de relatos míticos con un estatuto singular en el seno de su sociedad <sup>37</sup>. Mientras los *masaba* se inscriben en un universo espacio-temporal indefinido y con un claro final, los relatos míticos mencionan lugares concretos bien conocidos por los banzèbi y su historia permanece siempre abierta al tiempo del narrador y sus oyentes (por ejemplo, en forma del origen y las consecuencias de la aparición de un clan, la agricultura, una prohibición alimenticia...) <sup>38</sup>. Estas diferencias puramente estilísticas se traducen al ámbito valorativo, de manera que mientras que los *masaba* son considerados relatos accesibles a todos los individuos y pueden ser enunciados en cualquier momento, los relatos míticos son objeto de estrictas y restrictivas normas de transmisión <sup>39</sup>.

La investigación sobre la cosmogonía tradicional nzèbi se inició en febrero de 1974 por iniciativa del Museo Nacional de las Artes y las Tradiciones de Libreville, continuó en el distrito de Mbigou en mayo-junio de 1974, y culminó en los distritos de Mbigou y Koulamoutou en enero de 1975. Las grabaciones de los relatos se conservan en los archivos del Museo con el número N.GC/75-05-08. Entre estos archivos sonoros nos fijaremos aquí en el relato mítico que relata las aventuras de *los siete hijos de Nzèbi* que, constituyendo una parte de un conjunto más amplio que describe la cosmogonía nzèbi, se centra en unos aspectos de especial importancia para los estudios antropológicos: el origen de los clanes y de la prohibición del incesto.

En el Museo Nacional de las Artes y las Tradiciones se hallan recogidas siete versiones del mito, de interés desigual ya que algunas de estas versiones son fragmentarias. A pesar de presentar todas ellas una gran coherencia en lo referente a los temas que se relatan y a sus articulaciones, no faltan contradicciones en los detalles hasta resultar imposible hoy día (a los 30 años de su grabación) saber si son resultado de una memorización imperfecta del relato.

Nosotros consideraremos como versión de referencia la presentada por un sujeto denominado M., un informador de Mbigou de unos 55 años, trabajador de la administración en Libreville, que aprendió el mito de su padre y de su tío materno cuando tenía unos 15 años. La ficha técnica de la grabación asegura que sus dotes oratorias y su conocimiento de las tradiciones le reconocían como *musamba* <sup>40</sup>, y que a menudo era

solicitado como árbitro en los conflictos entre clanes. Además, este informador completó la pura transmisión oral del mito con múltiples explicaciones complementarias a lo largo de las entrevistas que tuvieron lugar en Libreville. Presentamos, pues, a continuación, la transmisión del relato según esta versión, y recuperaremos las otras seis disponibles más adelante, cuando propongamos algunas pistas para su lectura e interpretación.

## EL RELATO «LOS SIETE HIJOS DE NZÈBI»

Me llamo Mbembo, soy de Mungembé, y mis padres son Komba y Ngundu. Una persona tiene dos nombres, el que le da su madre y el que le da su padre. Muèle Tsogho es el que me dio mi madre. Mi clan es Basanga, y mi antepasado es Niengi.

Voy a explicar el relato<sup>41</sup>. Todo empezó en Koto. Hay diversos Koto, pero los tres principales son el Koto de Peghazange, el Koto de Buèdi-Bulundu, y el de Cingale Bibende. Ahora continúo con el relato. Nzèbi tuvo siete Bipungu<sup>42</sup>. Nzèbi partió de Koto y se instaló en Leïogho. Es el lugar que denominamos *mukona* allí donde habitó Nzèbi. Koto es el poblado donde todos se encontraban al principio de los tiempos, pero Nzèbi después vivió en Leïogho. Vivió allí sola ya que Peghazange, su único hermano<sup>43</sup>, se quedó en Koto. Nzèbi no huyó del poblado Koto sin motivo: una mujer hermosa siempre es presa de los hombres, y sucede así desde el comienzo, desde que el mundo existe. Cuando Nzèbi aún se encontraba en Koto se casó con Musumbi, un gran *nganga*<sup>44</sup> que lo podía adivinar todo a través de los sueños. Pero todos los hombres del poblado cortejaban a Nzèbi y se acostaban con ella. Eso comportaba sin cesar todo tipo de rumores de adulterio que perturbaban la vida del poblado. Perghanzange, el tío de Nzèbi, tomó entonces la decisión de eliminar a su sobrina:

- Ya es suficiente, hay que eliminar a Nzèbi; continuamente hay rumores sobre ella en el poblado; ella siembra la discordia entre la gente del poblado. Hay que eliminarla.

Sin embargo, uno de los amantes de Nzèbi acudió a avisarla de lo que se preparaba contra ella:

- Tu tío ha reunido a la gente del poblado y quieren matarte a causa de tu conducta. Debes huir.

Entonces nuestro antepasado Nzèbi, la madre de los siete héroes, huyó a Leïogho. Fue allí, en Leïogho, donde nació Mununu y sus hermanos: Buku, Muèlè, Mombo llamado también Makuèti, Kombila, Buzanga, Ndombi y Nyimbi. Mununu, el hijo más pequeño, partió hacia el oeste, hasta el desvío del río Ogoué. Hay dos Mununu, uno se quedó con nosotros y hoy se le llama Mubongo, y el otro desapareció en el agua<sup>45</sup>.

Nzèbi dio a luz a estos hijos acostándose con los simios de la selva, ya que se encontraba sola en Leïogho. Por eso los hombres de esa época estaban totalmente cubiertos de pelo. En aquella época los hombres no preparaban la comida con fuego. No comían los alimentos cocidos, sino que se alimentaban sólo de los frutos que recogían en la selva: *tsumbi*, *mawoki*, *niinga*, *mitombo*... La comida cocinada se quedó en Koto. Cuando estaban en Leïogho escuchaban todos los días el sonido de los tambores que sonaban desde Koto. Cuando preguntaban a su madre sobre ello, ella siempre les desaconsejaba ir allí. En Leïogho, Buzanga iba a menudo a cazar ardillas con su perro Mumbinyi. Un día, después de haber seguido el río Mubueru, remontó el río Lebuèru, el río que viene del país donde todo empezó, de Koto. Remontó el río Lebuèru y llegó a Ibuanga. Allí vio, flotando sobre la superficie del agua, cocos de cacahuete que la gente de Koto había comido, pieles de banana, desechos de nuez de palma y raspaduras de ñame.

Quedó sorprendido pero continuó su camino. Llegó a Ibuanga y se escondió detrás de un árbol pensando que alguien podría venir a buscar agua en aquel sitio. Poco después, dos niñas bajaron de Koto para coger agua, y para bajar cogieron ramas del árbol Lendjinge. Este árbol es como la corriente: se sube con la corriente y se descende con la corriente. A eso nos referimos cuando decimos que se golpea con el pie y el Lendjinje descendiendo, se da un nuevo golpe y el Lendjinje asciende. Cuando llegaron las dos chicas, Buzanga decidió no mostrarse ya que, siendo aún muy jóvenes, no habrían podido responder a sus preguntas. Esperó y apareció Niengi. Buzanga vio a Niengi que bajaba cantando, y observó que era una mujer hermosa. Llevaba una gran bandeja cargada de calabazas para recoger agua.

Buzanga salió de su escondite y se acercó a Niengi:

- Ven, vamos a acostarnos.

- No es posible; yo no sé ni de dónde vienes. Yo vengo de Koto, el poblado de Peghazange, de Nzè Ighama, de Musumbi.

- Vamos a hacer el amor.

- No, no se puede hacer esto en el bosque. Musumbi, el que lo adivina todo, nos vería y la tierra se estremecería. Si lo hiciese correría el peligro de ser objeto de todo tipo de rumores. Si tú me amas, deberás venir a mi casa.

Ella cogió agua, lavó los cacahuets que había traído, limpió las bananas y lo cargó todo en la bandeja. Cuando hubo acabado, ellos dos se bañaron en el río. Niengi se sorprendió al ver el cuerpo de Bunzanga todo cubierto de pelo:

- ¿Por qué estás cubierto de pelo? Entre nosotros no tenemos pelo en la piel, sólo en la cabeza. No puedo acostarme contigo en este estado; tú tienes verdaderamente demasiado pelo.

Bunzanga dijo:

- Condúceme a tu poblado; quiero ver dónde vives.

Partieron y, gracias al árbol Lendjinga, llegaron rápidamente a Koto, el poblado donde todo empezó.

Koto era un gran poblado con numerosos barrios donde se encontraba todo lo que nosotros conocemos hoy. Bunzanga y Niengi llegaron a un extremo del poblado y de repente Musumbi, el *nganga*, el marido de Nzèbi, gritó:

- Ohhh. El mundo se ha trastocado. ¿Qué ocurre? Un extranjero ha entrado en el poblado.

Bunzanga se escondió como un gato en el fondo de un cesto. Cuando pasó el peligro Niengi le dijo:

- Ya ves: Musumbi, el que lo adivina todo, impide a los hombres entrar en nuestra casa. Vuelve ahora a tu casa. Ya regresarás esta noche.

- Pero, ¿cómo encontraré tu casa?

- La reconocerás cuando veas una hoja de banano que colocaré en el techo.

Bunzanga regresó al río Lebuère y volvió a su poblado. Decidió no decir nada de lo que les había ocurrido a sus hermanos. Caída la noche salió de nuevo, llegó a Lebuère, subió hasta Koto por el árbol Lendjinje y cruzó todos los barrios de Koto hasta el Koto de Perghanzange. Pero cuando llegó al poblado, el *nganga* Musumbi gritó:

- El extranjero ha regresado.

Bunzanga vio la casa con una hoja de banano en el techo. Llamó a la puerta y Niengi le abrió. Ella le dijo:

- Hoy bailamos en el poblado y, cuando hay baile, no se duerme en casa sino que se está en vela hasta el amanecer. ¿Cómo lo haremos?

- Hoy tú no irás a bailar.

Niengi escondió una vez más a Bunzanga en el fondo de un cesto mientras los vecinos del poblado llegaba ante la casa y la llamaban:

- Abre la puerta y ven a bailar.

Cuando se acercaron notaron el olor de un hombre:

- Aquí huele a hombre, hay un hombre en tu casa.

- No, aquí no hay nadie; soy yo, que tengo la menstruación.

Avergonzada, la gente se alejó y Niengi hizo salir a Bunzanga de su escondite. Ella le dijo:

- Ahora podemos acostarnos, pero tienes demasiado pelo. No conoces *lesamba*?<sup>46</sup>

- No, nosotros no conocemos eso; nosotros conservamos todo nuestro pelo.

Niengi le afeitó, afeitó y afeitó por todo el cuerpo y le perfumó con *munguli*<sup>47</sup>. Después hicieron el amor mientras fuera continuaban los bailes. A continuación se levantaron y Niengi preguntó:

- ¿Qué coméis en vuestro poblado?

- Nosotros tenemos nuestros propios alimentos. Y vosotros, ¿qué coméis?

- Te lo voy a mostrar.

Ella cogió cacahuets y se los dio. Bunzanga comió dos y se guardó uno en su zurrón. Ella le dio también nueces de palma y ñame. Bunzanga lo probó todo y guardó algunas de esas plantas para llevárselas consigo. De repente, el canto de la perdiz anunció que el día nacía.

Entonces Bunzanga se levantó y le pidió a Niengi que le acompañase a la salida del pueblo. Mientras caminaban, Niengi le dijo a Bunzanga que era peligroso pasear o atravesar el poblado de día, pues había grandes guerreros que continuamente peleaban entre ellos. Bunzanga le pidió entonces a Niengi que le desvelase con qué medios podría luchar contra los fetiches de esos guerreros.

Niengi primero dudó, pero después le explicó lo siguiente:

- Nuestro hermano que está en el poblado se llama Perghanzange. Es muy fuerte y lleva siempre consigo siete puñales. Si quieres combatirlo y derrotarlo debes tomar una pequeña escoba y golpear con ella los juncos. Entonces perderá todo su poder. En nuestro poblado también está Musumbi el *nganga*, el que ve todo lo que ocurre; nada se le escapa. Toma un huevo y rómpelo; así él perderá todo su poder. Al otro lado del poblado hay un gran guerrero llamado Nsengé-Ighama; para vencerle te bastará con tomar una cesta hecha de juncos y lanzarla al suelo.

Después de que Niengi le hubo revelado estos secretos, Bunzanga le prometió regresar para desposarla y se fue. Descendió por el árbol Lendjinge y regresó a Leïogho. Cuando sus hermanos le vieron huyeron, ya que Bunzanga había perdido su pelo y tenía un aspecto muy diferente de ellos. Bunzanga les llamó:

- Soy yo, Bunzanga, vuestro hermano que os habla. Regresad.

Cuando reconocieron la voz de Bunzanga regresaron y se colocaron a su alrededor para admirarle. Y le interrogaron sobre las razones de esa metamorfosis:

- ¿De dónde vienes?

- Vengo de allí donde nuestra madre nos prohibió ir, del poblado donde se quedó nuestro tío Perghanzange. Pero el poblado de donde vengo es peligroso; los hombre que habitan allí son malvados y grandes guerreros; sería difícil para nosotros ocupar el poblado.

Los hermanos, excitados por lo que habían oído, decidieron declarar la guerra a Koto. Éste era el punto de vista de Buku, de Mununu y de los demás. Hicieron los preparativos para el combate. Estaban Mununu, Buku, Muèlè Mombo, Kombila, Bunznunga, Ndombi, Niimbi. Todos partieron hacia Koto, remontaron el río Lebuèru y llegaron al árbol Lenginga. Allí, uno de los hermanos, Muèlè, se excusó y fue a los matorrales para satisfacer una necesidad. Como Muèlè no regresaba, sus hermanos decidieron continuar el camino y avanzaron hacia Koto conducidos por Bunzanga y el primogénito Buku. Llegados al desvío de los ríos, los siete hermanos no dejaron ninguna señal para indicarle a Muèlè la dirección correcta. Es por esto que Muèlè tomó el camino de Koto Buèdi Bulundu, mientras que los otros seis habían tomado el camino de Koto Pega Nzanga.

Koto Buèdi Bulundu es el Koto donde se practica el Muidi, el Nzègho, el Njembe, Lecimba, Mimburi y todas las danzas conservadas hasta hoy como el Nzobi o el Mawonda... Todo esto ha perdurado hasta nuestros días desde el comienzo. Malumbi lo ha creado todo: los ladrones, el adulterio, los brujos, los locos... Todo ha partido de aquí. También las enfermedades provienen de aquí.

Finalmente los siete hermanos llegaron a Koto. El combate se inició rápidamente, y todos los habitantes del poblado resultaron muertos. Bunzanga cogió a Niengi, dijo:

- Es mi mujer.

Y colocó su mano bajo su sobaco. Y sus hermanos tomaron a unas mujeres llamadas Mayia, Icida, Kulu.

Del lugar a dónde fue Muèlè trajo cien pigmeos, mujeres y niños, todos atados con una cuerda alrededor del cuello. En el camino de regreso encontró a sus hermanos y le felicitaron:

- Eres un hombre, has combatido.

- Tomé un camino distinto del vuestro, llegué donde estaban los pigmeos y los he traído aquí.

Los pigmeos fueron traídos por Muèlè. El clan Mbundu no tiene pigmeos ni Mitchimba tampoco porque, desde los primeros tiempos, no quisieron ir a coger agua para Muèlè. Después de haberse encontrado los hermanos, regresaron a Leïogho, durmieron y se despertaron. Por la mañana decidieron:

- Este sitio no nos conviene, hay que marcharse. No podemos instalarnos en Koto ya que hemos librado una batalla contra nuestros tíos. Pero tampoco podemos permanecer en Leïogho.

Mununu, el antepasado de los blancos, ya había partido, mientras que sus hermanos se quedaron con el hacha y el machete para trabajar en las plantaciones y construir casas. Mununu, cuando partió, dejó señales rompiendo ramas por donde pasaba; es allí donde se han construido los postes<sup>48</sup>. Mununu fue hasta el desvío de los ríos. Todos los demás hermanos estaban en el mismo lado del mar, así que los que dicen que los blancos están al otro lado mienten. El poblado donde se quedó Mununu es el país que está cerca del lugar de donde partimos. Es tal vez el mismo poblado, o dos poblados vecinos...

Mununu partió, dejando a sus hermanos. Buku se quedó con sus hermanos pequeños. Su madre partió, no se sabe dónde, ni mi padre ni mi tío me lo han contado. No se sabe si regresó a Koto. Los siete hermanos partieron también hacia el río Lepassa. Cuando dejaron Lepassa, cruzaron Lebeñi. Para cruzar no construyeron puentes ni piraguas, ya que en aquel tiempo aún no existían las piraguas. Cruzaron gracias a fetiches. Tenían fetiches

con los cuales podían librar batallas y ser muy fuertes. Así, Buku hizo salir su araña *nzanda* del cesto y cruzó utilizando la tela de araña como un puente:

-Soy Buku.

Viendo esto, Muèlè se dijo:

- Buku ha cruzado, yo también debo cruzar.

Y cruzó con su nutria *iniundu* y gritó:

- Soy Muèlè.

Mombo, también llamado Makuèti<sup>49</sup>, después de haber sido ilustrado sobre la batalla contra Koto, cruzó el río con el pájaro *tciba*<sup>50</sup>. Bombila cruzó también con una nutria, y Buzanga, Ndomi y Nyimbi utilizaron cada uno un medio propio para cruzar el río Lebèñi. A continuación construyeron el poblado Tsèghè. En Tsèghè no había ni río ni árboles, tan sólo el calor del sol. Allí se quedaron nuestros hermanos los Batéké, los Obamba, los Bandumbu, los Batsengi, los Bawandji y los Baduma.

Al cabo de un tiempo se dijeron:

- Hemos construido un poblado aquí, donde no hay agua, ni madera; no podemos quedarnos aquí.

Y partieron, y llegaron a Muanda y Budinga, donde Buku se instaló con su familia. Es el Muanda donde hoy se explota el manganeso<sup>51</sup>.

Llegaron al río Lebiya de siete puentes, y allí fue donde los siete hermanos durmieron dejando su puerta abierta. Construyeron una casa y fueron a dormir. Muèlè dijo:

- Niimbi, cierra la puerta.

- No, ¿por qué me dices esto? Si cierro la puerta me llamarán «el que cierra la puerta».

- Tú eres el pequeño; debes cerrar la puerta.

- Buku, que es el mayor, no me lo ha pedido sino que lo haces tu; ¿por qué me odias?

Cayó la noche y la puerta se quedó abierta. El nombre de ese poblado era Mavanga<sup>52</sup>. Todos se acostaron, Muèlè y Nyimbi vigilaron y después entraron a dormir, y nadie cerró la puerta. Nyimbi tomó un fruto de Lendjinga y, a causa de la brujería, un enjambre de mosquitos salió del fruto y se abalanzó sobre Muèlè. Cuando hizo salir a los mosquitos Nyimbi se dijo:

- Muèlè sufrirá porque yo soy el pequeño.

Después de esto Muèlè no pudo dormir porque era devorado por los mosquitos. Buku se levantó de madrugada y cruzó el río Lebiya con *nzanda* la araña; Muèlè aún dormía. Makuèti esperaba y Muèlè aún dormía. Y se dijo:

- No puedo esperarle, debo partir.

Cogió a *niundu* la nutria y cruzó. Kombilè se despertó y vio que Muèlè dormía:

- No puedo despertarle porque me llamarían «aquél que despierta a la gente».

Buzanga se dijo:

- Kombilè ha cruzado y Muèlè aún duerme.

Él también cogió una nutria y cruzó. Nyimbi cogió una calabaza y cruzó dentro. Muèlè aún dormía. Cuando finalmente despertó se sorprendió al ver que sus hermanos ya habían partido, y no pensó en coger su fetiche para cruzar. Cruzó el río a nado y se mojó.

Cruzaron Lebiya, llegaron a Lulu en el país Bouengidi, después a Malenga, y construyeron Mavanga, Kokeghe, Tsamenghe y Mitèlè-Mitèlè. Fue allí donde ellos pegaron por primera vez a sus mujeres. Cada uno había pegado a su mujer diciendo: “

- Como eres mi hermana, puedo pegarte.

Esto pasó hasta que alguien dijo:

- Si alguien que pertenece a otro clan se pierde en tu casa, esto conlleva rumores; si se le encuentra en tu casa debes dar explicaciones. Si después de haber caminado en el lodo deja su huella y se pregunta quién es, debes responder que es una persona que pertenece a otro clan.

Así, los hombres decidieron respetar a las personas que pertenecían a otros clanes. Antes de llegar al poblado Mavanga se casaban como los perros o los corderos, es decir, entre hermanos y hermanas. Entonces los siete hermanos dijeron:

- Si continuamos casándonos entre hermanos y hermanas, madre e hijos, la humanidad desaparecerá. Es necesario que intercambiamos las mujeres.

Entonces Buku se casó con una hermana de Muèlè; Muèlè se casó con una hermana de Buku; Buku se casó con una hermana de Mòmbo; Mòmbo se casó con una hermana de Muèlè...

Los que han continuado casando a sus hermanas y a sus madres son los animales y los pájaros. Entre los pájaros no hay hermanas ni madre, sólo hay elementos femeninos. Así es como pasaba antes. Después, los hombres continuaron multiplicándose, y cada clan dio origen a numerosas generaciones. Es así como todo empezó<sup>53</sup>.

De acuerdo con el relato mítico, toda la historia de la humanidad empieza en Koto, «*allí donde todo fue creado*»<sup>55</sup>. El pueblo de Koto es descrito por el informador que transmite el mito de acuerdo con las características de un poblado nzèbi tal como se presenta hoy. Así, no sólo describe la estructura de las casas y de los barrios, sino que también se entretiene en destacar que se practica la agricultura y la metalurgia. Vale la pena subrayar que, siempre de acuerdo con las explicaciones complementarias que facilita el informador, la división de Koto en barrios presenta una cuestión de gran trascendencia a lo largo del mito: la relación estrecha entre cada barrio del pueblo y un elemento de la cultura y de la vida social de los banzèbi. Así, se nos habla del barrio de *Koto buèdi bulundu* donde los hombres se iniciaron por primera vez a la vida en común de las asociaciones Muidi, Nzègho y Lecimba; de *Koto ia misono*, el barrio de las palabras donde los sabios aprendieron a discutir; o de *Koto iaka na iaka*, el barrio donde aprendieron su arte los adivinos y los guerreros.

Cuenta el mito que en el pueblo de Koto viven dos individuos que entrarán en conflicto. De hecho las distintas versiones difieren en relación con su identificación (tío y sobrino, tío y sobrina, padre e hijo, hermano y hermana...), pero cada uno de los pares propuestos pone en escena a dos individuos emparentados. Habrá que discutir, a lo largo de la lectura del relato, por qué hay este interés especial en que el origen de la humanidad provenga de una relación entre familiares... Sea como sea, en la versión que hemos tomado como guía, la mujer Nzèbi, sobrina del terrible Pérghanzange, perturba gravemente la vida social del poblado por su comportamiento: casada con el *nganga* Musumbi, se deja seducir por distintos hombres, provocando así conflictos entre los miembros de la comunidad.

Sin entrar ahora en detalles, digamos que las versiones del mito que presentan a Nzèbi como un hombre le hacen entrar en conflicto con su hijo, su tío o su padre, que le acusan de intentar matarles practicando la brujería. Para lo que ahora nos interesa, basta con resaltar que la brujería y el adulterio constituyen entre los banzèbi delitos graves, ya que perturban el orden y la paz social. Por lo tanto Nzèbi, reconocida culpable de perturbar gravemente la armonía del pueblo, es condenada a muerte por uno de sus parientes cercanos, tío o hijo según las versiones.

Tenemos planteado, ya desde el principio, un tema clásico de la mitología. Por una parte, el relato se abre con la presentación de un microcosmos (Koto) donde se encuentran todos los elementos de la civilización (lenguaje, derecho, ética), las instituciones sociales (familia, clan) y la cultura material (forja, agricultura). Hay que notar, sin embargo, que Koto no es presentado como una suerte de paraíso terrenal, sino como una proyección en el tiempo mítico de la sociedad nzèbi actual. De este modo, la situación descrita en Koto hace literalmente de bisagra entre un supuesto estado «natural», salvaje y previo a la civilización, y el posterior estado también «natural» al que será desterrada Nzèbi. Por tanto, el contexto inicial en equilibrio (representado por Koto) entra en un proceso de desestructuración (a causa de la conducta asocial de Nzèbi) que obliga a intervenir para no poner en peligro de extinción a la civilización.

Nzèbi, amenazada de muerte para salvar al pueblo de Koto, será salvada curiosamente por un hombre (o por una mujer cuando es presentada como un héroe masculino) que, a pesar de haber contribuido a la negatividad social (por el hecho de ser uno de los amantes de Nzèbi), ayudando a escapar a Nzèbi contribuye también al bienestar colectivo, expulsando al elemento distorsionador de la convivencia. Paradójicamente, la huida de Nzèbi comporta el regreso a un estado salvaje de la humanidad: los hijos que ella tendrá en el bosque (símbolo del caos por contraste a la función civilizadora del poblado) no conocen la civilización que Nzèbi ha dejado en Koto y deberán reconquistarla para desprenderse de la animalidad en la que han caído. Por tanto, de alguna manera esta partida de Nzèbi señala el verdadero comienzo de la historia dramática de la reconquista del estado civilizado.

Así pues, Nzèbi abandona Koto y huye al bosque. Las modalidades de esta huida son diferentes según las versiones, pero el punto en común es siempre un lugar llamado Leïogho. Este término designa en lengua inzèbi una espesura del bosque, una zona impenetrable. Por lo tanto se quiere insistir narrativamente en el hecho de que Nzèbi se vio forzada a instalarse en un lugar salvaje como símbolo del retorno a un estado precivilizatorio. La lección es clara: atentar contra determinadas reglas sociales comporta un severo castigo consistente en poner en cuestión la pertenencia a la humanidad y a la cultura del trasgresor.

En esta espesura del bosque Nzèbi tiene siete hijos. El relato nos enseña que, sola en el bosque, aislada del resto de la humanidad, Nzèbi se relaciona con los seres más parecidos a ella y que, como resultado de esta unión con chimpancés y gorilas, nacen los siete hijos. Evidentemente, estos hijos viven completamente

ajenos a la civilización y tienen todas las características atribuidas simbólicamente a los hombres salvajes: están cubiertos de pelo y se alimentan sólo de carne cruda resultado de la caza y de frutos y bayas recogidos en el bosque. No conocen, pues, ni la agricultura ni el fuego, aparecen como la antítesis de la civilización, como representantes de la naturaleza en estado puro. La vida se desarrolla en Leïogho con la simplicidad que el arquetipo simbólico atribuye a la vida puramente natural. Notemos, de paso, que estas actividades son típicas de los pigmeos, considerados infrahumanos por los banzèbi, tal como se verá a lo largo del relato.

Esta regresión cultural se hace notar no sólo en el plano de las estrategias de supervivencia sino también a nivel social: aislados en un bosque espeso e impenetrable no pueden tener vida social, de modo que esta célula constituida por Nzèbi y sus siete hijos está obligada a encerrarse en sí misma. Así, de forma muy cómoda, el relato ha establecido una regla básica: Nzèbi es expulsada de Koto por romper el vínculo matrimonial a través de sus relaciones con otros hombres del pueblo, de forma análoga a como en Leïogho, esa otra comunidad configurada por Nzèbi y sus hijos, conviven en una promiscuidad incestuosa.

Hasta aquí el relato mítico nos ha descrito de forma rápida el proceso de «caída» progresiva de Nzèbi. El equilibrio inicial representado por la vida en Koto contrasta con el estado de naturaleza del que son víctimas los siete héroes del mito. Ahora empezará el proceso de reconquista del estado civilizatorio que, evidentemente, será simbolizado a través de la imagen de la «subida» o el «ascenso» de nuevo a Koto.

En efecto, en una de sus salidas de caza uno de los hijos de Nzèbi (Bunzanga en unas versiones, Kombilè en otras) remonta el curso de un río. Este río viene de Koto y tiene diferentes nombres según los informadores: Lebuèru o Sungu. Siguiendo el río, Bunzanga percibe, flotando en el río, restos de alimentos. Lo significativo es que no se trata de un alimento cualquiera sino de cacahuets, mandioca, ñames..., es decir, de plantas cultivadas. Esta zona del río se llama Ibuanga, nombre que en inzèbi designa el pequeño claro que se prepara en las afueras de cada poblado al lado del río, donde la gente se lava y donde se limpian los alimentos. La presencia de este lugar cuidado deja adivinar la existencia de un poblado cercano y Bunzanga, intrigado, se esconde detrás de un árbol.

Aquí la calidad simbólica del relato es notable. Bunzanga y su familia viven en la espesura de un bosque impenetrable; ahora Bunzanga se esconde detrás de un árbol del resto de la humanidad civilizada; y será descendiendo a través de otro árbol como una mujer, Niengi, irrumpa en escena.

Obviamos detallar por qué debe ser precisamente una mujer quien se convierta en la mediadora de la acción que permita a los hombres recuperar su cultura. Es sobradamente conocida esta función simbólica en todas las culturas a través de la imagen de la fecundidad femenina y la invención de la agricultura por parte de las mujeres. Obviamos también la función simbólica del árbol (el árbol Lengkinga en este caso, o las lianas según otras versiones) como instrumento de unión entre los distintos niveles del universo: sus raíces se hunden en el mundo subterráneo, su tronco se encuentra en la región intermedia y sus ramas se elevan al cielo y penetran el reino superior. Nos interesa más notar que, desde Koto (la civilización) Niengi «desciende» a la selva, y que desde Leïogho (el estado salvaje) Bunzanga deberá «ascender» de nuevo a la cultura. Efectivamente, es la civilización quien debe «rebajarse» para recuperar a los «caídos» en el estado salvaje, ya que desde la barbarie es completamente imposible «remontar» a la cultura. El «estado natural» se encuentra «a ras de suelo», mientras que el «estado civilizado» se sitúa «en las alturas». Por eso en el relato el árbol Lendjinga está provisto de propiedades mágicas: sus ramas se elevan o se inclinan según la voluntad de quien lo utiliza; basta con golpear con un pie sobre una rama para ser transportado hacia arriba o hacia abajo.

Niengi se presenta a Bunzanga y éste (tal como cabe esperar de un «salvaje» y de acuerdo con sus antecedentes familiares) le propone mantener relaciones sexuales. Ella rechaza y, aunque este rechazo tiene diferentes motivos según las versiones, la razón principal es que Bunzanga no tiene aspecto humano. Por ello, antes de aceptarlo y mantener con él relaciones sexuales, Niengi primero afeitará cuidadosamente su cuerpo velludo. Por el mismo motivo, dado el carácter «inhumano» de Bunzanga, Niengi le dirá que no se mantienen relaciones sexuales en el bosque cuando se está civilizado sino en casa. Aquí aparece una nueva contraposición (bosque/casa, paralela a salvaje/civilizado). Por eso Niengi le propone a Bunzanga que le siga hasta Koto.

En este momento aparece el momento decisivo del relato porque ahora, gracias a la mediación de la mujer, el héroe accederá de nuevo al estatus de ser civilizado. Se suceden cuatro acciones que señalan la transformación de Bunzanga de salvaje a civilizado: Niengi afeita el pelo que cubre su cuerpo para dejarlo solamente en la cabeza, las axilas y el pubis; mantienen relaciones sexuales; ella le circuncida; y le presenta las plantas cultivadas<sup>56</sup>.

La asociación de estas cuatro acciones, por tanto, pauta simbólicamente el paso hacia la recuperación de la humanidad. Físicamente, primero, el hombre velludo del bosque, parecido a un simio, pierde su exceso de pilosidad y deviene parecido a los habitantes de Koto. Culturalmente, después, esta misma transformación se expresa a través del acto de la circuncisión. En el aspecto social, Buzanga, por su unión con Niengi, instituye una forma de relación exogámica que no podía existir en el bosque de Leïogho; por ello, cuando el héroe regrese con sus hermanos para destruir Koto, se quedará con Niengi para hacerla su mujer, y cada hermano hará lo mismo con una mujer del poblado, instituyendo así la costumbre de los matrimonios entre los banzèbi. Finalmente, esta promoción de la humanidad se marca también en el nivel de la vida material y de la tecnología con el aprendizaje de la agricultura.

Queda claro, pues, que el acceso de los hombres a la cultura y la unión del héroe con una mujer extranjera aparecen manifiestamente como contraste con la situación vivida hasta entonces en Leïogho: esos seres velludos no conocían la agricultura, vivían de la recolección y la caza, comían sus alimentos crudos y, a causa de su aislamiento, les era imposible realizar otras uniones que no fuesen incestuosas. Veámoslo en el cuadro siguiente:

<b>NATURALEZA</b>	<b>MEDIACIÓN</b>	<b>CULTURA</b>
Los hombres están cubiertos de pelo como los animales y no están circuncidados	Niengi afeitada y circuncidada a Buzanga	Los hombres han perdido su pelo en gran parte del cuerpo y practican la circuncisión
No conocen la agricultura y viven de la recolección	Niengi da a Buzanga las plantas cultivables	Agricultura
No conocen el fuego, comen los alimentos crudos y no poseen el arte de la metalurgia	La metalurgia y el fuego son aprendidos con motivo de la guerra contra Koto.	Fuego: cocina i metalurgia
No es posible la vida social: los siete héroes viven aislados en el bosque con su madre	La unión de Buzanga y Niengi supone un primer matrimonio exogámico	Matrimonio exoclánico, intercambio de mujeres obligatorio instituido desde las relaciones de parentesco entre clanes como base de la vida social

Es interesante comparar los papeles de las dos mujeres que intervienen en los momentos decisivos del relato: el comportamiento de Nzèbi comporta la caída de la humanidad y su regresión al estado salvaje, mientras que Niengi, con su unión con Buzanga, permite el regreso de los hombres al mundo de la cultura. Este doble papel de la mujer en el mito parece reflejar la ambigüedad generalmente atribuida al elemento femenino en muchas sociedades: es la mujer quien provocó la caída cultural de los antepasados de la humanidad actual pero, a la vez, es ella misma quien permite redescubrir la civilización y la organización social<sup>57</sup>.

Avanzando un poco más, merece ser subrayado que es a través de la contraposición incesto-naturaleza y exogamia-cultura como el pensamiento mítico nzèbi hace evidente la importancia que reviste el matrimonio exoclánico: tomar una mujer de un clan extranjero es crear una red de obligaciones recíprocas, estableciendo así la posibilidad de la vida social fundada sobre los vínculos (*mutcigha*) tejidos entre clanes a través del juego de alianzas.

Resumimos a continuación la serie de oposiciones de la dialéctica entre la naturaleza y la cultura que constituye la trama de esta primera parte del mito:

<b>NATURALEZA</b>	<b>CULTURA</b>
Hombres velludos	Hombres rasurados

Recolección, caza	Agricultura
Alimentos crudos	Fuego, cocina, metalurgia
Incesto	Exogamia

Los siete hermanos deciden el ataque a Koto a fin de reconquistar la civilización de la que han sido privados hasta entonces. Cada uno se llevará de este pillaje una planta cultivada que transmitirá a sus descendientes y que constituirá uno de los atributos actuales de los miembros de cada clan de la sociedad nzèbi. En otras versiones del mito aprendemos que los siete héroes adquieren, por su paso en Koto, todas las técnicas materiales de los banzèbi (la forja, el tejido...), hecho que refuerza la idea que tenemos de Koto como poblado donde empezó la civilización.

Dado que ahora los antiguos pobladores de Leïogho han devenido humanos, la narración continúa sin ruptura pero los temas abordados serán algo diferentes. En efecto, a partir de aquí se integrarán diversos episodios que intentan explicar y justificar los diferentes aspectos de la organización social y de las relaciones establecidas entre los banzèbi y las otras poblaciones. En primer lugar encontramos el relato de la captura de los pigmeos y el reparto de los cautivos de Koto entre los distintos clanes, con el objeto de plantear el origen de su dependencia actual hacia los banzèbi. A continuación el episodio que nos ofrece algunas precisiones sobre la suerte de Mununu, el antepasado de los blancos, como un intento de explicarse la dependencia de los banzèbi durante la época colonial y su supuesta desigualdad e inferioridad frente a los europeos. Finalmente, los matrimonios exogámicos que se encuentran en el origen de los siete linajes la descendencia de los cuales constituye los siete clanes banzèbi actuales.

Con respecto a este último aspecto el mito ofrece todo lujo de detalles. Así, se nos indica que, abandonando Koto, las siete familias emprenden la marcha hacia el oeste, a lo largo de la cual algunos de sus hermanos van abandonando el grupo. Se intenta explicar, de este modo, la relación de los actuales banzèbi con ciertos grupos étnicos que ocupan efectivamente zonas situadas al este del país nzèbi. Se observa aquí un esfuerzo notable por construir una visión unitaria de los distintos mitos que, desde las diversas parejas originarias, intenta establecer las relaciones con otras etnias, con los europeos, y con otras poblaciones anteriormente desconocidas por los banzèbi, como los fang o los mpongwé.

A pesar de ello, de las distintas ramas tribales, nuestro relato se fija especialmente en los descendientes de Nzèbi, en sus siete hijos y sus mujeres, antepasados directos de los siete clanes actuales de los banzèbi. Esto se explica porque, a pesar de la diversidad actual en Gabón, resultado de múltiples migraciones, los distintos informadores son aún capaces, apelando al mito, de reconstruir la comunidad de origen, de establecer los clanes fundamentales, a pesar de una extraordinaria diversidad de tribus.

Esta cuestión no es menor ya que, incluso hoy en día, los banzèbi priman los intercambios, las alianzas y la obligaciones a través de la relaciones de parentesco entre los miembros del mismo clan pero pertenecientes a distintas tribus. Así, entre los mitsogho, el clan Poghéo comprende el subclan Sima, que es la forma del clan nzèbi Baghuli entre los masango y del subclan Mitsimba. Dado que el conocimiento detallado de estas genealogías está en manos de un número restringido de individuos, un modo eficaz de reconocer este parentesco parece ser el recurso a un elemento común, que acostumbra a ser la planta que actúa como atributo clánico según el relato mítico:

CLAN	ATRIBUTO CLÁNICO
Buku (clan Muanda), la banana dulce, letoto	Banana dulce ( <i>letoto</i> )
Muèlè (clan Maghamba), el atango, tséggha	Atanga ( <i>tséggha</i> )
Kombilè (clan Baghuli), los ñames, mawendi	Ñames ( <i>mawendi</i> )
Mombo (clan Cièii), el aceite de palma, ngètci	Aceite de palma ( <i>ngètci</i> )
Bunzanga (clan Basanga), el maíz	Maíz
Ndomi (clan Miteimba), las calabazas nzanka y los champiñones tcimba	Calabazas ( <i>nzanka</i> ) Champiñones ( <i>tcimba</i> )

Miimbi (clan Mbundu), es el único que no se lleva una planta de Koto sino las entrañas de un cordero ( <i>musope</i> ).	Entrañas de cordero ( <i>musope</i> )
---	---------------------------------------

Por ello, los últimos episodios del mito intentan unificar los conocimientos de los *banzèbi* sobre los temas fundamentales de las relaciones sociales, definiendo el lugar de los clanes, unos en relación con los demás, su independencia o su autonomía, y regulando finalmente el sistema de alianzas. Esto se expresa simbólicamente en los episodios de los distintos hermanos durmiendo juntos en la misma habitación y discutiendo quién debe cerrar la puerta, y cuando se relata el cruce del río por parte de cada uno de los hermanos con la ayuda de un fetiche. En uno y otro caso, lo que interesa al mito es mostrar a la vez la independencia de cada clan a la hora de conseguir algo por sí mismo y las estrechas relaciones de dependencia pero no de subordinación entre ellos.

Para captar el significado de estos episodios y comprender su importancia en la sociedad conviene esbozar las grandes líneas de la actual organización social *nzèbi*<sup>58</sup>.

El sistema de linajes se basa en el hecho que *Nzèbi* dio a luz a siete hijos, la unión de los cuales con las mujeres raptadas durante la expedición contra Koto funda los siete grupos que constituyen el elemento de base de la organización social *nzèbi*. Destaquemos que los clanes son aún nombrados según el orden de los nacimientos míticos: Muanda, Maghamba, Baghuli, Cièyi, Mitcimba, Basanga, Mbundu. En la práctica, cada individuo se define por los vínculos con cuatro de estos grupos: el de su madre, el de su padre y los de sus abuelos maternos y paternos. Actuando como unidades de parentesco por filiación unilineal, estos grupos llamados *ibandu* (pl. *bibandu*) relacionan a cada miembro con un antepasado mítico y con la planta que le está asociada como atributo clánico.

La genealogía mítica que funda la existencia de estos cuatro grupos de parentesco los divide en subclanes denominados *nzo* (pl. *manzo*). El número de subclanes está fijado por la tradición, y distintas genealogías vinculan a los antepasados fundadores de los *manzo* con los siete antepasados primordiales de los clanes de los que son descendientes directos. Mientras las genealogías clánicas colocan en el origen de los clanes a siete mujeres (hecho necesario tratándose de un sistema de descendencia matrilineal), los subclanes siguen una clasificación basada en los varones.

Esta contradicción aparente encuentra su explicación en el hecho de que estos linajes resultan de la adopción de las mujeres por parte de los héroes fundadores. Esta forma particular de adopción de un miembro de un clan por un clan extranjero mantiene un lugar importante en el juego social, regulando estrechamente las relaciones interclánicas. Así, la sociedad real sigue los sistemas de clasificación de la genealogía mítica en forma de linajes independientes respecto de los linajes surgidos de las mujeres del clan. Estos linajes independientes (denominados *muvégha*) definen a los individuos separados de su clan originario para pasar a ser integrados en un nuevo clan. La relación de estos miembros sobrevenidos con respecto a sus «señores» (*nfumu*) marca tanto a los esclavos como a las mujeres que, por matrimonio exogámico, acceden a un clan. En el caso concreto de las mujeres, siguiendo el relato mítico, son consideradas «hermanas», casadas en provecho de su nuevo clan, de manera que su descendencia ya no será considerada «esclava» sino «salida de una esclava». Mientras haya descendencia, el linaje será denominado *bawègha*.

Accedemos así a una tercera categoría, la de los linajes (*ikota*), que reagrupan a los descendientes en cuatro generaciones de un antepasado matrilineal (*kagha*). A diferencia de lo que sucede en los clanes y subclanes (siempre fijados con independencia de la posición genealógica del individuo en relación con el antepasado fundador), aquí la genealogía se segmenta en cada nueva generación estableciendo, por ejemplo, la tan conocida autoridad de los tíos maternos sobre los hijos.

No hace falta que nos detengamos ahora en los detalles. Basta para nuestro propósito con hacer notar que un matrimonio pone en relación a dos clanes (*ibandu*) o a dos subclanes (*nzo*) antes que a dos individuos o a dos linajes (*ikota*). En efecto, la regla de la exogamia que impone escoger el cónyuge entre los miembros de un clan (o de un subclan) diferente del propio, comporta siempre el establecimiento de relaciones particulares entre los miembros de dos clanes aliados. Esta necesidad de la exogamia, afirmada explícitamente en la parte final de nuestro mito, muestra la importancia de las alianzas recíprocas en el interior de la vida social *nzèbi*. Así, es a través de los matrimonios como se opera una parte importante de los intercambios de bienes, a través del pago de la dote, por las compensaciones en caso de fallecimiento de la esposa, o por los continuos regalos que el marido debe hacer a sus suegros.

Evidentemente, esto comporta que cada matrimonio entre los *banzèbi* debe ser precedido por el examen previo de los vínculos de parentesco (*mutcingha*) existentes entre los futuros cónyuges. Serán justamente los sabios (*misambo*) de cada clan, que dominan las reglas estrictas que definen las prohibiciones de matrimonio y los tipos de alianza preferentes, quienes tengan la última palabra.

Nadie discutirá la imposibilidad de un matrimonio entre descendientes colaterales de abuelos o padres, aunque pertenezcan a clanes diferentes, ya que se considera que la distancia genealógica es débil. Pero sólo los sabios (*misambo*) pueden establecer una excepción a la sagrada regla de la exogamia, autorizando en determinados casos la posibilidad de matrimonio entre dos miembros del mismo clan, siempre y cuando pertenezcan a subclanes diferentes.

Igualmente, los sabios (*misambo*) han establecido que las alianzas matrimoniales preferentes y deseables son las que unen a los descendientes de sistemas clánicos vinculados a los abuelos y a los nietos. Esta forma de alianza (que puede observarse también en otras etnias basadas en sistemas matrilineales como los punu, los kunyi o los kongo...) tiene la indiscutible ventaja de eliminar la pérdida de mujeres llamadas a abandonar su clan después del matrimonio y limita así el desequilibrio resultante del hecho de que el padre no posea el control de su propia descendencia. El hecho práctico es que, si se hace un seguimiento de estos matrimonios preferibles, puede observarse rápidamente que se realizan entre miembros cuyos antepasados, una o dos generaciones antes, habían escogido marido o mujer en los respectivos clanes para conseguir una especie de equilibrio de intercambios y evitar encontrarse con una situación de exceso o defecto de hombres o mujeres.

De este modo, una prueba indiscutible que el matrimonio no consiste tanto en el acuerdo entre los dos cónyuges cuanto en la decisión de los clanes es que el matrimonio no deviene oficial hasta que no se han pagado a la familia de la mujer los costes establecidos por la tradición. Este pago (*lekutu*) es la prueba palpable de que la mujer nunca es objeto de una apropiación sino que queda bajo la protección de su familia de origen. El matrimonio aparece como un intercambio entre dos clanes, los términos del cual serían por un lado la mujer confiada por un clan al otro, y por otro lado el *lekutu*, la suma de valores ofrecida por el clan receptor de la mujer al clan donante. Esta suma es redistribuida en el clan de la mujer y será utilizada para permitir el matrimonio de los hombres de ese clan.

Pero podemos avanzar un poco más allá del intercambio de mujeres y de bienes con ocasión del matrimonio para mostrar cómo la sociedad *nzèbi* está organizada a partir de alianzas entre los clanes. En efecto, hemos visto cómo en la parte final del mito se afirmaba la estricta igualdad entre los siete hermanos, y por consiguiente de los siete clanes que constituirán sus descendientes. Esta igualdad y esta independencia de cada uno en relación a sus hermanos siguen regulando la vida social actual a partir del sistema de parentesco, de las relaciones de alianza y de las sociedades de iniciación<sup>59</sup>.

La unidad básica de relación es el poblado que reúne diversos clanes. No existe tradicionalmente entre los *banzèbi* un poder centralizado en el poblado<sup>60</sup>, sino que son esos mismos diversos clanes los que deben aprender a gestionar la vida cotidiana y los conflictos que puedan surgir. Serán los sabios (*misambo*) los expertos en restablecer el curso normal de la vida a través de la reanudación de los sistemas de intercambios interclánicos. Se observa así la importancia de la palabra en la regulación de la convivencia. El fundamento de la autoridad de la que son investidos algunos individuos en el seno de los clanes es la habilidad de tomar la palabra e intervenir como árbitro, dado su conocimiento de las tradiciones.

Ya se sobreentiende, por lo que llevamos dicho, que cuando se rompe la armonía social a causa de la intervención funesta de un individuo es todo su subclan el que queda afectado. Sea cual sea el motivo del conflicto, no existirá arreglo posible hasta después de una discusión que precise su naturaleza y el importe del pago que el subclan involucrado deberá efectuar. Así, el matrimonio es la ocasión para establecer o fortalecer relaciones de parentesco (*mutcingha*) entre los clanes involucrados, siempre de acuerdo con el principio que establece el respeto debido a los individuos miembros de un clan distinto del propio y el deber de reparación de todo perjuicio causado a alguien de otro clan.

Por ello las reuniones de discusión, verdaderos sociodramas, reúnen siempre a los miembros de los clanes afectados. El día de inicio cada parte designa entre los sabios (*misambo*) de los otros clanes representados en el poblado a aquellos que jugarán así el papel de árbitros (*bambanza*). Unas estacas delimitarán en el poblado el terreno que separa a los dos clanes afectados, y los *bambanza* (vestidos con una falda de rafia, con unos sonajeros y con un bonete con botones cosidos) irán yendo de un campo al otro transmitiendo las acusaciones mutuas entre los clanes. Este procedimiento, durante el cual el resto de *misambo* no interviene, puede durar todo un día y acostumbra a elevar enormemente la excitación de las dos partes. El verdadero

debate se iniciará a continuación, cuando los *misambo* se revistan con una tocado plumas, pieles de ginebra alrededor de la cintura, cascabeles en bandolera, con el rostro pintado de kaolín y agitando un espantamoscas (*kombo*). Debe notarse que, cuando el asunto en cuestión es considerado de una especial importancia y gravedad, la discusión entre estos especialistas del saber tradicional se desarrolla al margen de la curiosidad del resto de la población, y los únicos espectadores aceptados son los *misambo* pertenecientes a los demás subclanes del poblado, que participarán como testigos.

La tradición vehiculada por el relato mítico que estamos comentando fundamenta la posibilidad misma de afrontar los conflictos surgidos entre los clanes a través de este tipo de reuniones. Del episodio de los siete hermanos cruzando el río, cada uno con el medio que le es propio, se ha establecido la independencia de cada uno de los clanes surgidos de Nzèbi. Y del episodio de los hermanos durmiendo en la misma habitación, sin rebajarse ninguno de ellos a levantarse y cerrar la puerta, se ha deducido que ninguno de los clanes debe rebajarse a obedecer a los otros. Por tanto, esta relación de igualdad que se instaura entre los siete hermanos y los siete clanes derivados, negando una estructura jerárquica que comportaría relaciones de dependencia y de autoridad, da pie a gestionar todos los conflictos desde un debate igualitario.

Se percibe a través de esto la importancia que reviste el conocimiento del corpus mítico para quien debe participar en los debates, y se comprende así mejor el carácter relativamente restrictivo de la transmisión de este conjunto de conocimientos.



---

## APROXIMACIÓN A LOS CUENTOS INICIÁTICOS PEUL DE AMADOU HAMPÂTÉ BÂ

---

TERESA ÁLVAREZ MARTÍNEZ  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Los peuls son una etnia africana afincada principalmente en los países que conformaban el antiguo territorio del Sudán francés. El origen de este pueblo de pastores nómadas proviene de la hibridación de poblaciones que habitaban en el cuerno de África con tribus árabes provenientes de la Península Arábiga. Tras este mestizaje los peuls emigraron con sus rebaños a través de la sabana africana hasta llegar al oeste del Sáhara, a las actuales tierras de Malí, Burkina-Faso y Senegal. Desde estos nuevos territorios fueron atravesando el continente africano por su franja central del océano Atlántico hasta el Índico. A partir del siglo XVI grandes grupos de población peul se sedentarizaron alrededor de la desembocadura del Níger formando grandes imperios cuyo poderío duró hasta la conquista francesa. A pesar de las migraciones y los aportes exteriores los peuls han sabido conservar su lengua, su fondo cultural y sus tradiciones, y han preservado, asimismo, un sentimiento muy agudo de su identidad<sup>61</sup>. En el presente artículo queremos acercarnos al estudio de tres extensos relatos tradicionales iniciáticos peuls que fueron recopilados por el gran erudito maliense Amadou Hampâté Bâ (1900-1991). Los tres cuentos seleccionados<sup>62</sup> fueron traducidos por el mismo escritor y erudito africano del peul, su lengua materna, al francés, quedando así fijados por primera vez a través de la escritura.

El relato apasionante de la vida de dicho autor, que fue un testigo excepcional de toda la convulsa historia del África del oeste durante el siglo XX, está recogido en los dos volúmenes de sus memorias<sup>63</sup> publicadas póstumamente por Héléne Hekmann, su legataria literaria. Dichos textos no sólo nos informan sobre el complejo recorrido vital de Hampâté Bâ, sino que, al mismo tiempo, son un testimonio de primera mano sobre el choque entre las últimas sociedades tradicionales del antiguo territorio del Sudán francés y la nueva administración colonial que se impuso por la fuerza a sus poblaciones. El propio autor, como él mismo afirmó en varias ocasiones, es producto de esta colisión cultural. Heredero de destacadas familias tradicionales peuls, sin embargo recibe también, debido a su condición de hijo de jefes<sup>64</sup>, una educación en lengua francesa que nos permite tener acceso hoy a todo un corpus de textos redactados en francés sobre la historia, las costumbres y los relatos tradicionales de los peuls.

Sin embargo Hampâté Bâ abandonará pronto los estudios en la escuela francesa. Admitido en la «École Normale de Goré», máximo grado de estudios permitido a un nativo en la época, se niega a proseguir sus estudios por orden de su madre<sup>65</sup>. Este desacato resulta intolerable para la administración colonial, la que, a modo de castigo, destina a Hampâté Bâ «à titre essentiellement précaire et révocable» a un puesto en Oadagoudou, en esa época el destino más remoto de la colonia y, además, le obliga a hacer el trayecto a pie. Sin embargo este largo viaje permite a Hampâté Bâ iniciarse en su vocación de etnólogo ya que, durante el trayecto, se dedicará a recoger por escrito todos los relatos tradicionales y costumbres que descubre a lo largo del camino, tarea que ya no abandonará durante el resto de su vida. Tras varios destinos que le permiten ascender progresivamente en la carrera de funcionario colonial indígena, Hampâté Bâ logra un puesto en el IFAN<sup>66</sup>, bajo la protección del profesor Théodore Monod. A partir de este momento el gran estudioso africano es intocable para la administración francesa y va a ocupar cargos cada vez más relevantes hasta llegar a formar parte del consejo ejecutivo de la UNESCO.

Amadou Hampâté Bâ en su despacho en Treichville (Abijan), hacia 1966. Fotografía de Philippe Dupuich extraída de *Sur les traces d'Amkoullel l'enfant peul*, Actes Sud, 1998)

Es precisamente durante la Conferencia General de la UNESCO de 1960 cuando Hampâté Bâ pronuncia una célebre frase, citada a menudo erróneamente como un proverbio africano, que alertó al mundo sobre el peligro de extinción del patrimonio oral africano: «*En Afrique quand un viellard traditionaliste meurt, c'est une bibliothèque inexploitée qui brûle*». Como explicaba el propio Hampâté Bâ en sus conferencias, la pérdida de la estructura social tradicional africana, provocada por la imposición del régimen colonial, acabó con el relevo generacional de narradores orales que transmitían la historia y las tradiciones populares. Posteriormente, con la desvalorización del mundo rural tradicional por parte de la nueva sociedad africana urbana, muy pocos relatos se siguieron

transmitiendo como marcaba la costumbre de generación en generación. Con los cuentos iniciáticos peuls tenemos acceso a una excepción que ha sido conservada hasta nuestros días gracias a la dedicación y al empeño de Amadou Hampâté Bâ.

Los tres cuentos iniciáticos peuls que vamos a analizar conforman un recorrido iniciático desde los orígenes del pueblo peul, hasta la iniciación máxima a la que puede aspirar un miembro de esta etnia. Los extensos relatos revelan y transmiten de manera codificada, es decir simbólica, cuáles son las enseñanzas que han de regir la vida de un verdadero peul, comenzando de un modo más general hasta llegar a la culminación del proceso iniciático, reservado a los grandes dirigentes peuls. Los tres textos a los que nos referimos, «*Njeddo Dewal, mère de la calamité*», «*Kaïdará*», y «*L'éclat de la grande étoile*», forman un ciclo en el que encontramos personajes que se repiten y argumentos que se complementan. En el estudio que sigue vamos a revisar someramente los rasgos más importantes de dichos relatos intentado explicar cuáles son sus rasgos distintivos y su originalidad.

Los «*contes initiatiques peuls*» son de difícil clasificación genérica, ya que desbordan las clasificaciones clásicas de los tipos de cuentos aunque, como veremos, pueden incluir esquemas de cuentos-tipo dentro de su trama. Hampâté Bâ incluye los cuentos iniciáticos dentro de un género propio de la cultura peul denominado *jantol*, y los define como relatos extensos de personajes humanos o fantásticos que tienen una vocación didáctica o iniciática y que se transmite por vía oral de generación en generación. En el *jantol* la trama de la historia, es decir, la progresión, las etapas, los símbolos y los hechos significativos nunca son cambiados por el narrador tradicional, aunque éste puede aportar variaciones sobre puntos secundarios. Los cuentos iniciáticos, además, reúnen conocimientos variados y son una especie de «enciclopedias» en las que el narrador suele incluir múltiples digresiones para poder integrar todo tipo de enseñanzas. Como subraya en varias ocasiones Hampâté Bâ, el saber en África tradicional no se separa en disciplinas o compartimentos estancos sino que hay una profunda imbricación entre todos los campos del conocimiento, que además es transmitido siempre a través de la palabra.

Los cuentos poseen una vocación didáctica relacionada con el camino de iniciación peul, que podemos definir como la vía de acceso al máximo grado de conocimiento terrenal y espiritual. La iniciación está presente de distintas maneras en todas las sociedades tradicionales africanas, todo niño o niña tiene que pasar por unos ritos de paso en los que se superan pruebas de valor y de resistencia que les permiten el acceso a la vida adulta. Normalmente las pruebas de los ritos de iniciación<sup>67</sup> son secretas y ningún iniciado puede desvelarlas.

La concepción del individuo en el África negra presenta unos rasgos propios que debemos tener en cuenta para poder acercarnos a los relatos dentro de un contexto adecuado. Al nacer, el niño no es considerado como un hombre sino como un proyecto de hombre que se debe crear a través de un proceso de educación religiosa y colectiva, en el que todos participan, para que llegue a ser «*un ser social, es decir, un hombre o una mujer miembro de un amplio grupo: la familia, el clan, el mundo de los vivientes*»<sup>68</sup>. El individuo refleja el orden de la estructura familiar, de su clan y finalmente del universo, por lo tanto ha de guardar una armonía con todos estos elementos para el buen funcionamiento del conjunto.

La religión tradicional determina la visión del mundo y su concepción del hombre, basada en una serie de valores que logran una cohesión social y que someten al individuo a un conjunto de deberes colectivos que garantizan su puesto en la sociedad. La educación tradicional africana consistía precisamente en una educación colectiva basada en la reflexión y en la curiosidad, que preparaba a los niños para asumir sus derechos y deberes sociales. Por este motivo toda la sociedad participa en la formación integral del niño o de la niña y es responsable del éxito de la formación. Uno de los medios utilizados para lograr esta integración plena y productiva en el grupo social es la iniciación. Las palabras del profesor Mbuyi Kabunda<sup>69</sup> explican con mucha claridad la importancia de este proceso :

La iniciación (...) consiste en crear una solidaridad o cohesión entre los jóvenes pertenecientes a un mismo grupo de edad o generación, y al tiempo crear en ellos el sentimiento de ocuparse del mantenimiento y del futuro de la sociedad. (...) La iniciación es una verdadera escuela de la vida, que prepara a los muchachos y a las muchachas no sólo para sus tareas respectivas en la vida adulta dentro de la sociedad, sino que además define el equilibrio de las relaciones entre ambos sexos.<sup>70</sup>

Los textos que Amadou Hampâté Bâ reúne bajo la denominación de iniciáticos, están, pues muy relacionados con los ritos de iniciación y al mismo tiempo, como veremos, con el mito, que guarda en su estructura componentes de los procesos iniciáticos. Ahora bien dentro de la iniciación, y en correspondencia dentro de los relatos, existen distintos grados a los que no todos los neófitos llegarán, como explica Lilyan Kesteloot:

Il y a plusieurs initiations sur le chemin de la vie d'un Peul. Hampâté a bien évoqué les neuf étapes de l'existence divisée en tranches de sept ans, depuis la petite enfance, en passant par la circoncision qui ouvre l'accès au mariage et aux activités d'adulte (...) Selon ses capacités, ses goûts, son évolution morale ou intellectuelle, il aura acquis les qualités pour faire face aux nécessités concrètes du quotidien (...) Il y a de degrés. Il y a aussi des spécificités. Il est certain que rares sont les Peuls qu'on initie au pouvoir. Tout le monde n'est pas appelé à diriger, cependant que tout le monde est appelé à soigner un troupeau. On initie aussi à de différents savoirs.<sup>71</sup>

En los cuentos iniciáticos peuls sucede lo mismo, hay diferentes grados, es decir, existen diferentes niveles de codificación en los relatos; por lo tanto cada relato se dirigirá a un público diferente, y además encontraremos diferentes versiones abreviadas de los relatos destinadas a oyentes diferentes. Teóricamente todo individuo, hombre o mujer, puede alcanzar los distintos grados de la iniciación según el tiempo y la inteligencia que dedique a estas enseñanzas, aunque, como explica L. Kesteloot, se operará una selección natural que hará que de diez neófitos uno o dos llegarán a dominar todo un complejo conjunto de nociones abstractas que deben saber memorizar y utilizar para llegar a los últimos grados de la iniciación:

En effet, cet enseignement anecdotique et imagé n'est pas pour autant sans difficultés. Le maître parle beaucoup par images, mais c'est un mode de raisonnement aussi précis que notre maniement de concepts abstraits. Chaque image recèle un symbole, et derrière le symbole gît une idée souvent complexe, quand ce n'est pas tout un faisceau de notions, sans compter l'interférence des nombres dont l'ésotérisme ponctue le récit tout entier.<sup>72</sup>

Dentro del corpus de los tres relatos que vamos a estudiar a continuación existe un grado ascendente de dificultad en la codificación de los símbolos que aparecen a lo largo del texto, lo que complica la comprensión de los mismos progresivamente. Los cuentos iniciáticos estudiados reúnen características diferentes y se refieren a distintos grados de la iniciación: el primero de ellos, «*Njeddo Dewal, mère de la calamité*», desarrolla un cuento-mito que plantea el origen de los peuls; «*Kaïdara*» relata un viaje iniciático en búsqueda de la sabiduría con un gran contenido simbólico; y «*L'éclat de la grande étoile*», que cierra el ciclo, es un relato alegórico que ilustra la búsqueda de lo trascendente y la iniciación progresiva al poder de la realeza. Los dos últimos relatos son textos «codificados» que dan acceso a las etapas más altas dentro de la iniciación, reservadas a los maestros iniciáticos o a la nobleza. De hecho, el tercer relato, revelado a Hampâté Bâ por uno de los últimos *silatiguis* o maestros de iniciación, no está publicado íntegramente en francés puesto que contiene algunas partes secretas reservadas solamente a aquellos que alcanzan el último grado del proceso iniciático.

## **NJEDDO DEWAL, MÈRE DE LA CALAMITÉ**

Comenzaremos nuestro análisis refiriéndonos al primer texto de la serie, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, que constituye una vasta alegoría de la lucha del bien y del mal, construida en el modo de lo maravilloso a partir de un encadenamiento de cuentos que forman parte del repertorio sincretista del África del oeste. El relato presenta una mezcla de elementos diferentes que seguramente se han ido añadiendo en distintas épocas. En la primera parte del texto, en la que se describe el país mítico de los peuls, encontramos elementos muy próximos al mito y también al idilio. Se trata de un relato que se sitúa en el tiempo de los orígenes colectivos, en la Edad de Oro o en el país de la abundancia, en el que se comete una falta colectiva, el no respetar las normas de conducta adecuadas, que conlleva a su vez un castigo comunitario, la creación de un ser maléfico, la poderosa bruja Njeddo-Dewal, que causará desgracias innumerables a la comunidad.

Tras la ejecución de la falta colectiva en el país del idilio viene la reparación a manos del hombre puro que encarna todas las virtudes humanas. Éste se enfrentará a la bruja con la ayuda de sus aliados mágicos para poder permitir que su mujer engendre al héroe que acabará con la malvada bruja. Este relato, que puede ser contado de manera independiente, constituye la segunda parte del texto. El abuelo del futuro héroe tiene una serie de ayudantes mágicos<sup>73</sup> que le permiten salir triunfador de todas las pruebas. Esta parte del texto

iniciático conserva la estructura de un cuento maravilloso en el que se oponen dos espacios que constituyen un mundo dual: los dominios de la bruja y su ciudad encantada y el país de los peuls.

La tercera parte del relato, el enfrentamiento del niño predestinado y la bruja, es una versión del cuento de Pulgarcito o «el niño en casa del ogro», que figura como el tipo de cuento nº 327 en el índice de *Anti Aarne y Stith Thompson*<sup>74</sup>. No obstante, en el cuento africano se omite la primera parte del abandono de los niños en el bosque, hecho impensable para la sociedad africana que mide su éxito social a partir del número de hijos y nietos que el cabeza de familia conserva agrupados en torno a su hogar. El héroe-niño desarrollaría el papel de Pulgarcito que parte con sus tíos a la guarida del ogro, en el cuento peul el palacio encantado de la terrible bruja Njeddo-Dewal y sus siete hermosas hijas que seducen a los siete tíos del niño para que su madre absorba su sangre mientras duermen. Al igual que en la versión occidental, Bagoumâwel, el pulgarcito peul, evita que sus parientes sean devorados gracias a su astucia. Este cuento tradicional africano fue tipificado por D. Paulme como de «*L'enfant chez l'ogresse*» y la etnóloga recoge en su estudio *Morphologie du conte africain* al menos nueve versiones del mismo recogidas en la zona de Malí<sup>75</sup>.

Bagoumâwel, el niño prodigioso que logra vencer a la bruja, es un personaje-tipo presente en numerosos relatos del África del oeste con unas características comunes. Se trata de un niño predestinado que encarna a la divinidad y que vencerá al mal para liberar a su pueblo. Podemos relacionar algunos rasgos característicos de dicho personaje mágico con motivos que aparecen en los evangelios referidos a Jesús: el nacimiento del niño que encarna a la divinidad es anunciado por una estrella, el bebé no ha sido concebido por ningún hombre y, al final del relato, el héroe predestinado se muestra decidido a sacrificar su vida por lograr la salvación de los suyos. Dichos motivos se mezclan con otros elementos folklóricos, presentes en numerosos cuentos africanos en los que aparece el personaje del niño salvador, como el hecho de que el bebé hable a su madre desde dentro de su vientre y le ordene dar a luz, o que crezca prodigiosamente y sea capaz de metamorfosearse en distintos objetos. Los rasgos anteriores se repiten en numerosos cuentos del África del Oeste protagonizados por «*l'enfant dieudonné*»<sup>76</sup>.

*Njeddo Dewal, mère de la calamité* es un texto que mezcla componentes del mito, de diversos cuentos africanos conocidos en otras versiones y de motivos universales. El objetivo último del cuento es enseñar los valores positivos que tiene que poseer la persona que vive en sociedad, pero al mismo tiempo entretener y divertir con el encadenamiento de múltiples aventuras y peripecias. Encontramos en el texto, por una parte, símbolos y creencias universales presentes en diferentes ámbitos culturales mezclados con motivos folclóricos, también reconocibles e identificables en cuentos de otras tradiciones, y, por otra parte, enseñanzas y valores que tienen mucho que ver con una cultura y un modo de vida más concreto. Podemos deducir que el relato mítico de Njeddo Dewal, pertenecería, al «género de la alianza»<sup>77</sup>, aquél cuya finalidad es sellar una asociación indisoluble entre la divinidad y su pueblo. Estos son géneros de tradición oral que poseen un marcado carácter teocrático encaminado a dotar al pueblo de una identidad y un orden propio.

E. M. Meletinski<sup>78</sup> afirma que dichos relatos míticos son extremadamente importantes en la reglamentación de las emociones personales de sus destinatarios, del mismo modo que los ritos de paso y en especial dentro de ellos, la iniciación. El mito tiene una construcción metafórica y el rito iniciático tiene un carácter metonímico, como explica E. M. Meletinski, pero ambos están relacionados ya que conservan la función de transmitir unas normas sociales, que abarcan lo sagrado y lo profano y que han de servir de modelo de comportamiento a todo individuo que se integra dentro del grupo. Así pues, la función última del relato mítico que comienza la serie será transmitir los modos de proceder que van a asegurar la buena convivencia y, al mismo tiempo, la supervivencia de la comunidad, además de enraizar al individuo dentro de todo el cosmos del clan, que incluye a los vivos y a los antepasados muertos.

## KAÏDARA

El segundo de los relatos de la serie representa a la perfección un recorrido iniciático, el de Hammadi, que logrará, a través de su encuentro con el dios de la sabiduría, Kaïdara, alcanzar el conocimiento, el poder y la riqueza. La estructura del relato se desarrolla a partir de un motivo presente en abundantes cuentos folclóricos y otras obras literarias<sup>79</sup>, el tópico de los tres hermanos o los tres príncipes enviados a cumplir una misión en la que sólo uno de los tres, normalmente el pequeño, alcanzará el éxito. Podemos afirmar que hay un fuerte sincretismo de tradiciones en este motivo, lo que confiere una especial vertebración al texto.

En el camino iniciático aparecen una serie de doce símbolos que los héroes encuentran a lo largo de su viaje. Dichos símbolos, que se presentan en forma de alegorías, serán revelados sólo a aquél de los tres que merezca tener acceso a la etapa superior del conocimiento. En este entramado de imágenes las cifras, las especies animales, los colores, las plantas, cada elemento presente en la naturaleza guarda un significado oculto dentro de un complejo sistema de correspondencias que es preciso y operativo dentro de las sociedades animistas.

El héroe que llegue a conocer todos los secretos del país de la iniciación tendrá que demostrar primero tener unas cualidades excepcionales que corresponden al código de honor de los peuls. Entre las virtudes que se exigen a un noble peul para poder acceder a las últimas etapas de la iniciación, que culminan accediendo a la realeza, se destaca siempre el autocontrol y el dominio de los propios instintos, así como la generosidad y el respeto absoluto a las normas dictadas por la tradición pase lo que pase.

Los tres amigos, de los cuales sólo uno, Hammadi, es de origen noble, entran en el país de la iniciación, en el que los tres van a ser probados aunque ellos no sean conscientes. Tras un misterioso y largo recorrido en el que los jóvenes tienen doce encuentros sorprendentes, el camino culmina con el hallazgo de Kaïdara, dios del oro y de la sabiduría, que les regala una gran cantidad de oro pero no revela el significado secreto de los extraños encuentros que los jóvenes han tenido durante su trayecto. Como es de esperar únicamente Hammadi se plantea utilizar el oro para alcanzar la sabiduría y desvelar así el significado oculto de los símbolos que han despertado su curiosidad. Su amigo Dembourou se deja cegar por la ambición del poder y la vanidad humana, pretensiones en las que se puede adivinar, como explica Hampâte Bâ, la tiranía y la intolerancia, cualidades no deseables en un futuro rey. Los deseos del tercer compañero están regidos simplemente por la comodidad, el egoísmo y la vanidad, alternativamente, lo que le invalida también para ocupar un gran cargo en la sociedad peul.

Aunque los dos falsos iniciados creen que ya han superado las pruebas, a partir de este momento del relato es cuando van a ser probados y van a recibir el castigo o el premio a sus acciones y su comportamiento. Se les ha confiado la recompensa, pero el uso que pretenden hacer de ella condicionará que merezcan conservarla o que perezcan y ésta pase a mejores manos. La prueba a la que se enfrentan durante el camino de regreso es el hallazgo de un viejecillo andrajoso, deforme y sucio que contempla el cielo completamente inmóvil desde la rama de un frondoso árbol. Hammadi saluda al curioso personaje varias veces sin obtener respuesta. El joven no se da por vencido y, tras renovar su saludo, se acerca a él, le limpia los cabellos y la ropa y luego le masajea<sup>80</sup>, cumpliendo así una de las normas no escritas de todas las sociedades tradicionales africanas, el respeto a los ancianos por encima de todo.

Por supuesto, el arisco hombrecillo guarda bajo una apariencia insignificante un gran poder; y el verdadero iniciado demuestra que no se fía de las apariencias externas y que sabe que, bajo un encuentro insólito e incomprensible, pueden esconderse conocimientos extraordinarios o posibilidades de alcanzarlos. La curiosidad y la paciencia, junto con el respeto y la amabilidad en el trato, son cualidades propias de un iniciado; por tanto el viejecillo, que es en realidad un gran maestro, ofrece al joven Hammadi tres consejos que le salvarán la vida en tres ocasiones cruciales. A cambio de estas, en apariencia, fútiles recomendaciones, el protagonista ofrece al anciano todo su oro. Los dos compañeros, que demuestran no tener cualidades suficientes para alcanzar la riqueza y el poder, perecen dejándose llevar por la ambición y la avaricia. El castigo para los dos es una muerte terrible y cruel.

Como era previsible, tras haber superado todas las pruebas Hammadi recupera sus riquezas y además se convierte en un gran rey. La finalidad última del relato iniciático es ilustrar claramente cuáles son los principios que rigen la sociedad peul; en dicha organización social el poder está reservado para aquél que posea una categoría moral intachable, que asegure que no va a tiranizar a su pueblo ni va a utilizar la autoridad que le otorga su posición en beneficio propio.

Una vez convertido en rey, el héroe pasa una última prueba: aceptar comer del mismo plato que un anciano mendigo. De nuevo Hammadi demuestra que no se fía de las apariencias y que cumple con las leyes tradicionales de la hospitalidad hacia el extranjero, incluso siendo rey. Finalmente, una vez que el discípulo ha vuelto a demostrar sus virtudes, el maestro aparece para transmitirle los conocimientos reservados a los elegidos. El falso mendigo, que no es sino el dios de la sabiduría Kaïdara, es el destinado a instruir a Hammadi acerca del significado de los doce símbolos alegóricos encontrados en el camino de la iniciación.

Los extraños fenómenos son, en realidad, diversas alegorías combinadas que enseñan importantes lecciones y advertencias sobre el comportamiento humano. Al igual que Adrenio y Critilo en *El Criticón*, los

personajes de nuestro relato se pasean por un mundo de ilusiones y engaño en el que nada es lo que parece. En ambos textos solamente el hombre que sabe derrotar sus pasiones y cultiva la virtud será capaz de llegar a alcanzar el verdadero conocimiento. *Kaïdara* es un relato de tintes filosóficos y morales bajo una estructura de cuento folclórico tradicional. No obstante, el relato no está destinado al gran público en general, sino que, como explica el autor, se trata de un texto altamente codificado y el significado último de todos los elementos que aparecen en el discurso sólo podrá ser desvelado si el que escucha está plenamente «cualificado». Las alegorías del relato africano insisten en las virtudes que debe poseer el sabio; entre ellas, al igual que en la novela barroca, se subraya la discreción.

Citaremos una de las alegorías africanas a modo de ejemplo: Los tres compañeros pasan por un pueblo en el que un anciano les deja al cuidado de un gallo para que no se escape de la casa, los amigos se duermen y el gallo escapa, convirtiéndose en una cabra, luego en un peligroso toro y finalmente en un incendio que asola el pueblo. El maestro iniciático explica al final del relato a Hammadi que las rápidas y peligrosas transformaciones del gallo simbolizan la propagación de un secreto que va divulgándose y provocando a su paso diversos desastres hasta llegar a caer en manos del enemigo, lo que provoca la destrucción del pueblo a través del incendio. Al igual que en el gran teatro del mundo, por el que se pasean Andrenio y Critilo, se insiste en que la naturaleza «*recluyó la lengua entre una y otra muralla con razón, porque una fiera bien es que esté entre verjas de dientes y puertas tan ajustadas de los labios*»<sup>81</sup>; en el relato iniciático peul se subraya que las palabras son armas poderosas que deben ser controladas para no causar desgracias. Existen más coincidencias dentro de las enseñanzas morales transmitidas, lo que nos muestra la universalidad de ambos relatos, pero, evidentemente, hay una gran distancia en la forma de construir las alegorías. Frente a la elaborada tradición literaria barroca, el relato peul introduce constantemente aspectos relacionados con la naturaleza y el mundo animal, con el que la sociedad tradicional africana está permanentemente en contacto.

La finalidad didáctica del relato es evidente: sólo el personaje que ha sabido superar los retos podrá acceder a la sabiduría y, al mismo tiempo, al poder y a la riqueza, que se presentan en una unión indisoluble. Hammadi representa el paradigma del mejor hombre posible, aquél que está destinado, por su superioridad innata, a reinar sobre los demás. Dentro de este arquetipo moral de comportamiento humano destaca, sobre todas las cualidades, la generosidad, y la prudencia. Únicamente merece la abundancia de bienes y la gloria aquél que ha probado que los utilizará correctamente en servicio de la comunidad y nunca aquéllos que han demostrado avaricia o egoísmo. Éstas son las condiciones necesarias que el neófito ha de mostrar para llegar a ser digno de la última etapa de la iniciación, que es presentada en el relato que completa la serie.

## L'ÉCLAT DE LA GRANDE ÉTOILE

El último de los relatos iniciático de la serie se titula *L'éclat de la grande étoile* y se sitúa en el grado más alto dentro del proceso iniciático. Hampâté Bâ recibió este relato durante su iniciación a manos de uno de los últimos maestros iniciáticos peuls ya en la madurez de su vida. Antes de publicarlo en francés en 1962, el autor africano tuvo que pedir la autorización a su maestro de iniciación, que le permitió dar a conocer el relato al gran público pero no en su totalidad, dado que algunas partes del mismo sólo pueden ser reveladas dentro de la iniciación. La investigadora y coeditora del relato, Lilyan Kesteloot, afirma que el mismo Hampâté Bâ se mostraba reticente a explicar las simbologías esotéricas de todos los elementos que aparecen en el relato, puesto que estaba obligado a guardar el secreto iniciático. Hampâté Bâ logra tener acceso al relato en condición de noble e hijo de rey ya que el texto se refiere precisamente a la iniciación a la jefatura de la sociedad peul. El hermetismo del relato queda patente en el hecho de que la tradición peul consigna que sólo debe haber once grandes maestros iniciáticos vivos que tengan acceso a esta última fase del conocimiento.

Este texto, más breve que los anteriores y carente casi por completo de acción narrativa, constituye una especie de compendio de las enseñanzas y saberes que un príncipe ha de tener en cuenta para dirigir a su pueblo con acierto y ser, de este modo, digno del cargo que ocupa. Este tipo de iniciación, al que sólo los elegidos van a tener acceso, garantiza la continuidad y estabilidad del poder, siempre y cuando el rey sea fiel a la tradición, es decir respete unas leyes y un modo de comportarse no escrito pero transmitido fielmente de generación en generación. Son estos principios los que garantizan el buen funcionamiento social en una cultura «ahistórica», en cuanto que no concibe el tiempo como un progreso hacia una sociedad que avanza hacia el futuro, sino que funda su bienestar en la conservación y respeto de un pacto entre los antepasados, dioses y fuerzas ocultas. Lo que asegura precisamente la pervivencia de la tradición es la transmisión secreta de ciertos conocimientos exclusivos reservados a la casta dirigente, la cual va a asegurar su inalterabilidad a lo largo de los tiempos; y este hecho va a legitimar a sus miembros como gobernantes frente al resto de la comunidad.

Según los valores ideológicos que transmite el relato podemos afirmar que su elaboración tiene que ser contemporánea al proceso de división en castas de los grupos nómadas que conformaban la sociedad tradicional peul. En el clan tradicional y nómada, dedicado casi exclusivamente al pastoreo de los rebaños a través de la sabana, el mando del grupo se encontraba en manos del *silatigi*, el maestro religioso iniciado en los secretos de los pastores peuls<sup>82</sup>. Con el tiempo, grandes grupos de poblaciones peuls también se sedentarizaron, y estos intermediarios pasaron a ser los representantes del clan que debían discutir y negociar con los jefes de las tierras que les rodeaban y, de este modo, fueron adquiriendo una mayor autoridad y pasaron a ser considerados, a su vez, como jefes entre los peuls.

El relato iniciático se sitúa precisamente, según L. Kesteloot, en este momento de transición entre el clan nómada, cuyo dirigente tiene un poder religioso, y la formación de una sociedad semifeudal con un poder político y guerrero unido. El proceso de iniciación que se describe en el texto trata de justificar y controlar el «traspaso de poderes» de una casta a otra dentro de la sociedad tradicional nómada que evoluciona hacia un tipo de sociedad feudal y sedentaria. Sin embargo, el paso del poder de un jefe a otro no se efectúa de manera automática, primero habrá que saber si el nuevo líder es el adecuado y confirmarlo a través de augurios y sacrificios. Cuando el nuevo jefe es admitido como tal, el poder le será concedido por vía del *silatigi* que le va a iniciar, puesto que hasta que sea un iniciado completo será únicamente «*chef apparent*», que tan sólo tiene «*la grâce dans sa langue*», mientras que el *silatigi* será «*chef occulte*» que posee «*le savoir dans sa tête*»<sup>83</sup>. De este modo, mientras dure la iniciación, el verdadero poder estará siempre en manos del *silatigi* o maestro de iniciación.

El relato de *L'éclat de la grande étoile* se sitúa pues, tanto dentro de la mitología peul como dentro del proceso iniciático, después de *Njeddo-Dewal, mère de la calamité* y de *Kaïdara*, cerrando así la serie y completándola. Podemos comprobar este orden sucesivo si nos fijamos en las relaciones entre los personajes de los tres relatos: al finalizar el segundo cuento iniciático, *Kaïdara*, el dios del oro y la sabiduría, anuncia a Hammadi, el protagonista, que volverá para revelarle el último de los secretos. Efectivamente, en *L'éclat de la grande étoile* el dios oculto Kaïdara reaparece y hace anunciar su presencia a través de *Koodal*, la gran estrella de cinco puntas. Hammadi, que está muerto y enterrado desde hace muchos años, resucitará para

recibir la última revelación del dios Kaïdara y actuar como médium ante el joven rey Diôm-Diêri, su nieto y heredero legítimo de su trono. Todo este proceso de revelaciones es llevado a cabo mediante la intermediación del *silatigi* Bâgoumâwel, el niño mágico que vence a la poderosa bruja Njeddo-Dewal en el primero de los relatos de la serie, y que aparece aquí convertido en un anciano *silatigi*. Todos estos personajes forman parte de los ancestros míticos de los peuls, lo que confiere a los relatos un carácter sagrado respetado por toda la comunidad tradicional.

En la estructura de este relato sagrado encontramos curiosamente elementos que también aparecen en los textos sagrados de otras tradiciones, como la aparición de una gran estrella que ilumina la noche y anuncia un acontecimiento mágico o sagrado, dependiendo de que el receptor participe en las creencias que transmite el relato. La estrella es una señal de comunicación de un poder superior, el dios Kaïdara, con su discípulo. Se trata de un fenómeno excepcional cuya finalidad es transmitir mensajes reservados a los hombres elegidos, al igual que la estrella que indica a los magos de Oriente el camino a seguir para encontrar al Mesías en el evangelio de Mateo. El elemento de la estrella mágica que se comunica con los humanos y transmite un mensaje oculto, accesible a los magos, o a los iniciados, está presente en tradiciones y relatos sagrados que en principio pueden parecer muy alejados.

Las nuevas revelaciones del dios Kaïdara van a versar sobre las nueve puertas practicadas en el cuerpo humano y su significado. Todo el sistema simbólico del pensamiento peul, y en general del pensamiento tradicional africano, se sostiene en unas correspondencias universales en las que los elementos humanos, animales, naturales y trascendentes se superponen creando una idea de universo fuertemente interrelacionado y por lo tanto sumamente estable. Todos los elementos de la existencia tienen una función en la que se une lo humano con las fuerzas de la naturaleza y con lo divino al mismo tiempo.

Las relaciones entre hombres, animales, astros, vegetales y minerales, organizados en sistemas de correspondencias analógicas recuerdan a los tratados de magia occidental y constituyen la base del pensamiento mágico, como explica L.Kesteloot:

Ce système de correspondances est à la base du symbolisme qu'on rencontre dans les textes codés que sont les récits initiatiques, mais encore dans les prédictions ou mancies, dans les rites accompagnant les moments forts de l'existence. (...) Ce principe de correspondances entre les espèces est le fondement de la magie opératoire tout autant que des thérapies traditionnelles. D'un pays à l'autre de l'Afrique, les termes et le support de ces chaînes symboliques peuvent varier, mais le principe demeure et la pratique occulte également, fondée sur l'analogie et la contiguïté, que ce soit au Bénin, au Zaïre ou au Sénégal.<sup>84</sup>

No podemos hablar de correspondencias sin nombrar, haciendo un gran salto en el tiempo y en el espacio, a Baudelaire y su famoso poema «*Correspondances*», considerado uno de los pilares del simbolismo. Tras la búsqueda estética del poeta francés se encuentra el tema recurrente de la huida de la imperfección de la vida cotidiana y la afirmación de una presencia misteriosa detrás de los objetos, a la vez que una intuición de la eternidad. Podríamos considerar que este cosmos simbólico, y por lo tanto hermético, construido en la cultura tradicional peul en torno a lo sagrado y trascendente, se reproduce en otras etapas y culturas en torno a un ideal estético. Luís Beltrán, a este respecto, afirma lo siguiente:

El hermetismo, (...), hunde sus raíces en el mundo primitivo que solemos llamar folclórico o mundo de las tradiciones. Ciertos géneros del folclore como las cosmogonías y su opuesto, las revelaciones apocalípticas, los enigmas, los conjuros, los géneros de la iniciación, (...), el cuento popular y la leyenda son el antecedente del hermetismo del periodo histórico. Todos estos géneros comparten una estética simbólica. (...) El carácter internacional del hermetismo se explica por ese sustrato folclórico.<sup>85</sup>

Podríamos citar a diferentes autores contemporáneos que pueden ser considerados «herméticos»: Cortázar, Borges, Sábato, Kafka, etc. Pero si los comparamos con el hermetismo de los relatos que estamos estudiando veremos una clara diferencia: en los cuentos iniciáticos africanos encontramos la idea de una lucha del bien contra el mal y la búsqueda de una salvación colectiva regida por la lógica de la necesidad. El aspecto específico del hermetismo moderno, sin embargo, es su carácter individualista.

Por otra parte, el tipo de imaginario que predomina en el relato peul es propio de una sociedad teocrática y ancestral. Luís Beltrán califica este tipo de estética como «imaginario quimérico»:

Este imaginario no admite fronteras. Por eso no es un dogmatismo. No hay fronteras entre dioses y hombres, y eso permite una presencia permanente de los dioses en los asuntos humanos. Tampoco hay fronteras entre vivos y muertos, y los espíritus de los antepasados siguen protegiendo y orientando la vida familiar. El mundo quimérico reúne a los mortales, a los inmortales y a los muertos.<sup>86</sup>

Podemos comprobar cómo las acciones del relato se ajustan perfectamente a este tipo de imaginario; el ancestro Hammadi, muerto desde hace años, resucita para conversar con su nieto y heredero real Diôm-Diêri, y a esta cita acude también el dios Kaïdara con la finalidad de completar el proceso iniciático de ambos familiares. Todo este encuentro está orquestado por otro ancestro mítico de la comunidad, Bâgoumâwel, que actúa en el relato como maestro de ceremonias.

Una vez producida la reunión entre Kaïdara y sus protegidos, el dios de la sabiduría explica a Hammadi el significado secreto de las nueve aperturas que existen en el cuerpo humano. Para los peuls y los bámbaras de Malí el cuerpo humano reproduce la arquitectura del universo y la cabeza, que está en la cumbre, comprende siete aperturas que corresponden a los siete estados del ser. Esta concepción del cuerpo humano hace que en toda África negra el hombre y la mujer participen con su cuerpo y su verbo en las celebraciones rituales que recuerdan los tiempos míticos y cuya función psicológica es reequilibrar psíquicamente, físicamente y socialmente al individuo y a su comunidad<sup>87</sup>.

El discurso que elabora el dios Kaïdara es un himno a la importancia del hombre como dominador del universo y reflejo de las cualidades de su creador, el dios supremo. Para los peuls el hombre es un ser casi perfecto puesto que es a la vez creado y creador, es decir es la criatura que más se acerca a la perfección del dios supremo. Podemos relacionar claramente todas estas ideas acerca de la persona humana con el relato bíblico del Génesis. En ambos textos se sitúa al ser humano en la cumbre de la creación, siendo su tarea dominar y reinar sobre el resto de los seres. La criatura humana ha sido construida como un reflejo del dios creador y en ella se muestra una parcela del poder divino, ya que su misión es cuidar y guardar todo lo creado.

En el relato *L'éclat de la grande étoile* se transmite una concepción de poder según la cual solamente los sabios deben gobernar. Esta idea nos recuerda a una especie de «república de filósofos» al modo platónico, en la que exclusivamente los mejores y más preparados deben asumir el deber de dirigir la sociedad. El rey tendrá que ser, por su saber y su juicio, el que posea más elementos para juzgar una situación o tomar una decisión que concierna a la comunidad. Sin embargo, los aspectos políticos y sociales se abordan en el texto como consecuencias del comportamiento del soberano y no se analizan en profundidad. No se trata tanto de un curso de praxis política sino de moral política especialmente.

Aunque Diôm-Diêri es el principal beneficiario de todas las peripecias del relato, en realidad es el personaje más pasivo, ya que su papel consiste en recibir las enseñanzas a través de Bâgoumâwel y su ancestro Hammadi «*tel l'enfant entouré de tous les soins mais ne pouvant rien faire par lui-même*»<sup>88</sup>. Ésta es una de las características principales del iniciado que debe, pasando de un estado a otro, nacer por segunda vez pasando por una muerte simbólica que le va a hacer abandonar su antigua persona. Las pruebas de valor y de coraje son fundamentales en toda iniciación, pero las condiciones para la iniciación al poder serán más específicas: no se le pedirá que mate leones o que resista al deseo de riqueza provocado por el oro, ya que Diôm-Diêri ya posee riqueza y poder. Lo que se le va a exigir al joven rey, para mostrarse digno de recibir la última iniciación a los secretos peuls, es demostrar cuarenta años de paciencia para que su *silitagi* decida al fin revelarles todos sus secretos.

Diôm-Diêri se somete espontáneamente a Bâgoumâwel y se pone bajo su tutela con la finalidad de que apruebe o critique todos sus pasos. Cuando llega el tiempo de la revelación, el príncipe cumplirá todos los gestos y rituales sin discusión alguna y no formulará ninguna pregunta. Aceptará consejos y prevenciones siempre con un atento respeto y su única iniciativa será informarse de cómo ejecutar correctamente las órdenes que recibe:

«Roi-mendiant» comme celui qui apparaisse dans une des prophéties de Bagoumawel, Diôm-Diêwri l'est bien; en vérité, mendiant spirituel totalement dépouillé de sa puissance terrestre pour s'en aller à la recherche des qualités de l'âme et de l'intelligence qui, seules, pourront justifier son pouvoir royal (...) Le grand-père de Hammadi avait utilisé l'or et le pouvoir pour acquérir le savoir. Diôm-Diêwri va plus loin; il veut la sagesse, le «comment utiliser» le savoir, c'est -à-dire l'efficacité en vue de diriger son peuple comme il convient.<sup>89</sup>

El relato culmina con la entronización del rey Diôm-Diêri delante de su pueblo que lo acepta como soberano, y las últimas lecciones que Bâgoumâwel otorga a su discípulo para completar su iniciación al poder. Estos últimos consejos resultan parecidos a un tratado sobre «el buen gobierno» y, al mismo tiempo, advierten al rey sobre los peligros que debe aprender a sortear. Un rey nunca debe dejarse llevar por el ansia de poder o por la creencia de que es omnipotente. Cuando esto le ocurra, Diôm-Diêri debe pensar que comparte la naturaleza de sus súbditos y que, igual que ellos, morirá puesto que no es un dios. Esta especie

de igualdad última en la naturaleza humana nos recuerda inevitablemente a las «danzas de la muerte» medievales, en las que, tanto el rey como el mendigo estaban sometidos a la justicia última de la muerte.

Al mismo tiempo Bâgoumâwel le advierte que cumplir con todos estos preceptos no será una tarea fácil, y que, muchas veces, el poder le resultará tremendamente incómodo, como si vistiera una «túnica de espinas», pero que si la rechaza y se deshace de ella se encontrará desnudo y desprovisto, por tanto, de su naturaleza íntima. El *silitagi* advierte a su discípulo real contra el despotismo y le advierte que un tirano depuesto por su pueblo no tiene ningún derecho a revindicar nada, puesto que no se ha comportado como un rey.

Por último, para terminar sus prolijos consejos, Bâgoumâwel previene al rey sobre un aspecto fundamental, del que dependen los otros:

Ce que je veux, c'est que tu saches, parmi tout cela,  
qu'être sage est certes une bonne chose,  
qu'être sage en soi, est encore mieux que d'être fils de sage.  
C'est avec le fer qu'on dresse les étalons fougeux,  
avec le bâton de berger qu'on mène le troupeau;  
mais por garder les hommes, il faut l'intelligence et l'amour<sup>90</sup>

Las palabras del *silatigi* nos hacen pensar claramente en las palabras de Pablo a los corintios reproducidas en los evangelios acerca del amor y la caridad. Aunque en los relatos peuls se alude repetidas veces a los hombres llamándolos «*fils d'Adam*», parece improbable que llegasen hasta ellos las cartas de los apóstoles, máxime teniendo en cuenta que Amadou Hampâté Bâ no tuvo acceso a leer los evangelios hasta llegada su madurez. Sea como fuere, podría ser lícito considerar que existen unos principios universales que aparecen reproducidos en todas las religiones y que, al igual que los esquemas de los cuentos folclóricos o los «mitemas», están presentes en el subconsciente colectivo de la humanidad.

Hemos podido comprobar cómo los relatos iniciáticos peuls aúnan tradición y universalidad en su arquitectura. Por una parte son una herramienta imprescindible en la trasmisión de las tradiciones y valores del pueblo peul, y por otro lado presentan en su construcción elementos universales pertenecientes a otras culturas aparentemente muy alejadas del África subsahariana. Tras el estudio de los tres relatos iniciáticos podemos afirmar que el proceso de educación y trasmisión de valores, cuestiones inseparables dentro de la mentalidad tradicional africana, es un sistema complejo y bien elaborado, cuya finalidad es integrar plenamente al individuo dentro de un sistema social determinado. Al mismo tiempo este recorrido educativo o iniciático sirve para cohesionar y crear un sentimiento de pertenencia a una comunidad y garantizar el correcto funcionamiento del grupo.

Resulta evidente que, conforme van desapareciendo todas estas enseñanzas tradicionales, transmitidas por vía oral, se ha ido perdiendo progresivamente todo un sistema formativo que aseguraba el buen funcionamiento de una comunidad totalmente integrada en su hábitat natural. Los procesos de colonización y descolonización, el abandono de las zonas rurales en beneficio de ciudades y, sobre todo, el menosprecio histórico que el africano ha percibido siempre sobre su propia cultura, han dado como resultado que muchos de estos conocimientos tradicionales hayan caído en el olvido en numerosas sociedades africanas. El trabajo y la obra de Hampâté Bâ consistió precisamente en una lucha apasionada por preservar estas tradiciones y enseñar al mundo su incalculable valor. La trasmisión de saberes que realiza Amadou Hampâté Bâ sobrepasa los límites locales y regionales de los relatos y obedece, así, a un objetivo didáctico propio de la ética cultural africana: que el saber se transmita de forma que cada receptor pueda encontrar una enseñanza idónea.

---

## RITOS DE NOVIAZGO ENTRE LOS GUIDAR, SOCIEDAD TRADICIONAL DEL NORTE DEL CAMERÚN

---

PATRICK TOUMBA HAMAN  
MINISTÈRE DES ENSEIGNEMENTS SECONDAIRES - YAOUNDÉ

Camerún es un país del África central que tiene 16 millones de habitantes, repartidos sobre una superficie aproximada de 474.482 km<sup>2</sup>. Se trata de uno de los países del mundo en el que más lenguas se hablan: casi doscientas cincuenta. Ello da idea de la riquísima diversidad demográfica y cultural que atesora.

Los pobladores de etnia guidar (a la que yo pertenezco) se hallan establecidos en la provincia del Norte de Camerún, principalmente en el departamento (circunscripción administrativa) del Mayo-Louti, en la que viven desde muy antiguo. También, existe una parte de este pueblo establecida en el este del Mayo Kebbi, en Chad. En efecto, las investigaciones de tipo histórico, lingüístico, arqueológico y antropológico han permitido reconstruir el itinerario seguido por esta etnia para explicar el sitio que ocupa actualmente. El punto de partida sería Egipto. Con la decadencia del Egipto faraónico, en los primeros siglos de la era cristiana, este pueblo habría emigrado hacia el Sudán occidental, las orillas del Lago Chad y los Montes Mandara, hasta llegar adonde se encuentra actualmente. Sus habitantes se hallan repartidos por una superficie de 4.200 km<sup>2</sup>.

Su número asciende a casi 250.000, establecidos en una treintena de pueblos, entre los que se cuentan: Balía, Bang, Batao, Bidzar, Biou, Boudva, Dahal, Debelzé, Djougui, Douva, Gniwa, Golomo, Kéréng, Kerguen, Kola, Kong-Kong, Koussoun, Lam, Libé, Mariaria, Matafal, Mayel Dafan, Mayel Ndjidah, Mayo-Loué, Mokorvong, Mousgoy, Nioua, Ouro-Tara, Sorawell,... Territorios que se sitúan entre los 10° de latitud norte y los 14° de longitud este.

Su lengua recibe la denominación de guidar, y pertenece a la familia de lenguas chádicas (de Chad), que se hablan en zonas del Chad, de Nigeria y del norte de Camerún.

La religión y las creencias de los guidar son un tanto especiales y fuertemente sincréticas, como sucede en la mayoría de los pueblos africanos. Los guidar opusieron gran resistencia a la penetración de los conquistadores musulmanes que fue impulsada desde el oeste por Usmán Dan Fodio. Es por eso que los musulmanes dieron a mi pueblo el nombre de *Kirdi*, que significa «oponentes». Pero también se resistieron con determinación a la ocupación de los franceses en la década de 1920, bajo la guía de Toumba Modomdoko, una de las figuras señeras de nuestra historia.

En cualquier caso, el catolicismo acabó echando raíces entre nosotros, y la mayoría de los guidar de hoy lo consideran como su religión. Aunque, lógicamente, siguen practicándose muchas creencias y ritos heredados de los antepasados. Por ejemplo, cada año, cuando se acerca la época de la siembra de los campos, un grupo de ancianos conocedores de determinados cultos secretos se encargan de implorar la protección de los dioses de la montaña de Lam, con el fin de que concedan la lluvia y de que la cosecha sea abundante. Cuando llega la recolección, se celebra también una fiesta anual de agradecimiento a los dioses por haber alejado la sequía y el hambre.

Por otro lado, y pese a la condena de la Iglesia católica, entre los guidar ha estado vigente y sigue absolutamente vigente la poligamia. La sociedad guidar es una sociedad patrilineal, y la autoridad masculina sigue siendo la prioritaria. Es el hombre quien toma las decisiones en el hogar. No es raro que un varón tenga veinticinco, treinta hijos, o más. Todavía hoy, tener varias mujeres constituye una ventaja desde el punto de vista económico. Cada mujer vive en una casa, y se establecen turnos para dormir con el esposo. La comida la hace aquélla a quien corresponde el turno, y se establece una cierta competencia por cocinar mejor para el esposo. Por otro lado, las mujeres labran los campos del marido (tanto los de mijo como los de algodón), lo que aumenta la riqueza de toda la familia y aleja el peligro del hambre. Las familias son tanto más importantes y prestigiosas cuanto mayor precio obtienen por la venta de su algodón.

La pervivencia y la identidad de la etnia guidar tienen mucho que ver con sus costumbres relacionadas con la vida y con la muerte, en particular con determinados ritos de paso. Esenciales son las ceremonias de bautismo, de circuncisión, de noviazgo, de boda, de viudedad, de luto... Y también las costumbres relacionadas con la recolección agrícola, con los hermanos gemelos... En este artículo, centraré mi atención en cómo se desarrollaban y se desarrollan los noviazgos.

Nuestros ancestros tenían una práctica de conquista de la mujer muy curiosa. Yo jamás he asistido a ella personalmente, ni he conocido a ninguna persona que estuviera implicada en ello, pero sí he oído relatos que cuentan que se hacía así hasta hace algún tiempo. Los abuelos cuentan que lo hacían sus abuelos. Es decir, que lo que se describe como rito del pasado puede que sea, en realidad, un mito.

En una etapa preliminar, el joven debía demostrar su virilidad. Y, para ello, tenía la obligación de raptar a la esposa de otro hombre, siempre y cuando aquella mujer hubiera dado ya a luz por lo menos a un niño. Eso garantizaba que podría ser madre de nuevo.

Los guidar han tenido siempre fama de buenos seductores. La mujer elegida debía ser de algún pueblo bastante alejado. El joven entraba en contacto con ella, le regalaba alguna joya, y ponía a prueba todas sus dotes de seductor. El galanteo era peligroso y había de hacerse a escondidas, de noche, sin que se enterase ni el esposo ni nadie. Después de acordar con la joven la fecha, la hora y las circunstancias del rapto, éste era puesto en ejecución. Los amigos y compañeros del pretendiente estaban presentes y vigilantes, dispuestos a ayudar en cualquier eventualidad.

Tras conducir a la joven a su nuevo pueblo, el muchacho debía presentarse ante la familia de ella y entregarles un plato en el que había un gran gallo cocinado (símbolo de energía vital y erótica), para anunciar su acto y justificar la desaparición de la muchacha. La familia no podía mostrar, en principio, su oposición, porque se trataba de una costumbre tradicional, pero hacía llamar al marido desposeído. El joven raptor debía esperar a que se presentase éste para restituirle la dote de la mujer e indemnizarle por cualquier gasto adicional que él hubiera tenido por causa de la mujer. Aunque el conflicto solía quedar resuelto de ese modo, cabía la posibilidad de que el marido no aceptase el trato económico y reclamase a su mujer, en cuyo caso ésta le era restituida.

La mujer raptada se quedaba a vivir, discretamente, con el raptor, en la casa de él. Cuando se quedaba embarazada y nacía su primer descendiente, éste pertenecía a ella y al raptor. La mujer no regresaba a su primer pueblo, y a partir del nacimiento de su hijo adquiría el estatus privilegiado de primera mujer del varón. Los niños que tal mujer había tenido en su matrimonio anterior debían quedarse con su padre, porque entre los guidar la línea de linaje es patrilineal y ningún hombre acepta que sus hijos vivan en la casa de un hombre que ha sido rival. El nuevo descendiente nacido del hombre raptor y la mujer raptada era considerado el fruto feliz de una auténtica hazaña, sobre todo si era hijo varón.

De este modo se consideraba probada y garantizada la virilidad del joven, y éste podía aspirar, ya, a galantear a alguna otra u otras mujeres, y a aumentar el número de sus esposas. De esta costumbre sólo quedan ya lejanos recuerdos.

Existe otra modalidad de noviazgo que no ha terminado de desaparecer, aunque está en muy rápida decadencia. Es aquella en que el establecimiento de relaciones comenzaba en el mismo momento en que nacía la mujer. Es una modalidad llena de elementos rituales sumamente interesantes, tendentes a reforzar el compromiso del muchacho en relación con la que está destinada a ser su esposa.

En la sociedad guidar la mujer estaba considerada como una riqueza, como una joya, como un sujeto absolutamente precioso, y, desde que llegaba al mundo, le era asignado su futuro marido, que era ya un joven crecido o bien un hombre maduro. De modo que la diferencia de edad habitual entre la niña que nacía y el joven o el hombre que habría de ser su esposo se situaba entre los doce y los treinta y cinco años.

El hombre joven tenía la obligación de ponerse de acuerdo con la familia de la que iba a ser su esposa, antes incluso del nacimiento de ésta. Debía ser una familia con la que nunca debía haber habido desavenencias. Cuando nacía la que iba a ser su esposa, el hombre se presentaba inmediatamente, se ponía al servicio de la que quería que fuese su familia política, les llevaba leña repetidas veces, para que su suegra recién parida se calentase y para que las heridas del parto cicatrizasen pronto. A veces llevaba también carne de buey, para preparar con ella una sopa que comería su suegra de manera exclusiva. A partir de ese momento se consideraba en vigor el compromiso matrimonial.

Más adelante, cuando la muchacha alcanzaba los ocho o los nueve años de edad, la familia que la pretendía para su hijo enviaba un mensajero a la familia de la niña, para que formulase la petición de matrimonio de forma oral. Esa petición solía acompañarse de un regalo simbólico: harina, sal, una cabra. El mensajero iba temprano por la mañana a la casa familiar de la muchacha. Allí era recibido por el padre, quien llamaba a la muchacha y le preguntaba varias veces, en presencia del mensajero, si amaba y si aceptaba a su futuro esposo. En cualquier caso, aunque ese grado de compromiso era ya mayor, tampoco se consideraba irrevocable. Si alguna de las partes deseaba romperlo, no había graves obstáculos para ello.

La joven seguía creciendo, y los encuentros entre las dos familias iban produciéndose con la única condición de que jamás se vieran a solas el joven y la muchacha. Algún tiempo después, el padre del joven, o alguna otra persona de la familia -un tío, preferentemente, puesto que los tíos paternos y maternos tienen gran autoridad, tanto para aconsejar como para maldecir- se presentaban en casa de la familia de la muchacha, portando los regalos del tabaco y de la sal, con el fin de reiterar el interés del joven en concretar su compromiso y en seguir adelante con el proyecto de boda. A partir de ese momento, y durante por lo menos un año, el joven y sus amigos quedaban obligados a realizar determinadas actividades para sus suegros: construir casas para ellos, labrar el campo de la suegra, recolectar el mijo del suegro. Todas estas labores eran consideradas pruebas de que el joven iba a ser capaz de cuidar bien de su mujer más adelante, y se desarrollaban bajo la mirada de la joven y, a veces, de sus amigas y compañeras.

Mientras se realizaban aquellas actividades, la adolescente traía un plato especial, que ella misma cocinaba, y se lo ofrecía a su futuro esposo. Se trataba de legumbres de las que eran habituales en el pueblo: *bebesserék, zenguéli* o *zezáy*. Aquel ofrecimiento era una señal muy importante, que confirmaba que aquel joven era el favorito de la muchacha.

Sobre las comidas y sus tabúes, es conveniente hacer un inciso. Entre los guindar hay varias tribus, círculo familiar extenso cuya cohesión se demuestra en los ritos de tránsito y las fiestas, en los conflictos y guerras, etc. Cada tribu suele habitar en un pueblo, hablar un cierto dialecto y cumplir tabúes alimenticios diferentes. Por ejemplo, en mi tribu, que es la de los ‘Mebansá, tenemos prohibido comer carne de gato. Se cree que quien rompe ese tabú caerá enfermo y no tardará en morir, o que sus hijos se parecerán a los gatos.

Unos meses antes de la boda, cuando la joven tenía unos trece o catorce años, el padre del joven, o su mejor amigo, llevaban la dote a la casa de la novia. Aunque su contenido podía variar de una familia a otra, solía consistir en vestidos para la futura esposa, pero también para su madre, para sus tíos y para sus tías.

Si la dote satisfacía a los padres de la muchacha, ésta era ya entregada para el casamiento. La muchacha tenía, para entonces, no más de quince años, y el hombre entre veinticinco y cuarenta y cinco.

Este tipo de ritos, que fueron muy tradicionales, está sujeto, hoy, a muchos cambios y transformaciones. En primer lugar, porque la concertación del matrimonio casi nunca se hace, ya, cuando nace la mujer, sino en una etapa más avanzada de su vida. Por lo general, en torno o un poco antes de su décimo cumpleaños. Por otro lado, los guindar viven en pueblos mixtos, con personas de otras etnias, y esa mezcla, más la presión de la modernidad y de la globalización (y la influencia de la Iglesia) que van cobrando auge desde la época de la independencia, están provocando serias alteraciones de las costumbres tradicionales. Cada vez hay más matrimonios mixtos, con personas de otras etnias e incluso de otras religiones; los jóvenes que viven o que han vivido en alguna ciudad suelen casarse por la Iglesia, de acuerdo con unas prácticas similares a las que rigen en cualquier país occidental; cada cual prefiere casarse con personas de una edad próxima a la suya; bastantes jóvenes reciben ya una formación de tipo occidental, que entra en colisión con las costumbres tradicionales; los jóvenes tienden, cada vez más, a diferenciarse y a rechazar la cultura de sus mayores. Por todo ello, este modelo de noviazgo y de matrimonio tradicionales que hemos descrito está perdiendo vigencia muy rápidamente.

Existe, en cualquier caso, una modalidad de matrimonio parcialmente relacionada con ésta que sigue perviviendo. En ocasiones, sobre todo cuando se aproxima el momento de las faenas del campo, hay jóvenes que raptan a muchachas a las que han estado galanteando a escondidas. Después del rapto se presentan ante la familia de ella para explicar su desaparición. Los jóvenes conviven durante la época de la recolección, y después de ésta vuelve el hombre a presentarse ante la familia de ella para entregar la dote.

---

## ENTREVISTA A MASTHO RIBOCHO

---

M<sup>a</sup> CARIDAD RILOHA EBUERA<sup>91</sup>  
LABORATORIO DE RECURSOS ORALES

Mastho Ribocho es natural de Basakato de la Sagrada Familia, pueblo de la isla de Bioko conocido por varias razones, entre otras por ser cuna de jóvenes artistas musicales. En sus canciones, Ribocho invoca a espíritus de la isla como la madre Bisila y el espíritu guerrero Djiba, a los que generalmente pide fuerza y que le abran los caminos del bien; llora la desaparición de su pueblo; menciona a sus ancestros; se hace eco de la tradición, por la que aboga una y otra vez, nombrando sus instrumentos musicales y haciendo uso de sus ritmos; recurre a menudo al refranero popular para recalcar ideas ya expresadas; hace honor a su cultura de tradición matrilineal cantando repetidamente a la mujer-madre (*mmë, öbèrí*).

Los temas de Mastho Ribochó interpretados en bubi no dejan indiferentes a quienes los comprenden: es frecuente ver gente contestando a sus interrogantes musicales, lamentándose con él, o alegrándose con él. Estremece escuchar cómo el tono de voz pasa de la queja al lamento o a la rabia, acompañando la letra que expresa esos sentimientos. En ocasiones, su voz adquiere el tono de una plegaria expresada en un borbotón agotador.

Hoy queremos que Mastho Ribochó nos hable un poco de sí mismo y de su trabajo como cantautor.

- *Mastho, eres conocido y reconocido como el más importante transmisor de la tradición bubi en tu música, el trovador por excelencia de nuestra tradición...*

- Bueno, en realidad no creo que sea para tanto. Lo que pasa es que la gente lo magnifica. Otros cantantes tocan también el tema de la tradición. Lo que nos diferencia es la forma de hacerlo. Parece que a muchos les gusta la forma en que digo las cosas.

- *¿Y eso por qué?*

- Porque intento decir las cosas de forma que la manera de expresarlo salga del lenguaje corriente y haga pensar a la gente.

- *¿Eres entonces consciente de estar creando un lenguaje propio, un estilo propio de la lengua bubi?*

- [con cara de sorpresa] No, no es eso. Lo que pasa es que si por ejemplo estoy hablando de este vaso que tenemos delante, en vez de llamarlo vaso «echaca» me da por nombrarlo por «lo que sirve para beber», y entonces cuando la gente lo escucha piensa: «¡si esto lo escuchaba así a mis padres y a mis abuelos!». También hay veces que hablo así para evitarme problemas de ser mal interpretado al ser traducido a otras lenguas, porque ya sabes: dices una cosa y te lo interpretan de otra forma y hay que tener cuidado con eso. De todas formas creo que cualquiera puede hablar así; está dentro de las posibilidades de cualquiera.

- *Yo, en muchas ocasiones he oído decir que el bubi es una lengua poética y que los que lo hablan emplean sobre todo metáforas para expresarse. ¿Tú hablas con metáforas?*

- [Se sonríe] Hombre, en la vida cotidiana, cuando hablo con la gente, no. Pero sí intento utilizar metáforas cuando compongo, porque así doy qué pensar a la gente. Imagínate a alguien que me escucha cantar y de repente se pregunte: «pero, ¿qué dice Ribochó? ¡Ah!, esto es lo que quiere decir». Como te he dicho antes, eso nos hace volver a nuestras raíces, recordando lo que oíamos a nuestros padres y abuelos. También empleo la metáfora al componer porque es más bonito.

- *Dicen que conoces tanto de tradición porque te criaste y creciste con tus abuelos.*

- A mí también me ha llegado esa versión y no es del todo cierta. No crecí con mis abuelos, aunque sí he estado siempre muy unido a ellos. He recurrido a ellos, sobre todo a mi abuela, para preguntarles mis dudas, pero también he recurrido a otras personas que sabía que podían ayudarme. A pesar de conocer mucho de tradición, mi abuela no siempre sabía responderme. [Riendo] A veces me decía: «mira, no me calientes más la cabeza, que no sé nada de eso».

- *Explícame el por qué de tu nombre.*

- ¿Ribochó?

- No, Mastho Ribochó.

- Bueno, Mastho es mi nombre al revés. Me llamo Tomás.

- *¿Y la «h»?*

- Simple exotismo, afrancesamiento de mi nombre, un poco de voluntad de intrigar. [Nos reímos].

- *Sin embargo, yo alguna vez he oído decir que Mastho viene de «maestro».*

- Sí. Y fueron los mismos espectadores en mis primeras actuaciones quienes, haciendo cábalas, decidieron que seguramente ese nombre venía de la palabra «maestro». Yo nunca lo contradije.

- *¿Y Ribochó?*

- Porque Ribochó significa «vida», «persona», «mundo de los vivos», y a mí me parecía que esta palabra designaba algo grande y que sería bonito llamarme así artísticamente.

- *¿Te parecía?*

- Sí. Verás, esto de poner nombres tradicionales a los niños ya se había perdido en mi pueblo. Fue Macías quien impuso otra vez esa costumbre. Francamente creo que fue una de las imposiciones positivas del régimen de Macías, porque al ser nuestra cultura minoritaria en África, siempre hemos tenido que convivir con otras culturas mayoritarias de nuestro entorno; esto hizo que paulatinamente se perdiera nuestra tradición. Se está actualmente volviendo a perder la costumbre de poner nombres bubis a los niños, lo cual es una pena.

- *¿Por qué?*

- Porque la lengua y la tradición bubis han demostrado tener una gran fortaleza. A pesar de los muchos y diferentes intercambios culturales que han tenido, se han mantenido ahí. A mí me parece que mantener los nombres bubis apoyaría ese instinto natural de supervivencia que tiene nuestra tradición.

- *¿Adquiriste el nombre de Mastho Ribochó desde la época de Macías?*

- No. En la época de Macías me llamaban simplemente con los apellidos de mis padres.

- *Es un hecho que el extranjero encuentra monótona y aburrida la música tradicional bubí. ¿Tú, como músico, qué piensas de eso?*

- Evidentemente, la música tradicional bubí es diferente. Es una música más bien espiritual que llama a la escucha y a la reflexión. Los bubis, cuando queremos hacer música para bailar, recurrimos a ritmos comunes africanos.

- *En el contexto de tradición, de cultura, ¿qué títulos de tu repertorio destacarías?*

- Yo destacaría tres: «Böbé ě böbe», «Öberí» y «Ě mmě Bisila».

- *¿Nos hablas un poco de cada una? Dinos, por ejemplo, de qué tratan, qué partes de ellas has encontrado en la cultura, etc.*

- «Böbé ě böbé» habla de nuestra tradición y de nuestra lengua. En ella invito a la gente a que no pierda su cultura; los nombres (*a bila*), los bailes (*i bilerí*), las costumbres (*e bilaba bye tyoao*)...

BÖBÉ ĚBÖBÉ
------------

<p><i>A ilələ ilələ</i>  <u>Luè amma pulán otyóbo</u>  <u>A belé ba bilá'è rimuetyé</u>  <i>Muetyè lèle</i>  <u>A belé ba bilá'ö bölébó</u>  <i>Lëbólábòo</i>  <u>A belé ba bilá'è rikalla</u>  <i>Ké ra rerè</i>  <u>A belé ba bilá'ö bötutú</u>  <i>Na ó'a tutúyesa</i>  <u>Lötóló luá eria lëtyö a è</u>  <u>Ké ribobo ráe</u>  <u>Na è biloabba bi tyiáné hnapuá</u>  <u>Töwá'an è böbéè</u>  <u>Böbé böbé kétyö aó</u>  <i>Ö puré sitata bí'o sa Mioko</i>  <i>Wë bola wé ètúla</i>  <i>Ö puré Fernando Póo</i>  <i>Töwá'è böbéè-bilá'è böbéè</i>  <i>Böbé böbé böbé</i>  <i>Böbé kétyö aó;</i>  <i>Ö puré sitata bí'o së Malabo</i>  <i>Wë bolá wé ètúla</i></p> <p><i>Ö puré Santa Isabel</i>  <i>Töwá'è b'bé-bilá'èböbéè:</i>  <u>Lötóló luá eria</u>  <u>A hán öberii.</u>  <u>Na wè o böpán e ribelè rái</u>  <u>A hán lábá kó öberiiö.</u>  <u>Wë e opuèriò a Ruppé</u>  <u>È böbé kétyö aó éé</u>  <u>È hán lábá kó lötóló luáo éé</u>  <i>A bolá tyuüi ba tówá'è böbé</i>  <i>A bolá tyuüi tyuüi ba bila'è böbé...</i></p>	<p>...Dice:</p> <p>Salid todos de casa  Que unos bailen el rimuetyé</p> <p>Que otros bailen el bölébó</p> <p>Que otros bailen el rikalla</p> <p>Que otros bailen el bötutú</p> <p>La lengua de un pueblo y su cultura son su orgullo</p> <p>Si la tradición se olvida  Hablad el bubi  El bubi es nuestra lengua</p> <p>La lengua de un pueblo  Es como una madre  Si ella te crió con su seno  Sea como sea, es tu madre,  Ella te fue dada por Dios</p>
---	---

- ¿Hay algo de la canción que hayas recogido de tus mayores o de la tradición?

- Ni palabra ni frase concretos. En toda la canción expreso una preocupación interna, porque sigo creyendo que el día que desaparezca nuestra lengua, habremos desaparecido.

- En cuanto a «È mmë Bisila» es que Bisila es la patrona de la isla (de Bioko). Bisila es tradición, cultura y religión: Bisila existía en la tradición antes de ser reconocida Virgen de advocación por el Vaticano. La canción es una invocación a la Virgen, pidiéndole que no deje perderse a su pueblo, preguntándole dónde está.

*Ióò, èmaí ëria ó mmë.  
Rihuè rimma tyi ribèlla,  
Eria emma tyi ribèlla,  
Èmaí ë ribobo rólo púloaó.  
Ká la parèsó bötákkòò  
Ö mmé e'a bero böiè (bis)  
Ö mmë e'a beró böiè bo böiè e'a  
berá bayòla báó  
Opuá e rimpòpuá ró bötè ë Tyiba ééé  
I nokòm i'a tyíam i purú wëlla.  
Ne n tyi'a séppa  
Nè na bē'áa, wwáaè  
N tyi'a tötá batötá  
Ö böho'ò wériawé  
Elaba a lósis, è mmë.*

*Tö öpi ë tyakkí á bayò báó  
Tö a bëri bëtò yériia,  
Tö'öpiélébbó  
Tö'a biri katyá  
Kése ë sihiri  
Tö'a mpi ë kottò  
Tö'a biró böatte, è mmë*

*Ö böhula wáo mpambo atyi ééé  
Riwelám i telè ya lèle  
Na letè i bëtò yáo I'á pèrò opuá  
Tö'ë sokkò.*

*È lò bē ióö ééé  
Ló'a pèlalo puá  
Luë hölá lö ha tyí'i illá  
Luë hölá lö ta sòsuerö mmë  
E'a beró öberíi wá Bisíla Esa'á, ióö,  
Lö'a ëriai é'á sérii.*

*E öberíi tyomma a té bíhero  
lötöbbòò  
E öberíi tyomma a té ölerò óé sappá  
E öberíi tyomma a té bíhero ë rittá  
rái  
Ö'a pelálé ntá  
Ö'a peláló mmë  
Na ó'a sèyè biëkká  
Na ba ò iteré robbo rihòmiëkokko;  
Ö'a á bela bí nokkò yáo wëlla  
Ba'á sétyi ééé.  
I köppé I'a réi I pillá,  
Atyi I lakka I á larí kotté e mmen ööö  
Ö lösis kó lö bötyí wáo tuè  
esèsèppè,  
Tuè esèsèppè.*

Llanto del yo-narrador por la contemplación de la pérdida de su familia, de su pueblo. Y se pregunta quién hará llegar esa noticia a los ancestros, allá donde habita Tyiba.

Mención de hechos comunitarios realizados para congraciarse con las fuerzas espirituales. Habla de los cantos tradicionales, de bailes tradicionales como el *katya*, *sihiri*, *böaté*; Hace referencia también a instrumentos tradicionales como las trompetas *bubis* y el *bölëbbó*.

Oración en la que se pide bendición, iluminación de los caminos. También se pide una evidencia que haga saber que los cantos han llegado a su destino.

Invocación a los ancestros para que lleven a Bisila la noticia de que su pueblo se ha acabado y que no callen nada cuando lleguen allá.

Invocación a la madre Bisila, mejor mensajera, que nunca abandonó a los suyos, para que cuando llegue al Padre, cuando llegue a la Madre, realice los ritos y traiga la fuerza; que diga que ya no quedan lágrimas en los ojos, que los débiles perecieron y que el sufrimiento ha quedado para (nosotros) los jóvenes.

Invocación comunitaria a la Madre Bisila para que les abra los

- La tercera canción que nos has entregado, «Öbèrìí», es quizás una de las más conocidas de tu repertorio, ¿Por qué?

- Con ella he querido plasmar el contenido de la tradición del casamiento o matrimonio bubí. Vi cómo se casaba a una mujer y pensé en cómo expresarlo. Salió la canción. Y me satisface que haya sido aceptada como símbolo de nuestros encuentros: bautizos, comuniones, cumpleaños, bodas... Todos aquellos encuentros en los que al felicitar a los interesados, lo hacemos felicitando a su madre. El estribillo de la canción está recogido del refranero popular. Antes de escribir el texto, convendría que aclaráramos que el casamiento es fundamentalmente labor de las tías maternas. El poema está puesto en boca de la que lleva la voz cantante en la pedida de mano, de ahí que diga «mi sobrino irrumpió en tu casa»...

ÖBERÍÍ	
<i>È mmē è mmē</i>	Madre, madre
<i>Ha tyi ollé, ha tyi ollé</i>	No tenemos nada, no hay nada
<i>È nēpom é è ruberō tyóbbò,</i>	Mi sobrino irrumpió en tu casa
<i>À lèllè lámma ká lo tō poílá</i>	Pero hemos venido en son de paz
<i>È mmē è mmē</i>	Madre, madre
<i>Ö a pèlalō karítyóbbo a batyöö</i>	Cuando llegues a la casa de tu linaje
<i>Ö a é pōriò é òki bōhaká</i>	Di que tu hija fue pedida en
<i>Tō`a hòèa.</i>	matrimonio
<i>Na öbèrìí berì bollá</i>	Alegrémonos todos.
<i>E puèloò obössòo</i>	Si una madre tiene una hija
<i>Na öbèrìí berì bollá</i>	A la madre se acude,
<i>E ítelonnotyé</i>	Si una madre tiene una hija
<i>Na öbèrìí berì bollá</i>	Merece todos los respetos,
<i>E puèro bírallo,</i>	Si una madre tiene una hija
<i>Ké èpotó potó é sitò`ù sáái;</i>	Recibe regalos,
<i>E öbèrìí e beró lò bollá</i>	En agradecimiento a su esfuerzo.
<i>N tyi moní</i>	Madre que has parido a esta hija:
<i>N tyi pókkó</i>	No tengo dinero
<i>N tyi tyotyó</i>	No tengo ganado
<i>N tyi ollé áè</i>	No tengo nada
<i>Tya é rihölem.</i>	Sólo mi amor.
<i>Na öbèrìí berì bollá...</i>	Si una madre tiene una hija...



---

## ENCONTRAR EL SENTIDO A LAS COSAS

---

VIRGINIA FONS RENAUDON  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA  
LABORATORIO DE RECURSOS ORALES

### INTRODUCCIÓN

*Cada cual ve lo que lleva en su corazón.*  
Weber (1971: 84)

En este artículo me gustaría ampliar un breve comentario publicado a modo de prólogo en el libro *De pobres a ricos: Relatos orales de Guinea Ecuatorial*<sup>92</sup>. En éste se trató de forma resumida un debate crucial, a mi modo de ver, que plantea el universalismo o particularismo de los cuentos. En mi resumen expuse que pueden hacerse dos tipos de lecturas de los cuentos: desde una perspectiva universal o particular. La primera opción argumenta que los cuentos son versiones de tipologías universales. La otra, que son productos culturales. En realidad, lo que planteo es que todo depende de la lectura que se haga de los cuentos en general. Dicho de otra manera, depende de lo que se busque en ellos o de la perspectiva teórica que guíe la mirada y que incide en lo que encontramos en ellos. De hecho cualquier lectura es sesgada.

De ningún modo mi postura es defender un relativismo absoluto. Tomando como ejemplo el haz de luz y la teoría de la relatividad de Einstein, se trata siempre de dónde nos situemos ante las cosas de este mundo. En ningún caso, se trata de la premisa de que todo vale, sino de que todo es posible. El cuento siempre es un relato de ficción, creado y recreado a través del tiempo; que se mantiene constante, en lo que refiere a algunas cuestiones fundamentales, como la velocidad de la luz. Sin embargo, la posición viendo el haz de luz puede hacer variar nuestra percepción de su velocidad y que todo parezca posible. Lo que parece hacer variar del cuento es la perspectiva que guía nuestra comprensión de él al leerlo o escucharlo.

Como todo depende de dónde miremos ese haz de luz, veamos las dos lecturas (o miradas) que podemos hacer de los cuentos del África central.

La perspectiva universal ya ha sido defendida por José Manuel Pedrosa en el prólogo *El encadenamiento de los cuentos y los cuentos encadenados: Reflexiones sobre una colección de cuentos orales de Guinea Ecuatorial*, del mismo libro<sup>93</sup>. En mi caso, me toca defender la otra postura que guía una mirada particular de los cuentos: *otra mirada* que puede ayudarnos a buscar su singularidad y constatar que, bajo su apariencia, se esconde una manera de representarse el mundo. En realidad, esta otra mirada trata de encontrar el sentido que le da la gente a sus propios cuentos y a todo su contenido simbólico.

### HACER COMPRENSIBLE EL SÍMBOLO

Leach afirmó, entre otros<sup>94</sup>, que en el estudio de los procesos de comunicación humana la distinción entre metáfora y metonimia es analíticamente importante. Explica que la metonimia existe cuando «una parte representa a un todo»; en cambio la metáfora no implica contigüidad, sino que depende de una semejanza afirmada (p. 19-22).

Avancemos un poco más en la argumentación expuesta por Leach (p. 28) y veremos que los conceptos se relacionan con palabras concretas en una lengua determinada; las cosas del mundo se relacionan con palabras diferentes en lenguas diferentes. Tal como dice, en la lengua hablada existen numerosas asociaciones arbitrarias y, por lo tanto, simbólicas (metafóricas). Suponer, como se hace muchas veces, que la relación es intrínseca y que, por lo tanto, tiene la naturaleza de un signo metonímico es un error. Por otra parte, las asociaciones con frecuencia son múltiples.

Todo ello es el principio de la cuestión sobre la que quiero que se reflexione porque, además, al aproximarnos a una cultura distinta de la nuestra se pretende huir de la ambigüedad. Pero la ambigüedad latente está siempre ahí.

Veamos un pequeño ejemplo significativo de los *ndowé*<sup>95</sup>: si bien la placenta (*ngobi*) nos remite a una manera de conceptualizar a la persona puesto que representa su *doble* y recibe un trato ritualizado después del parto, se relaciona también con el mito del retorno, ya que siempre reclama a la persona que se marchó, que debe volver algún día allá donde fue depositada y tiene que ver, asimismo, con el comportamiento de ciertos animales (como, por ejemplo, las tortugas que vuelven al mismo lugar donde nacieron para depositar

sus huevos). Por esta razón, cuando un nativo lee cuentos pertenecientes a su propia cultura, para él éstos tendrán una multiplicidad de significaciones que nosotros somos incapaces de percibir si no estamos familiarizados con la realidad cultural que pretenden reflejar.

## MARCOS DE SIGNIFICADOS Y RELACIONES

La metodología adoptada por Agar<sup>96</sup> nos va a permitir avanzar un poco más en la comprensión de cómo se representa la relación metafórica. Esta metodología permite llegar a construir marcos de significado y relaciones, dotándoles del mayor contenido que nos es posible. Agar (p. 120-127) expone de forma excelente el problema de la interpretación, puesto que no es tan sencillo recuperar el sentido que los actores dan a su cultura, es decir, dar cuenta de los protocolos verbales y conductuales de éstos.

Cuando estudiamos una cultura, se recogen datos y la suma de todos ellos permite tener un conocimiento suficientemente contrastado o, tal como afirma Agar, llegar a comprender ciertas estructuras de conocimiento claves. Esta resolución de la polarización de significados en torno a una estructura de conocimiento quedaría resumida según la fórmula siguiente<sup>97</sup>:

$$EC_1 \rightarrow DE + HI \rightarrow EC_2 \rightarrow DE \rightarrow EC_3 \rightarrow DE + HI \rightarrow EC_4 \rightarrow DE \rightarrow EC_5 \dots EC_5$$

Ésta fórmula esquemática nos indica que partimos de un estructura de conocimiento ( $EC_1$ ) que reformulamos constantemente a la luz de los datos etnográficos (DE) que vamos recogiendo, más otros datos (HI) que surgen de forma inesperada, hasta llegar a dotarla de todo el sentido que le da la gente ( $EC_5$ ). Ésta se repite al final porque los datos ya no aportan nada nuevo, sino que ya se tiene un conocimiento preciso. Pero, además, enfatiza que a partir de un hecho no previsto se nos abre el camino de la comprensión al ir construyendo poco a poco un marco etnográfico de significado, que se va poniendo a prueba en la medida en que es capaz de dar cuenta de ese marco de significados nativos o autóctonos. En este sentido, Agar defiende que en un trabajo de campo son fundamentales los hechos inesperados, que suponen quiebras, a fin de incorporar todo aquello no previsto que está en relación y es significativo para la gente.

Dicho de otra manera, conforme el proceso de trabajo de campo avanza, las estructuras de conocimiento se enriquecen más y más (es decir, cada vez explican y permiten interpretar más fenómenos), y al aumentar su contenido, se vuelven más coherentes y llenos de significado fundamental para entender la vida de la gente. La profundización en la construcción del conocimiento etnográfico permite empezar a relacionar datos y fenómenos entre sí y entender su significado. No se trata, en este punto, tanto de validar generalizaciones sino de encontrar los sentidos apropiados y relacionarlos entre sí para construir nuestro conocimiento etnográfico a partir de un «bastidor» de significado que nos proporcionamos, en el que se contextualizan datos y sobre el que se van trazando nuevos aspectos de la construcción del conocimiento, nuevas propuestas (siempre sólo propuestas) y que se ponen a prueba precisamente por su capacidad de relacionar esos datos y fenómenos entre sí y de dotarlos de sentido coherente.

Veamos todo ello con otro ejemplo etnográfico de los ndowé de Guinea Ecuatorial<sup>98</sup>.

## EL EJEMPLO DEL AGUA Y LA BÚSQUEDA DE SENTIDO

Intentemos buscar el sentido que los ndowé otorgan al agua (con el término de *meba*), cuáles son los marcos de significados y relaciones que se establecen en torno a este elemento. Nos puede parecer inequívoco cuando lo leemos en los cuentos, sin significado aparente; pero no para los ndowé, que han construido un haz de significados en torno a él. Éste se nos hace evidente cuando realizamos una búsqueda de sentido.

El agua, tal como los ndowé lo conceptualizan, es uno de los elementos principales que conecta con el mundo de las realidades invisibles y, por tanto, debe ser comprendido especialmente dentro del marco de significación del sistema de representación del mundo de los ndowé. Asimismo se encuentra en numerosos rituales y tratamientos medicinales y, como veremos, nos ayuda a entender muchas ideas en torno a la fertilidad, la sexualidad, la concepción y la gestación de la persona.

### EL MUNDO DE LAS REALIDADES INVISIBLES<sup>99</sup>

Entre los ndowé es fundamental la constante relación con el mundo de los ancestros (*bedimo*), la veneración y el recuerdo que guardan de ellos en su pensamiento. Los espíritus de los antepasados los guían de modo que en realidad todo forma un único tejido en el que se une el mundo de los vivos y el de los muertos. La muerte es vista como el tránsito a un lugar de reencuentro con los seres perdidos. Al morir, la persona emprende un viaje en el que debe cruzar un río y al otro lado está la tierra de los difuntos.

A modo de ejemplo, diré que una mujer ndowé que enfermó durante años, siempre tenía un mismo sueño: el de un cayuco que la venía a buscar para cruzar hasta la otra orilla de un río; sin embargo, en dicho sueño nunca llegó a subir en la embarcación. Según sus palabras, todavía no había llegado el momento de su travesía hasta el *otro* mundo.

En la literatura oral ndowé (aunque también en los sueños y en las visiones), un río (que se designa con el término *ediba* y lo hace distinguible del agua o *meba*) suele aparecer como elemento simbólico y representa la separación entre dos mundos, el mundo visible y el invisible, el mundo de los vivos y el de los antepasados. Numerosos cuentos<sup>100</sup> explican cómo la muerte es incapaz de cruzar ríos, es decir, los *bedimo* viven en la tierra de los difuntos y no pueden cruzar el río que los separa de la tierra de los vivos. Aunque también nos relatan cómo el héroe de un cuento se sumerge en la espesura del bosque y, de repente, sin saberlo, pasa a otra dimensión, la del lado invisible hasta que debe cruzar un río.

En general, el agua es uno de los elementos simbólicos más utilizados para emprender ese viaje a lo invisible, especialmente al mundo de los antepasados. De hecho es en ella donde se puede ver reflejado el lado oculto de la realidad visible. Al igual que el espejo, elemento simbólico utilizado en distintos rituales, que en su manipulación tiene el efecto de permitir la *doble vista* o percibir el mundo de las realidades invisibles.

De la misma manera los ndowé, al despedirse de alguien que emprende un largo viaje, lo acompañan durante todo el camino hasta que éste se ve interrumpido por un río. En ningún caso lo cruzan, significando con esta acción toda una manera de representarse el mundo. Mientras el viajante se aleja, los acompañantes acostumbran a lamentarse de forma melódica de su separación. Por lo tanto, de forma metafórica este protocolo no deja de significar lo mismo que la propia muerte: un distanciamiento.

Todo ello es ejemplo de la visión del mundo de los ndowé, que se distingue por albergar dos dimensiones, una visible y otra invisible. Es decir, todas las cosas del mundo ndowé tienen una apariencia (parte visible) y una esencia (parte invisible). Una hoja, por ejemplo, tiene en apariencia una forma, un color, un olor y, en definitiva, toda una serie de características visibles; en cambio, también tiene en esencia una fuerza o un poder y está dotada de una función latente. Esto mismo se aplica a todo: a las plantas, a las lianas, a los árboles, a los animales y a todo el bosque en general; a los astros, a las personas, al linaje, al clan, etc. Para los ndowé siempre existe una cara oculta de la realidad visible. Los lados visible e invisible forman parte de distintas dimensiones y lo que las separa es precisamente la capacidad de ser perceptibles o no. Ambas no se ven como dicotómicas, sino como complementarias, formando parte de una misma realidad. Por decirlo de otro modo, una es tan real como la otra. Esta otra dimensión, no perceptible a los ojos de cualquiera, está poblada por múltiples espíritus (como pueden ser los antepasados, *bedimo*, y diferentes clases de genios y espíritus, llamados con el término genérico *myëndi*) o por fuerzas específicas, ya que cada persona, hoja, árbol, semilla, etc. tiene su propio poder o poderes no visibles.

Como hemos visto hasta ahora, ambos mundos, el de los vivos y el de los difuntos, están separados por un río. Éste refleja (igual que un espejo) el lado oculto del mundo de los vivos, que son sus antepasados (*bedimo*). Una vez la persona lo cruza penetra en esa otra dimensión de la realidad invisible. De hecho, el agua representa la doble dimensión de la misma realidad, de forma que la muerte también es una transición de un lado a otro. Consecuentemente, la muerte no deja de ser un viaje de un mundo a otro, en que *ilina* (espíritu)<sup>101</sup> se transmuta en *edimo* (*doble* del espíritu) cuando cruza el río que lo lleva a ese otro lado de la realidad y se convierte él mismo en el reflejo de lo que fue en vida: ese *doble*.

Al otro lado del río o de la otra dimensión, en tierra de los ancestros, el héroe encuentra a algún ancestro protector, que le otorgará algún poder o le comunicará algún mensaje. Todo ello queda ejemplificado de forma espléndida en el cuento «Ugùla and Igaga»<sup>102</sup>, que relata cómo un joven cazador llamado Ugùla llega a la tierra de los difuntos y encuentra al hermano de su madre que le hace el don de una lanza mágica y le explica que siempre encontrará refugio en la parte familiar materna. Toda persona tiene sus propios *bedimo* protectores, especialmente aquellos recordados y, entre ellos, los antepasados pertenecientes a su grupo de filiación<sup>103</sup>, que tienen su propio nombre y, por tanto, son sus *dobles* (llamados *mbombo*), que cuidan de ella.

Por lo tanto, un tema fundamental que encontramos suficientemente explícito en todo este tipo de discursos es el poder que tienen los vivos para acceder al mundo oculto, aunque no tienen la característica de la invisibilidad y por tanto la capacidad de *ver*; por el contrario, los difuntos no pueden atravesar el río, pero sí pueden visualizar todo lo que acontece en ese otro mundo. Es decir, lo que a los difuntos no les está permitido es traspasar la dimensión oculta y hacerse visibles.

Para ejemplificar cómo estos cuentos o narraciones explican este tipo de viajes a la realidad invisible, me referiré al de Obiang<sup>104</sup>, que dice así en uno de sus relatos (la cursiva es mía):

Un momento me he aislado bajo unos manglares, cansado o bien huyendo de un cangrejo del río, cuando de repente una forma terrorífica ha emergido del agua, en un geiser de espuma. He tenido la visión de una especie de espantapájaros, los brazos en cruz, el rostro fijo con un rictus estremecedor. He gritado, y con este grito todas mis fuerzas me han abandonado. He caído. Cuando he abierto los ojos, estaba entre las Máscaras [*o antepasados*], su huésped para un año lunar [*símbolo de los ancestros*].<sup>105</sup>

En este lugar intermedio, también se encuentra un espíritu femenino del agua llamado *yengu* (o sirena, considerada como un espíritu protector). Este genio o divinidad del agua se encuentra en la parte del río donde el agua está *más tranquila*. En este sentido, es interesante ver cómo este espíritu llamado *yengu*, genio o ancestro del agua, antiguamente era representado como un ser negro con una larga cabellera. En cambio, la representación moderna es una mujer blanca con largos cabellos (llamada en *pidgin english*, *mamy wata*, *mummy water*).

En realidad, el agua es siempre portadora de vida (genios o espíritus) y algunos de éstos son mediadores entre estos dos mundos: son *aguas tranquilas* que albergan este tipo de seres situados en la liana que acumula agua, el árbol que tiene una hendidura con agua de lluvia o un lugar amansado del río.

Retomando un tema anterior, si bien los difuntos forman parte de la realidad invisible, es a través de otro tipo de agua: el *homo* (o semen), del color blanco de los antepasados que vuelven porque alguien los reclama. El recién nacido es, por tanto, un espíritu lejano o reciente. Es el antepasado reencarnado que vuelve del mundo de los difuntos. Puede ser un antepasado del propio grupo o un espíritu desconocido (no familiar).

Sin embargo, el nuevo espíritu que acaba de nacer puede aún volver al mundo no visible de donde proviene, al estar todavía en tránsito. De hecho todavía no ha visto la luz del día y se encuentra en el ámbito de la cocina junto a su madre. Por esta razón es muy importante que a su nacimiento, después de la primera semana, cuando se le ha caído el cordón umbilical (lo que significa que tiene ganas de *quedarse* en este otro mundo), se realice el ritual de imposición del nombre (*ivandye dya dina*) para que se quede definitivamente en el mundo de los vivos, para que no se *enfade*<sup>106</sup> y tengas ganas de *volver* (tal como los *ndowé* lo expresan).

Este ritual se realiza cuando todavía está presente la luna, símbolo del mundo de los difuntos (asociada también al color blanco de los espíritus), pero ya despunta el día, símbolo del nuevo nacimiento. De esta manera es cómo los *ndowé* dejan constancia del tránsito del nuevo ser del mundo de los antepasados al mundo de los vivos. Asimismo, este ritual consiste en hacer caer pequeñas gotas de agua (en *ndowé moselendye matete*) encima de una hoja de banano situada en el tejado de la cocina. Éstas se deslizan a través

de ella representando simbólicamente ese río que el recién nacido debe volver a atravesar para quedarse en este otro mundo de la realidad visible. Justo antes de que éstas caigan en su *mbobo* (o fontanela, parte de la cabeza que está todavía *abierta*), oye por primera vez su nombre

Quien coge al niño y le otorga el nombre<sup>107</sup> es una mujer mayor de su propio patrigrupo (en principio la más vieja de la familia). De manera que esta agua le inscribe su nueva identidad justo en el lugar todavía abierto donde está su espíritu, marcando la integración definitiva en su patrigrupo. En realidad, como los *ndowé* transmiten los nombres de sus antepasados de generación en generación, el recién nacido al recibir un nombre se vincula directamente con numerosos parientes vivos o muertos recordados que son sus homónimos (*mbombo* en *ndowé*), considerados sus *dobles*, que le protegerán el resto de su vida.

Si bien el *homo* le hace venir desde el otro mundo, y después de una semana de vida se le ha practicado el ritual para que se quede inscribiéndole una nueva identidad, ahora queda cerrarle la cabeza (*mbobo* o fontanela) a través del ritual llamado *moengo*. Éste consiste en la aplicación del *homo* en su cabeza y recitar unas palabras, después de que sus progenitores hayan realizado el acto sexual<sup>108</sup>. La primera vez que la mujer practica el acto sexual lo debe hacer siempre con el padre de su hijo. El incumplimiento de esta prohibición podría hacerle enfermar e incluso matarlo. Aunque este ritual es opcional, la pareja suele practicarlo al cabo de unos meses, cuando el período de postparto (o *yae*, que supone la prohibición sexual estricta) finaliza y antes de que la fontanela se cierre naturalmente al año de vida, intentando evitarle la visión del otro mundo.

Para ejemplificarlo un poco más, en el nivel de las representaciones *ndowé*, el último hijo de una mujer es el que siempre reclama a los que vienen detrás de él. Este hijo que hace venir al siguiente es el *hacedor de lluvia* o el que la entierra. Es el que puede plantar un hacha o machete en el suelo y recitar unas palabras para que deje de llover. De esta manera entierra la lluvia, que simboliza también esa otra agua (*homo*) que podría hacer venir a otro hermano. Por lo tanto, tomando el ejemplo anterior, si el recién nacido tiene la *cabeza abierta* y el poder de *ver* el lado oculto de la realidad visible, sólo la visión del *homo* puede *asustarle* o hacerle *enfadar*, porque podría significar la llegada de un nuevo hermano.

Este concepto de ir y volver del mundo de los antepasados expresa muy bien cómo los dos mundos, el de los vivos y el de los ancestros están relacionados entre sí y no tienen que ser vistos como duales, sino formando parte de una unidad. Sólo que uno forma parte de una dimensión visible y el otro de la invisible.

## RITUALES MEDICINALES

Cuando una mujer nota un retraso (*edibama*) en la menstruación, sospecha que puede estar embarazada. *Edibama* significa «tener retraso» (verbo) y la mujer lo expresa diciendo *dibemeni*, «tengo retraso». Este término de *ediba* es interesante porque tiene dos significados diferentes: si se pronuncia la «a» en un tono más alto significa «río por el que corre el agua», si se pronuncia la «a» en un tono más bajo designa al «río que ya no fluye». En Guinea Ecuatorial, durante la época seca, el agua se queda *estancada* formando pequeños charcos. A estas charcas se las llama *ediba*. Todo lo que se corta, ya no corre o se cierra es *edibama*. Estableciendo una analogía con ellas, *ediba* también significa que a la mujer embarazada *ya no le fluye* la sangre, ha dejado de correr y se ha estancado.

Si nos detenemos a estudiar los tratamientos medicinales que se realizan durante la gestación y el postparto, vemos que el elemento del agua varía en sí mismo: unas veces resulta ser peligroso porque puede matar al nuevo ser formado en el interior de la mujer, y otras se hace imprescindible porque tiene la función de limpiar.

Así, por ejemplo, este espíritu puede asustarse con facilidad e *irse* a ese otro mundo del que proviene. Por esta razón, durante el embarazo es importante evitar las acciones malévolas de algunas personas y espíritus que podrían perjudicar la evolución normal del nuevo espíritu que se está formando. Desde el principio y durante toda la gestación, la mujer *ndowé* deberá cumplir toda una serie de prescripciones y prohibiciones. Todas ellas están encaminadas a evitar el contacto con elementos considerados peligrosos que podrían alterar el curso normal del embarazo, como podría ser el agua de una corriente en movimiento, el agua de un hombre que no sea el padre, la sangre y lo que está muerto.

Por esta razón, desde el principio del embarazo la mujer embarazada bebe *mbute*, agua medicinal compuesta de cortezas y entendida como medicina portadora de fuerza, es decir *vitaminas*. Estas cortezas se

mezclan con agua que *no tenga corriente*, para que nada altere la vida que se está formando en su interior y evitar así el aborto, especialmente durante los primeros meses de gestación.

Asimismo, durante este período, para mantener limpio su vientre se baña en el río y se frota el vientre (*ibumu*) con arena o con una piedra de mar para limpiar toda la *suciedad* (en parte provocada por la alimentación y por las relaciones sexuales prescritas) y evitar así que se acumule en exceso en su interior durante todo el embarazo. Aunque a partir del séptimo mes debe comenzar un periodo de abstinencia sexual, pues a partir de entonces el semen ya no fortalece al feto, sólo lo *ensucia*. El exceso de líquido podría perjudicar a la criatura en el momento del parto, ya que la podría ahogar. Incluso, para una mujer ndowé es una vergüenza tener un parto *sucio*.

De aquí que a partir de los ocho meses, ya sin miedo a un posible aborto, las mujeres realicen numerosas lavativas cada día, o dos o tres veces a la semana, para limpiar su interior y, al mismo tiempo, para que el bebé nazca *limpio*. De esta manera se preparan para el alumbramiento.

Pero, cuando llega el momento, deben realizar el tratamiento *bumbue*, lavativa muy poderosa que provoca y facilita el parto, llamado *medicina para dar a luz*. Ello es posible porque este preparado es un poderoso dilatante y ayuda a *mover al crío* y a *colocarlo en posición*. El agua utilizada es la que *ha fluido* (como el agua del río) y todas las hojas de su composición tienen cualidades picantes al sabor, rasposas al tacto o una forma puntiaguda que, simbólicamente, tienen la función latente de *despertar* al crío, para que se *mueva* y quiera salir del interior de la mujer; aunque también pueden ser hojas que tienen la propiedad de hacer *resbalar* a la criatura para facilitar su salida en el momento del parto.

Tras el parto, la madre debe estar junto al *nuevo espíritu* que acaba de nacer y debe cumplir con todos los tratamientos medicinales. Éstos consisten en *limpiarla por dentro*, cicatrizar sus heridas, fortalecer su cuerpo (los músculos) y recuperar toda la sangre perdida durante el embarazo y el parto. Es en esta época llamada *yae* (de unos dos a seis meses de duración) que debe recuperarse para que vuelva a ser fértil: debe engordar, estar fuerte, limpia en su interior y cicatrizada de sus heridas internas. De esta manera, justo después de la gestación y del parto, inicia su rápida recuperación.

Los tratamientos prescritos durante el *yae* son baños de agua muy caliente, que limpian y fortalecen el cuerpo; las lavativas, que tienen la función de removerlo todo y evitar alguna infección (así, por ejemplo, la primera lavativa después del parto se realiza con agua de mar y ceniza); y los baños de vapor seco, que cicatrizan y secan, por fuera y por dentro, las heridas para que dejen de sangrar. En todas ellas predomina el agua como elemento que tiene la función de restituir su estado anterior. El agua es omnipresente en la limpieza de todo lo que haya podido ensuciar la criatura, en la cicatrización de las heridas y en el fortalecimiento de todo su cuerpo. En realidad este concepto de limpieza se asocia a todas las prácticas de agua que limpian a la mujer por dentro y que consisten en utilizar *agua que ha fluido* (como el agua del mar y del río), que tiene la función de *removerlo todo*.

Este mismo sentido que se le da al agua, que tiene como función *limpiar* o *alejar*, es el que se mantiene cuando los ndowé se refieren al agua de mar mezclada con las hojas de *masesepu* (que tienen una forma alargada que acaban en punta y tienen la función de *picar* y, por lo tanto, de alejar cualquier elemento que está donde no le corresponda), que se utiliza en los rituales funerarios. Una vez éstos finalizan, al cabo de una semana los familiares del difunto deberán lavarse con esta agua que, al contener dos elementos (sal y hojas de *masesepu*) que pican, cumplen la función de *expulsar* toda contaminación ocasionada por el contacto con el fallecido.

## INTERPRETACIÓN DEL SÍMBOLO DEL AGUA

De ninguna manera los símbolos deben estudiarse de forma aislada; sino que, al aparecer en conjuntos, el significado de los símbolos particulares se debe encontrar en relación a otros símbolos. Por lo tanto, a mi modo de ver, es fundamental intentar descubrir el significado más allá de la referencia literal, a partir de análisis holísticos (es decir, contextuales), estudiando aquellas estructuras complejas donde el pensamiento figurativo es central y donde se ponen de manifiesto relaciones asociativas. Esto nos lleva al estudio de estas unidades complejas de significado en la cultura que condensan conocimiento y que son, en mi opinión, claves: porque expresan las diferentes experiencias de la vida. Por lo tanto, el análisis simbólico no es trivial en su objeto, puesto que pone de manifiesto los asuntos más importantes de la expresión y de la conducta humanas.

Ya hemos dicho que los símbolos son equívocos, y esto les permite servir para muchas cosas. Éste es especialmente el caso de los símbolos dominantes o focales (en el sentido de Turner<sup>109</sup>) que tienen un abanico de posibles referentes, es decir, presentan una polarización de significados.

Retomando el ejemplo del agua, si en un cuento leemos esta palabra deberíamos entender su significado o el sentido que los ndowé le asignan, y poder relacionar este dato con otros, y entender a su vez sus significados respectivos. Sólo a luz de un bastidor de significados y sus distintas relaciones deberíamos llegar a encontrar el sentido apropiado que se le otorga a este elemento del agua. Esta conjunción de muchos significados en una forma única, siguiendo la línea de pensamiento y de práctica ritual de los ndowé, es lo que hemos estado realizando.

Sin embargo, ahora podemos concluir diciendo que el símbolo del agua tiene una serie de características o propiedades (su forma externa y observable), es decir que sigue todo un sistema de clasificación según la interpretación que le dan los ndowé, que hace que condense o se unifiquen significados dispares en distintos contextos significativos para ellos. Es decir, la interpretación de estas distintas categorías y de su íntima relación con el marco de significados ayuda a interpretar su experiencia y guían su acción. De manera que podemos establecer tanto el nivel de interpretación ndowé, como la función que cumple (la forma de utilizar el símbolo dentro de cada contexto) y el significado que tiene el símbolo en función de su relación con otros significados dentro de una totalidad, cuyos elementos adquieren su significación dentro del sistema como un todo.

Todo ello quedaría resumido en los siguientes cuadros:

#### Cuadro 1. FUNCIONES DEL AGUA SEGÚN SUS CARACTERÍSTICAS

1. El río (*ediba*) separa dos mundos, el mundo de los vivos y el de los antepasados o *bedimo* (especialmente, en las visiones, los sueños o en el tránsito de la propia muerte; también en el acto ritualizado del acompañamiento del viajante).
2. Es como un espejo que refleja el lado oculto de la realidad visible.
3. Al ser tranquila, unas veces alberga espíritus o *muendi* (en una liana, en un árbol, en algún lugar amansado del río).
4. Cuando el agua ya no fluye significa *edibama* (embarazo).
5. El semen (*homo*), del color blanco de los antepasados, hace venir al antepasado y cierra su cabeza evitando así cualquier visión (en el ritual *moengo*).
6. En forma de lluvia representa el agua (*homo*) que podría hacer venir a otro hermano (asociado a la representación simbólica del último hermano que provoca o entierra la lluvia).
7. Las gotas de agua simbolizan ese río que el recién nacido debe volver a cruzar para quedarse definitivamente en el mundo de los vivos, otorgándole una nueva identidad en su patrigrupo (en el ritual de imposición del nombre, *ivandye dya dina*).
8. El agua sin corriente preserva la salud del niño gestante (en los rituales de parto).
9. El agua con corriente (de mar o del río) aleja y limpia de cualquier contaminación (en el ritual de defunción o los rituales de postparto).

## Cuadro 2. SÍMBOLO DEL AGUA Y POLARIZACIÓN DE SIGNIFICADOS

(de forma gráfica podemos ver cómo este símbolo está conectado con todo un entramado de significados o relaciones metafóricas)

Una vez dicho esto, podemos afirmar además que el símbolo dominante del agua tiene una multiplicidad de significados y una polaridad de referencias, expresando dos fenómenos principales. Todas las relaciones simbólicas son expresivas e indican conceptos básicos de su cosmovisión y son formas simbólicas entendidas como señales referenciales que invitan a la acción ritual en torno a la salud de la madre y del niño en tiempo procreativos.

En definitiva, refiriéndonos a la metodología de Agar, podríamos afirmar que todas estas interpretaciones sucesivas, cada vez más incluyentes, nos permiten llegar a un conocimiento contrastado y más preciso respecto a dos cuestiones estructurales (que él llama estructuras de conocimiento), que giran en torno:

1) al sistema de representación del mundo de los ndowé, especialmente las distintas fórmulas de cómo conectar con el otro mundo y así conseguir la protección de ciertos antepasados (éste sería el caso de las relaciones simbólicas que encontramos en los puntos 1, 2, 3 y 4 del cuadro 1).

2) a una manera de expresar las diferentes experiencias en torno a temas de máxima importancia relacionados con la salud durante los periodos procreativos, la formación de la persona y sus cuidados (en este caso serían los puntos 5, 6 y 7 del mismo cuadro).

Otra cuestión importante sería que la mayoría de rituales (por ejemplo, los que encontramos en los puntos 1, 3, 4, 5 y 7 del cuadro 1) se organizan alrededor de ciertos símbolos clave o símbolos dominantes; al igual que se manifiesta en el sistema de pensamiento, en general. En este sentido, las narraciones nos remiten también a un simbolismo clave, que nos pone sobre la pista de algunas estructuras de conocimiento, también consideradas dominantes para el sistema de pensamiento ndowé. Todo ello es ejemplo de la variabilidad de la cultura porque, si bien siempre se dan ciertas constantes, los referentes simbólicos y sus distintas relaciones cambian de una población a otra: como ese haz de luz que captó la atención de Einstein.

## CONCLUSIÓN

Por lo tanto, si leemos simplemente «agua» no se capta el sentido y significado nativo, no se pone en conexión con otros ámbitos relacionados entre sí para la propia gente y, en definitiva, se pierde todo el simbolismo que entra en juego. A mi modo de entender, el marco de significado nativo o autóctono puede ayudarnos a ver en los cuentos su singularidad: a realizar *otra lectura*. Esto no limita para nada el cambio que se produce en los propios cuentos, que son fruto de una multiplicidad de apropiaciones de otros contextos culturales y de su propia historia que los convierte, muchas veces, en excelentes artífices de lo que acontece en la realidad presente. Creo que, mientras los cuentos funcionan como carta de realidad social, la gente que los ha producido se ve representada en ellos y comparten sus significados culturales inherentes.

Por consiguiente, estos temas y muchos otros son lo que vamos a encontrar en estos cuentos llenos de representaciones simbólicas que los hacen ser singulares. De esta manera, podríamos hacer un repaso de muchos de los conceptos que se emplean en estos relatos de Guinea Ecuatorial. Que sirva de ejemplo el del agua o aguas. Creo que captar todos estos usos metafóricos es importante, puesto que las relaciones que se establecen son arbitrarias y, por lo tanto, dignas de ser comprendidas en el marco de su contexto cultural que arroja luz al mundo de los significados y las relaciones o asociaciones que se establecen y que dan lugar a todo un marco de significados interesantes. En resumen, todo lo que un término representa en el contexto en que es utilizado debe ser capaz de producir en nosotros comprensión y nueva comunicación con nuestros interlocutores.

Por lo tanto, esa *otra mirada* que, como decía al principio, debería servir para leer los cuentos, podría basarse, principalmente, en que quizás no son meros ejemplos o partes de un todo universal, sino espléndidos ejemplos de maneras de aproximarse a una realidad, y pueden llegar a ser buenos instrumentos de análisis de una forma de representarse el mundo.

---

## EL DADJI Y LA TRASCENDENCIA DEL SENTIDO DE GRUPO

---

FERNANDO PANADÉS GARCÍA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE GUINEA ECUATORIAL

Pesa mucho la fuerza de la tradición sobre los hombres. En la convivencia temporal a la que es llamado, el hombre intenta con ahínco conservar lo que le identifica como miembro de un determinado grupo. Precisamente eso es lo que pasa cuando tenemos elementos tribales de juicio para representar nuestro papel en el escenario de la existencia. Nosotros, los de aquí, ultimamos dejando perder la riqueza de nuestras tradiciones abrazando desesperadamente las impuestas por la «gente mayor» del norte, lo que es una suerte, pero difícil de aprovechar. Pero no es peor hacer un esfuerzo por resucitar creencias enterradas, ritos carcomidos y costumbres milenarias de la madre tierra, pues eso nos ayudaría a autodeterminarnos ante los ojos críticos de algún interesado.

Dejar caer bruscamente la pluma sobre una raquílica y resbaladiza hoja de papel, con el santoral deseo y la tímida intención de vender al querido y respetuoso público informaciones valiosas que se esconden en el encapuchado mundo de los ritos, creencias y costumbres tradicionales, resulta una empresa no muy fácil, porque tantas cosas han ido desapareciendo del escenario tradicional por el mestizaje cultural y tribal concurridos en un entorno tan complejo como el nuestro. Y es simplemente un esfuerzo hecho el de aceptar también que a lo largo de la historia de un pueblo llaman a la puerta modelos de culturas de otras latitudes, modelos exógenos que influyen de forma decisiva en la nueva manera de ver las propias realidades cotidianas. Eso es, creo, lo que sufrió y sigue sufriendo particularmente el *Dadji*.

### EL SIGNIFICADO DEL DADJI

Queremos hacer una reflexión sobre el sentido figurativo y el significado intrínseco de lo que representa el *Dadji* para un determinado grupo étnico como es, en este caso, el del pueblo de Annobón; revelar el valor mítico subyacente y procurar descubrir la riqueza cultural que conlleva para que vuelvan a la memoria realidades pasadas. Y no resulta fácil, repetimos. Con esto, intentamos despertar, y ya lo hemos conseguido, la curiosidad del lector, quien increíblemente hace una minúscula pregunta: ¿Qué es el *Dadji*?

Para el annobonés tradicional, todo lo creado por *Pa Met*, Padre Superior o Maestro (literalmente «Padre Maestro»: la raíz *Met* significa maestro y se emplea en los mismos contextos que en español, como en *met scoll*, «maestro de escuela») tiene un sentido. Todo lo que hay en la naturaleza tiene su utilidad temporal o extratemporal. Incluso un puñado de hojas secas del banano puede significar mucho para los miembros coetáneos del *Dadji*, que es una sociedad compuesta por personas de la misma generación. Ahora bien, hemos vuelto a provocar del curioso la pregunta de qué significado tiene el cinturón de hojas secas de banano para los *dadjis*. Es, seguramente, el lazo de unión entre todos los coetáneos y coetáneas. Pero esto no queda tan soso. De forma mítica revela el respeto hacia el grupo y el místico estado emocional en que deben permanecer los que comparten el mismo año de nacimiento.

El *Dadji* no es tan simple como suponen algunos curiosos que han visto a mujeres vestidas de hombre con un cinturón de *fa sojadu* (hojas secas de banano) en la cintura y hombres vestidos de mujer con similar cinturón bailando al son del *tambali* (pequeño tambor portátil), sino que es más que una manifestación humorística, es una creencia y un rito tradicional. Ese hombre maquillado con cenizas de talco, ataviado con un pañuelo o *lenzu* en la cabeza y una andrajosa blusa femenina, cree que debe actuar así. Se lo dicta el estado emocional de ese momento y acepta con gozo esa compostura. Y esa mujer con barba postiza, chaqueta sucia y maltrecha, combinada con un pantalón de trasero señalado, sabe que le toca jugar ese papel. Pero, ¿qué sentido tiene todo eso? Decir que el *Dadji* está de fiesta es una respuesta vaga. Y hasta esta parte no hemos conseguido saciar el escepticismo del curioso.

El *Dadji* es una manifestación heredada de generación en generación sobre el sentido de responsabilidad de un determinado grupo de coetáneos. Suele ser una transmisión de madres a hijos, con la única condición de que hayan nacido en el mismo año. Por tanto, nacer en el mismo año despierta los feroces deseos de los coetáneos de comprometerse en una convivencia y en compartir los ideales del grupo.

Decíamos antes que no es fácil dejar de resbalar con pulcritud las tintas para dar una información tan valiosa. Justo eso. Creo que estaba difuminado en mi poca memoria el complejo comportamiento de lo que llamamos *Dadji*, grupo con una convicción propia de hacer penetrar en el fondo de los corazones la

necesidad de **ayuda mutua**. Éste es exactamente uno de los objetivos del *Dadji*. Un grupo que goza de una mítica revelación sobre la unión de fuerzas para asegurar el dinamismo social. Es el sentido de la existencia para sus miembros.

### TRASCENDENCIA DEL *DADJI*

El *Dadji* tiene su valor tradicional, que le hace tan fuerte, en la entrega de sus miembros y el cumplimiento de las leyes grupales que rigen su comportamiento. Tiene asimismo valor social, en tanto que trasciende los límites del grupo y de la familia. Todos los nacidos en el mismo año, no importa la distancia o espacio mensual que los separen, pertenecen al grupo de coetáneos.

¿Y cómo se comportan los de la misma edad? Unos comportamientos raros, mezcla de bromas y de seriedad. Paradójica esta afirmación. Todo lo que se hace en el seno del *Dadji* es serio, pero la manera aparente de comportamiento es rara y puede parecer hasta bochornosa y despierta entre los desconocedores muchas veces las carcajadas y la burla. *Námina daanu naja tee doo jaff* («sólo los de la misma edad soportan»). Los *dadjis* deben aguantar las bromas sin rechistar. Ésa es la forma de entender el misterio de sus actuaciones. En el trasfondo de comportamientos absurdos y viles, tanto individuales como colectivos, se esconde el verdadero sentido del amor, el respeto y la añoranza de la convivencia pacífica y el verdadero ánimo de compartir las vicisitudes y avatares de la cotidianeidad. Aceptar del amigo las alegrías y las penas. El *Dadji* es espontáneo y asumido.

El grupo se da cita en casa de un coetáneo, que lo ha convocado para pedir una ayuda o para dar una información puntual a todos. En la reunión se discuten temas variados y se organizan proyectos de fiesta o rituales que se avecinan. Tres puntos centran la convocatoria: aportar una ayuda (de todo tipo), organizar una fiesta de matrimonio y preparar los actos de defunción de un fallecido miembro de la sociedad. Puede haber otros temas, pero estos tres suelen ser los más frecuentes.

El *Dadji* posee trascendencia mítica muy considerable. El coetáneo que acaba de fallecer «está con ellos». Precisamente, se entierra al muerto cantando y bailando. El triste sentimiento de haber perdido a uno del grupo, que invade el alma en el momento de la muerte, es manifestado por un vocerío de alegría que sepulta el estado de ánimo de tristeza del grupo que acompaña al entierro.

El *Dadji* tiene su lugar particular en la soledad del annobonés que durante centurias ha vivido en la apartada isla, olvidada durante mucho tiempo. Un coraje invade el ánimo del oriundo y se lanza a las aventuras más extraordinarias buscando ser escuchado. Esa larga mano que extiende para asir la ayuda de otra mano se consigue entre los mismos annoboneses. Así debió de nacer la filosofía del *Dadji* y los distintos objetivos que enmarcan las actuaciones del grupo.

No ha sido pura casualidad la idea de formar una sociedad así, porque es muy necesario tanto para dar respuesta a problemas individuales como para sentirse cerca de amigos que comparten los mismos momentos.

### DEFUNCIONES, MATRIMONIOS, BOTADURAS DE CAYUCOS

El *Dadji* rinde el postrer homenaje a un difunto coetáneo con el *paga kush*, con el que la familia del muerto paga una contribución a los demás miembros para que coman y beban y recuerden al difunto. Este acto contribuye a quitar en cierto modo el peso del luto. La familia del finado, junto con los *dadjis*, prepara un tipo de comida tradicional muy apreciada en toda celebración, el *pisoj*, que consiste en pasta de yuca y un caldo con trozos de pescado ahumado, para luego proceder al rito del «lavado de manos», muy característico de los matrimonios religiosos y de las fiestas «sacristánicas» (los «sacristanes» son los sacerdotes tradicionales de Annobón).

Cuando los *dadjis* proceden al rito arriba mencionado, el primer paso es echar el *pisoj* en una palangana de caldo para que robustezca la cantidad de caldo succionado, mientras los trozos de pescado adornan el fondo provocando la insalivación. Después de este baño fresco, el *pisoj* ya está listo para la última prueba: la de ser engullido hasta el estómago. Después del insólito banquete, los *dadjis* salen a la calle con el *tambalí* y cantos un tanto burdos. El ritmo del *tambalí* va acompañado de cantos significativos con letras sobre algún suceso ocurrido o alguna aventura o historia personal de cualquier miembro. La melosa música atraerá a simpatizantes, generalmente niños, dando vida a este grupo heterogéneo. Recalcamos que es normal decir en el grupo frases malvadas y emplear comportamientos extraños de fondo antisocial, por la sencilla razón de que en el *Dadji* es necesario todo aquello que pueda vencer la fuerza pudorosa individual. Se trata de que

haya un comportamiento natural y espontáneo. En este complejo mundo radica una creencia esotérica: el más allá de la existencia. Un refrán annobonés reza: *wan omá sé jálaba wan amá*, que viene a significar que una mano lava a la otra (mano), decorando la idea fundamental sobre las leyes de la convivencia.

Si una de las necesidades del hombre es estar protegido socialmente, la otra misión que tiene el *Dadji* es buscar la **autoprotección**; porque, gracias a ella, todos los miembros de la sociedad sienten el derecho a gozar y recibir ayuda y a darla.

En el Annobón que yo viví, era primera necesidad social de un varón poseer su propio cayuco. Un tronco de ceiba es trabajado por un experto en construir o «fundar» cayucos en cualquier distancia de la costa. Para hacer llegar a la orilla del mar el aún pesado pseudo-cayuco se necesita un proyecto: buscar ayuda. La voz corre a los cuatro vientos y los del *Dadji* se preparan para echar una mano sin condiciones. El futuro dueño del cayuco convoca al grupo y fija la fecha del *Saa batelu* o deslice del cayuco recién ahondado. Para ese día se prepara una sopa de malanga con aceite de palma y cachitos de pescado ahumado: el *poposop pa batelu*. Y se trae un garrafón de *vin palm* o vino de palma. Después de dejar el cayuco recién ahondado en la playa, el *Dadji* se reúne en la casa del coetáneo del cayuco y se reparte el *poposop pa batelu*, acompañándolo con el *pucu vin palm*, lo que se conoce como «vaso de vino de palma». Se hacen bromas pesadas y se pasa todo el día juntos. Y así como habíamos puntualizado antes, se cumple la otra misión del *Dadji*: ayudar al prójimo.

Hasta aquí hemos apuntado en líneas generales lo que es para el *Dadji* la muerte de un coetáneo y la ayuda para hacer llegar el cayuco a la costa. Su figura en el matrimonio cristiano es otro de los puntos que da importancia a este grupo de hombres y mujeres.

Entre los novios, cada uno llama a su propio *Dadji*, que los acompañará a la iglesia cristiana. Es curiosa la vestimenta que hace reír a carcajadas a aquéllos que presencian las actuaciones de los *dadjis*. Los varones se disfrazan de mujer y las mujeres se disfrazan de varón con un sombrero de alas carcomidas, zapatos viejos de piel y una amarra de hojas secas de banano en la cintura. Se hacen unas danzas llamativas que hacen reír a los recién casados: actuaciones verdaderamente cómicas que intentan atraer la atención de la comitiva. Una payasada, si cabe llamarla así. Pero en el fondo de estos comportamientos cómicos se esconde la visión trascendental del matrimonio, que es la entrega sin condición de los cónyuges. La pareja debe convivir hasta que la muerte los separe.

## RELACIONES ENTRE COETÁNEOS DE AMBOS SEXOS

Es un alivio para una soltera encontrar al varón coetáneo arribando de la mar con el cayuco lleno. Se acerca, echa una broma pesada y mete la mano en la cesta *ojal pisca* y coge la cantidad de pescado que quiere, o espera que se lo entregue. De igual manera ocurre con el varón soltero cuando entra en casa de una coetánea y encuentra un plato de *jazuguzug* preparada por la *dadji*. Suele ser una convivencia pacífica en la que no hay secretos. Todos esperan todo de todos. Una especie de hermandad.

## RESOLUCIÓN TRADICIONAL DE CONFLICTOS

Hemos estado diciendo que, en plena convivencia, hay comportamientos negativos que traen la desconfianza y la falta de respeto, que pueden provocar enfrentamientos. En ese caso, los enfrentados se distinguen de acuerdo a la edad: si se es mayor, menor o igual en edad que el oponente. Ésta, la importancia de la edad, es una característica particular que observan los annoboneses para demostrar justicia.

Si los enfrentados son de la misma edad, se oye decir: *i na foo metee boo jadjí if* («él no te vence»); es decir, es un enfrentamiento de igual a igual. Cuando entre ellos hay diferencia de edad, se dice: *aah, íi ku boo nasa dadji if* («no sois de la misma edad»).

## EL NOMBRE DADO A CADA DADJI

Parece atrevido decirlo. El *dadji* o la *dadji* están expuestos a la mirada secreta de sus coetáneos, porque bastaba cometer alguna fechoría o lanzar una frase bochornosa para bautizar al grupo. Y lo curioso suele estar en este nombre. Esto es lo primero para identificar de qué *Dadji* se trata. Veamos un ejemplo.

El *Da ku pil* («echarse a la mar con cesta») es el nombre de un *Dadji*, uno de los grupos con mayor tradición cultural. No fue tan difícil asociar el nombre de este grupo con lo que pasó un día en los mares de Santa Cruz.

El verdadero nombre de Santa Cruz es Awala, un poblado de Annobón. Un día, en Awala, un grupo de pescadores jóvenes salió a la mar. La peligrosa marea de este enclave no tardó en reaccionar ante un brusco cambio de la fase lunar. Ese día, la mañanita se despertó sin nubes grises en el cielo. Hacía un buen tiempo; la mar estaba en calma y las gaviotas batían el aire matinal con las emplumadas alas negras exhibiendo vuelos acrobáticos y siguiendo un banco de sardinas que sufría un ataque desenfrenado por parte de unos golosos bonitos. En el fondo del lejano horizonte, no llamaban la atención las nubes caprichosas, como si fuera a llover o pensar en lo que podía pasar al mediodía. La frescura matinal animó con voces de plata a los jóvenes pescadores cubriendo con una manta los andrajos del niño que iba a mirar la trampa de ayer. Los pescadores salieron a la mar.

Era ya la hora y los pescadores terminaron la jornada batiendo el agua con el rabo del remo, acercándose a la costa. Una sorpresa. El cayuco no podía arribar por la mar brava de la costa. No había forma para cruzar los tres islotes que protegen la accidentada playa de Awala. Grandes y gigantescas olas rompían con titánica voz cuando golpeaban caprichosamente contra las rocas. Las olas removían los guijarros que adornaban el fondo dejando impaciente al diminuto y costero *jua jual*, pececillo presumido de la costa. No dejaban tampoco a los valientes awaleños acercar la embarcación a la orilla.

Esto duraba mucho y entonces la valentía venció al miedo y el primer cayuco tomó la desesperada decisión de acercarse a la orilla. Una ola gigante arremetió al cayuco contra una roca y *¡wo ma me mi yoo!* («¡Oh, madre mía!»), la barca se dividió en dos mitades y otros trozos secundarios y el pescado se perdió en el fondo. El hábil pescador hizo un último esfuerzo y, minutos después, hablaba con los suyos en la playa, dejando escapar de su maltratada cara una sonrisa cansada.

Los otros cayucos seguían navegando sobre las movedizas olas y la tarde seguía acentuando aquel cielo celoso. Unas garzas volaban no muy alto, rozando apenas las patas contra las aguas. El segundo cayuco se enderezaba y empezaba a acercarse con valentía. Llegando cerca de dos de los islotes, una ola titánica cubrió satánicamente la embarcación empujándola contra las rocas y *¡plof!*, quedó hecha trozos de ceiba. El pescado fue a parar igualmente al fondo, llorando su destino: ser matado y no comido. El ocupante pasó cerca de cinco minutos bajo las olas, cosa que asustó a los que estaban en tierra, pero poco después el maltratado pescador se encontraba sobre las piedras que adornaban esta playa con un trapo que le cubría únicamente la parte íntima de las vergüenzas.

Los pescadores que seguían en el mar sufrían y los cayucos seguían rompiéndose en pedazos. Pero algo chistoso vino a acentuar la pequeña escena. Un joven llamado Santos, tímido y moño, decidió arribar como sus amigos. No quería perder el pescado y prefirió amarrar la cesta al pequeño manguito del cayuco –unos diminutos agujeros a ambos lados de la proa- y la cerró bien. *¡Olem, olem!*, le gritaban desde la costa los demás. Por intuición pudo conocer la frecuencia de las olas grandes. Remó fuerte y gastó energía para llegar cerca de los islotes. Cuando miró atrás, se encontró ante una ola montaña que venía con furia para engullir la embarcación. «¡Sálvese quien pueda!» pensó. Santos dejó el cayuco libre y se echó al agua con la cesta de pescado. El cayuco vacío se precipitó contra las rocas y nadó hasta la orilla con todo su pescado. Aunque las olas no disimularon el pudor de Santos, dejando al descubierto los gemelos de entrepiernas a la irada prudente de los cangrejos de la costa. Su valiente decisión dio nombre al *Dadji* de Santos con la leyenda *Da ku pil* («Echarse con la cesta»).

## PERVIVENCIA DE LAS TRADICIONES EN ANNOBÓN

A veces, es simplemente un ruido que despierta el ánimo dormido dejando escapar recuerdos y vivencias del pasado, creyendo hablar sobre esa cosa tan característica que llamamos tradición. Otras veces, un llanto aparece en el fondo del corazón por el olvido paulatino que el tiempo va enterrando en las profundidades del pasado. Sin embargo, la idiosincrasia tribal, estampada en la frente de los lugareños, golpea a puño limpio para la conservación de lo poco que apenas quedaba, saltando a la fresca memoria de algunos los recuerdos de Palé.

No es nada simple la afirmación de que el mestizaje cultural difumina la tradición propia. Pero, aun así, desde tiempo atrás, el annobonés, como contrapartida al sufrimiento y la soledad, quiere impedir la mezcla de lo exógeno y exponer ante la mirada de los que no son de la isla lo que la tradición propia exige para su identificación, provocando la incompreensión de los extraños.

La ciudad de Palé, enclavada en la baja mirada de su pico y acariciada por un mar exento de contaminación –antes de hoy-, dejó un recuerdo imborrable en la memoria de los paleanos: la tradición annobonesa. El *Dadji* tiene su verdadero sentido en la pervivencia de la tradición. Por si fuera poco, una mítica creencia

recorre las estrechas venas del isleño, los ritos y costumbres tradicionales y la tradición encuentran su lugar en estos corazones. Y en Annobón la tradición no se ha perdido.

---

# «LAS ESTRELLAS SON NEGRAS»: DIATRIBA DE LA CONDICIÓN SOCIOECONÓMICA DE LOS AFRO-COLOMBIANOS<sup>110</sup>

---

MATHURIN ONGONE

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS IBÉRICOS Y LATINO-AMERICANOS  
UNIVERSITÉ OMAR BONGO, LIBREVILLE

## INTRODUCCIÓN

El siglo XX ha marcado la vida política, social, económica y cultural de Colombia y del conjunto de países hispanoamericanos. En el dominio literario, se ha asistido a una verdadera concienciación y compromiso por parte de los intelectuales negros: el Negro, desde ese momento, ha aparecido en la literatura no sólo como protagonista principal sino también como autor.

Es hacia el fin de los años cuarenta, con el nacimiento del movimiento llamado «afro-criollismo», que se puede empezar a percibir con claridad el trabajo de los intelectuales negros, que en sus discursos evocan la angustia, la desigualdad social, la injusticia, el racismo, la discriminación racial, el desconocimiento y el olvido del litoral<sup>111</sup> así como de la población negra que lo habita.

Esta apropiación de la propia realidad por parte de la elite intelectual negra es subrayada por la búsqueda común de dos antropólogos colombianos, Nina Susana de Friedemann y Jaime Arrocha Rodríguez, que afirman:

Es a finales del decenio de 1940 cuando en las ciencias sociales ocurre el hecho que antes se había dado en la literatura, el campo de estudio de lo negro empieza a ser transitado por científicos negros.<sup>112</sup>

Es en este marco de reivindicación racial y de protesta en favor de los Negros que aparece el libro de Arnoldo Palacios, *las Estrellas son negras* (1940), «donde la penuria del Chocó se muestra descarnadamente...tal como si el alma grande de los negros les propinara una bofetada de dignidad a las clases dominantes»<sup>113</sup>.

## TOMA DE CONCIENCIA IDENTITARIA

En efecto, como otros intelectuales<sup>114</sup>, Arnoldo Palacios se conciencia muy pronto de la miseria, la exclusión y el desconocimiento del Chocó<sup>115</sup>, región de la que es originario. En el prólogo de la obra *Las Estrellas son negras*, Restrepo Millán afirma: «Se sabe que Palacios, antes de dar la última mano a su obra viajó al Chocó a verificar sobre el terreno sus datos descriptivos»<sup>116</sup>.

El autor Arnoldo Palacios, nacido en el Departamento del Chocó (1924), va más lejos que Jorge Artel (Costa Atlántica) y Helcias Martán Góngora (Costa Pacífica), dos poetas negristas colombianos, para atestiguar la dificultad de ser negro y pobre en Colombia. Asimismo, se ve terriblemente impactado por la situación miserable y dramática en la que se encuentran sus hermanos de sangre. Es pues, a partir de esta constatación alarmante, que Palacios quiere, a través de su libro, denunciar sin complacencia la miseria de los negros del Chocó. Esta situación resulta de la injusticia y de las barreras «nacionales» erigidas por la oligarquía. Imbuido de un sentimiento revolucionario, Palacios adoptará, a lo largo de su libro, un tono extremadamente violento, un discurso subversivo, que denuncia el drama con virulencia.

Es conveniente recordar que Palacios apoya la ideología comunista<sup>117</sup> y que, de muy joven, formaba parte – igual que Carlos Arturo Truque<sup>118</sup> y Manuel Zapata Olivella – de los movimientos revolucionarios a favor de su región ignorada y olvidada del Estado colombiano. Y aquí, en la obra, llega hasta el problema regional de los negros del Chocó señalando los problemas de fondo: la miseria, el hambre, el paro, la pobreza y el olvido del Departamento del Chocó por parte del interior. Así, se enfrenta a la clase dirigente y a su política de exclusión de su población negra: «uno de los problemas más fundamentales con que cuenta el Chocó es el tremendo desconocimiento que se tiene de él, no solamente por parte de los demás colombianos, sino del Estado.»<sup>119</sup>

Quibdó, capital departamental del Chocó y sus alrededores, poblados mayoritariamente por ex-esclavos negros, desplazados después de la abolición de la esclavitud, son los lugares donde se desarrolla la acción del libro.

## LA MISERIA HUMANA Y SUS COROLARIOS

*Las Estrellas son negras*, libro que hubiese podido titularse «*vida corta de un infeliz negro*», según Ramón Vinyes<sup>120</sup>, cuenta la dolorosa experiencia y la serie de miserias de Irra, joven adolescente negro del Chocó, y el drama de todos los otros Negros de la misma región costera del Pacífico colombiano.

Esta novela de introspección psicológica está inspirada por el Hambre, la Rabia (o Cólera) y la Miseria.

Los cuatro capítulos o «libros» (según la denominación del autor) que componen la novela corresponden a los distintos momentos de la vida del protagonista, Irra, un habitante de las orillas del río Atrato.

Los sucesos se encadenan y se cuentan de forma detallada. «El hambre» constituye el primer capítulo (libro primero). Se trata del hambre real, el hambre estomacal, fisiológico, que golpea a Irra y a su familia. Los primeros síntomas aparecen durante la travesía del río Atrato a bordo de una piragua: «*Irra empezó a sentir una desazón en el estómago. Hambre ¿Cómo era posible tanto tiempo sin comer?*» (p.31). Un hambre que hace daño y que ocupa todos los pensamientos y sentimientos del protagonista: «*Le dolía fuerte el estómago... El hambre... Cierto ... No había comido... Ni su mamá ni sus hermanas tampoco habían pasado bocado, como no fuera esa saliva amarga, pastosa, que él se estaba tragando ahora trabajosamente... Tuvo entonces la noción clara de que en todo el día solamente había tragado un pocillo de café negro... ¿Y ayer? ¿Qué había comido ayer? Nada. Exactamente, había almorzado cada cual un pedazo de plátano asado, sin tomarse una gota de agua de panela. ¿Dónde estaba Dios? ¿Por qué no se compadecía de ellos, y les dejaba algo a la entrada de la puerta? ¿Por qué no venía Dios una mañana, o una noche, y les dejaba una poco de arroz y plátano, o unos dos pesos siquiera en la cocina?*» (p. 32-33).

Es justamente esta hambre, con su corolario sintomático, lo que constituye el tema principal del libro.

Palacios nos describe el hambre que sienten todos sus personajes: todos tiene hambre, les falta de todo, ni que sea sólo pan: «*Pan para su madre, pan para sus hermanas. Pan para Jesús [su hermano pequeño]. Pan para él... Pan para todas las gentes*» (p. 158). Esta situación le lleva al vagabundeo y a decidir dejar el Chocó miserable para intentar la aventura fuera, para poder ayudar a su madre y hermanos que mueren de hambre.

Esta miseria se pone de manifiesto tanto a nivel fisiológico –están esqueléticos, débiles a causa del hambre y presentan un estado físico casi patológico- como en su entorno, su casa, donde no hay nada para comer. A ello se añaden el deterioro de la estancia, la oscuridad, la insalubridad, la podredumbre, el mobiliario extremadamente pobre, la ropa de cama carcomida por las ratas que han encontrado refugio en ella...

Para Palacios, los responsables de esta situación son los ricos: «*Los sirios y antioqueños eran propietarios de grandes almacenes... Los blancos estaban empleados en el gobierno. Esos vestían bien y fumaban cigarrillos finos. Pero los negros nada... ¡ Maldita nada!*» (p. 44).

Los síntomas de esta miseria no sólo afectan a los humanos. Hasta los animales, como el perro, padecen hambre: «*Perro desnutrido como la gente de allí... Hombre o perro era lo mismo, a diferencia de que el perro no tenía conciencia de lo perro que era ; y en cambio el hombre padecía la tremenda certeza de ser menos que perro*» (p. 47).

El pueblo, visto en conjunto, presenta una imagen desoladora y miserable: ausencia total de condiciones higiénicas, olores nauseabundos... aspectos que hacen pensar en la condición socioeconómica miserable descrita en *Chambacú*, ese «*corral de negros*» descrito con la misma nota de tristeza y de indignación por Manuel Zapata Olivella y que Gabriel García Márquez propuso «humanizar»<sup>121</sup>.

Irra deberá jugarse el todo por el todo, ya que es la única esperanza de enderezamiento para la familia: «*Pues si habían de morir de hambre, ¿por qué no jugarse el todo por el todo?*» (p. 88). Después de haber dudado, por vergüenza, en mendigar como su madre le había pedido, Irra crece y toma mayor conciencia de la indigencia de su familia y de sus hermanos de sangre. Irra roza la locura al darse cuenta de la situación miserable que ya no puede tolerar y respondiendo a su madre afirma: «Ser pobre es la infamia... Prefiero la lepra, la tisis... Pero no la pobreza, mamá...» (p. 167).

Se lanzará a la calle en busca de comida mediante su fuerza física. Es el principio de la odisea infernal que le conducirá a hacer varios pequeños empleos con mayor o menor éxito. Se embarca a bordo de una piragua al servicio de un viejo pescador que no le da nada de comer y le ve torcerse de hambre sin preocuparse de su desdicha; intentará, seguidamente, acercarse a los ricos con la esperanza de recibir algo a cambio y de hacer vivir a su familia; e irá a un joyero, que tampoco le dará nada y no tendrá en cuenta ni su presencia. Empleado, por poco tiempo, en casa de un rico sirio llamado Don José, será duramente explotado para no recibir más que una ridícula suma como salario.

Todos estos sufrimientos crearán en él un sentimiento de rebelión que se traducirá por el uso de astucias para robar su alimento. De hecho, no lo hace nada mal robando arroz y judías en la tienda de Pastor, un mulato convertido en «blanco» después de haber negado sus orígenes y a causa de la posesión de bienes y de su ascenso social<sup>122</sup>.

La actitud de Irra frente a sus distintos «amos» y todas sus adversidades, su vida misma, hacen resurgir el aspecto picaresco de la obra de Palacios. Ello nos recuerda un poco la vida llevada por el joven Lázaro al servicio de sus distintos amos en *EL lazarillo de Tormes*.

El hambre que abate a Irra- así como al resto de personajes- no es puntual. Después de distintas etapas ha llegado al paroxismo; es insoportable, provoca en Irra fuertes dolores y tensiones nerviosas que paga con inocentes como sus padres y, particularmente, su hermana pequeña Elena, a quien llegará a dar una patada.

Las secuelas del hambre se observan también en su madre quien, presa por la rabia y los nervios, rompe la lámpara de queroseno y los cristales hasta llegar a incendiar la cocina. Irra se da cuenta de que todas estas dificultades, hasta para encontrar un mísero trabajo, están intrínsecamente ligadas al hecho de ser Negro. Y es que todo es para los blancos y nada, realmente nada, para los Negros: «Ya había perdido la esperanza de que le diera un empleo de portero porque él era negro y casi todos los puestos se le daban a los blancos, o a los negros que lamían los zapatos al Intendente» (p. 51).

Para Irra ya no quedan alternativas, hay que pasar a la acción. Su primer objetivo será el Intendente, primera autoridad administrativa de Quidó.

El autor nos muestra, paso a paso, la determinación de su protagonista para acabar con el Intendente. El gobierno que éste representa es puesto en duda y considerado el principal responsable de la miseria de los Negros que no tienen más que falsas promesas como única esperanza: «*El gobierno no hacía nada por remediar la suerte de los pobres. Habían vivido de promesas toda la vida. En realidad, el gobierno nada hacía por los pobres. Y lo conveniente era matar al Intendente*» (p. 52).

Después del Intendente, Irra piensa en incendiar las casas de la aristocracia. La voluntad de matar aumenta en él y lo prepara para el «asalto final».

Aunque, en el fondo, Irra reconoce que «no sólo de pan vive el hombre», ya no puede seguir aceptando esta situación miserable, la vergüenza y la humillación que sufren él y sus hermanos de sangre.

Terriblemente asediado por el hambre que los amenaza –y amenaza a los otros Negros que ha visto tendidos en medio de las calles, cadáveres en descomposición, mendigos esqueléticos vestidos con harapos- su cólera se intensifica: «*A los gobernantes de la nación no les importaba un bledo la tragedia del pueblo. Ellos tenían el dinero y el poder. Pero nada realizaban en bien. ¿Hasta cuándo debería soportar aquello?*» (p. 82).

La «Ira», que constituye el segundo capítulo de la novela, se podría comparar con el nombre del protagonista, su rabia ante la miseria que lo atormenta a él y a toda su familia así como al resto de Negros de la región. Es por ello que decide matar: «¡Matar! ¡Matar! ¡Matar!» se convierte en el *leitmotiv* u obsesión que quema su corazón. Piensa, así, poder vengar esta vida hambrienta ya que «*habían vivido de promesas toda la vida. En realidad, el gobierno nada hacía por los pobres*» (p. 44).

Sus hermanos de raza tienen la desgracia de ser pobres y, encima, Negros, en un mundo que pertenece a los ricos y a los blancos. Es por ello que planea incendiar las casas de la aristocracia, sentimiento que se irá intensificando: El anatema es lanzado, una vez más, contra el gobierno, contra su política socioeconómica que condena a la miseria a la humanidad negra del Chocó: «El mal gobierno era culpable de la miseria... El gobierno era malo. Gobierno en manos de los ricos que no sabían cómo era aguantar hambre, no ponerse vestido, caminar descalzos o con zapatos, vivir dentro de un rancho podrido» (p. 95-96).

Irra asume finalmente que el hombre nace bajo el signo de una estrella y que algunos nacen bajo una buena estrella mientras que otros, como él, nacen bajo una mala estrella, una estrella que lleva desgracia y malos presagios: «*Algunos nacemos para sufrir sin tregua... otros para la alegría... son estrellas diferentes... las de ellos [los blancos, ricos] titilan eternamente, y tienen el precio del diamante. Y la mía... es una estrella negra... ¡Negra como mi casa!*» (p. 98).

Esta reflexión personal muestra la importancia de las estrellas que, en la cosmogonía del mundo negro, determinan a menudo el destino de los hombres o, como mínimo, un impacto determinante sobre sus vidas. Irra no hará más que confirmarlo así como el triste presagio que da título a la novela misma.

El color negro connota, la mayoría de veces, una significación lúgubre, triste y hasta negativo; es el color del duelo, de la muerte. Siervo Custodio Mora Monroy, que ha estudiado el empleo y el sentido de algunos colores en el español de Colombia, lo muestra muy bien: según él, entre los sentidos a los que refiere el color negro tenemos «lo negativo», «lo malo», «lo fatal», «la infelicidad», «el sufrimiento», «vida negra», «toda manifestación de infortunio y mala suerte», «suerte negra», etc. Destaquemos que estos distintos significados, todos negativos, pueden considerarse el signo de una «mala estrella»<sup>123</sup>.

El crimen que Irra prepara contra el Intendente se quedará en un estado utópico. De hecho, bloqueado entre lo real y lo imaginario, éste se ve enfrentado a su conciencia que le impide hacerlo recordándole uno de los diez mandamientos: ¡No matarás!. A partir de esta reflexión todo tambaleará y aparecerá el miedo a la acción, a pesar de la buena preparación del golpe planeado. Esta preparación no será nunca seguida por la ejecución, ya que cada vez que se decida a hacer algo, su conciencia le frenará. Incapaz de entender lo que le está pasando, desamparado, un viaje a Cartagena le inspira un cambio de idea, pero allí la vida tampoco es de color de rosa y tampoco conseguirá encontrar un empleo.

La visita a casa de Nive -que nos lleva al libro tercero- y la experiencia sexual que tiene con esta joven mulata virgen sólo le procura un placer insignificante y efímero. La euforia se convierte rápidamente en una situación disfórica: Irra empieza a odiar a Nive que se convierte, finalmente en «su enemiga implacable» (p. 151). Consciente de que esta relación no aporta ninguna mejora a su miseria («*odiaba a Nive... muchacha corrompida, seductora*»), Irra termina abandonándola.

A partir de este momento, Palacios nos presenta dos situaciones similares en un cierto sentido: la miseria de Irra y el deshonor de Nive. Dicho de otro modo, «la caída de él y la caída de ella». La única solución que le queda a Nive es la de abandonar Cartagena, etapa que marcará un nuevo fracaso en su vida totalmente deshecha. Todo lo que ella emprende no tiene sentido alguno, «*perra suerte*», como dice Palacios.

Sin embargo, a pesar de los sufrimientos de todo tipo que vive el protagonista, Palacios nos muestra que, en el fondo, Irra conserva una brizna de optimismo en su «Luz interior», título del libro cuatro.

En su fuero interno, Irra parece no haber perdido la esperanza; continúa pensando para sí mismo en la llegada de días mejores.

Es con estas fantasías del protagonista que termina la novela. Sus personajes no escapan de la miseria que aparece como un destino implacable, pero que, de hecho, es el resultado de una situación socioeconómica desigual y de la instauración de una estructura política «nacional».

## LA OBRA FRENTE A LA CRÍTICA

La publicación de *las Estrellas son negras* no provocó reacciones unánimes entre la elite intelectual colombiana. La novela de Palacios suscitó vivas controversias, tomas de posición ideológicas divergentes.

Los debates sobre la novela se centraban, para algunos intelectuales, en la forma y calidad literarias y, para otros, en el fondo, en el discurso, en el mensaje que quiso transmitir el autor.

Entre aquéllos encontramos a Gabriel García Márquez quien, apoyándose en la «base esencial del saber escribir», no aprecia la calidad literaria de *Las Estrellas son negras*. El escritor colombiano reprocha a la novela «*su gusto molinillo de resentimiento racial, su mediocridad técnica, la insignificancia humana de su protagonista...*»<sup>124</sup>.

Recordemos que García Márquez criticó, asimismo, a Hernando Téllez, reprochándole haber afirmado, sin análisis crítico previo, que «*Las Estrellas son negras* es el mejor libro en prosa publicado en Colombia durante el año que acaba de finalizar».<sup>125</sup>

En la misma línea que García Márquez, Ramón Vinyes no aprecia del todo la obra de Palacios. Emitió sus reservas en cuanto a su calidad literaria y aportó algunas restricciones: «*Pero hay que suponer que no todos los adolescentes del Chocó tienen los acumulados percances de Irra, por encima de todo, su intolerable pasividad. En tal caso, la novela de Irra y su “negra estrella” no pasan de ser la triste biografía de una individualidad, la existencia de un muchacho sin importancia*»<sup>126</sup>, concluyendo: «*lo que “caso conjunto” convierte en épico, en “caso individual”, es cosa sin trascendencia, y una novela de horrores por el horror mismo, como la de Irra, adquiere una puerilidad de argumento que la balancea más hacia lo cómico que hacia lo trágico, a pesar de las tinieblas que en ella se acumulan*»<sup>127</sup>.

Sin embargo, el punto de vista de Eduardo Zalamea Borda es del todo opuesto a los dos precedentes. Sin afirmaciones inconscientes o dogmáticas (es reconocida la exigencia en la crítica literaria de Eduardo Zalamea Borda), juzgó que *Las Estrellas son negras* es una novela interesante: «*La lectura de la primera novela de Arnoldo Palacios, “Las Estrellas son negras”, es una interesante pero dolorosa experiencia... No creo que “Las Estrellas son negras” sea una obra impecable. Podrían señalarse errores de diverso orden, pero no hay duda de que sus cualidades son superiores a sus defectos. La crudeza del lenguaje, la franqueza en la descripción de actos que hemos convenido en excluir de la literatura, no solamente son disculpables en una obra de este género, sino que en ella constituyen elementos inseparables de su esencia*»<sup>128</sup>.

En cuanto a la apreciación de José María Restrepo Millán : «*lo mejor de este libro, como hecho artístico, es que ese cúmulo de dolor, y toda esa lucha, y sus personajes, y su escenario y su ambiente, son reflejo directo del natural; son la expresión inmediata del dolor y la lucha y las gentes y el paisaje y el ambiente del Chocó, sin el más leve soplo del intelectualismo, que ha sabido desvirtuar muchas tentativas de novela acometidas en Colombia*»<sup>129</sup>.

Y en el mismo orden de ideas, Vicente Pérez Silva concluye a propósito de Palacios: «*Arnoldo Palacios ha creado una novela de la más honda raigambre social. Una novela que, desde su comienzo hasta el final, está nutrida por las cotidianas desventuras que asedian a las gentes humildes de toda su comarca, el departamento del Chocó. Una novela por cuya trama se van entrelazando los problemas más agudos que torturan al hombre que se desenvuelve o, mejor dicho, que se consume en medio de la maraña de una selva inhóspita: el hambre, la desnudez, la enfermedad, la desolación, el desamparo... En fin, Arnoldo Palacios, novelista que se compenetra integralmente con las dolencias y calamidades de sus coterráneos, nos ofrece una obra de extraordinario valor intelectual, una obra que conmueve y alecciona en el fragor de las agitaciones que caracterizan el tiempo que vivimos*»<sup>130</sup>. De hecho, lo que no ha sido apreciado es que, en la novela de Palacios, la ideología interviene demasiado en la ficción<sup>131</sup>.

Por nuestra parte, el libro de Palacios no nos ha maravillado por su calidad literaria, demasiado descriptivo y sobre hechos y cosas sin importancia. Notamos, asimismo, el uso frecuente de expresiones tomadas del lenguaje popular, aspecto justificado por la categoría de los personajes que salen a escena, si bien el autor hubiese podido ligar la expresión con un lenguaje popular pero menos grosero.

## CONCLUSIÓN

El libro de Arnoldo Palacios, a través de sus personajes, presenta a los Negros del Chocó como seres miserables, hambrientos, desamparados que no tienen otra elección que librarse al sexo y al alcohol.

La miseria, siempre presente, marca el ritmo de su vida cotidiana. El autor quizás ha exagerado en su descripción de la miseria, pero podemos pensar que es la mejor forma de hacer tomar conciencia sobre un pueblo excluido en el seno de su propia nación. Encontramos, en todo caso, una voluntad, un combate a favor de los Negros, para quienes reivindica con fuerza justicia social y económica.

Palacios hace responsable de este drama al gobierno. La «cuestión nacional» sale aquí, de nuevo, a la luz: los Negros son dejados al margen de la «nación» colombiana.

De un modo general, el interés del libro reside menos en su calidad literaria que en la temática socio-política-económica propuesta: la vida miserable de los Negros del Chocó.

## BIBLIOGRAFÍA

DE FRIEDMANN, Nina S. & ARROCHA, Jaime (1986), *De Sol a Sol: Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*, Bogotá, Planeta Colombia Editorial.

FANON, Frantz (1979), *Les damnés de la terre*, París, Masquero.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982), «Por tratarse de Hernando Téllez», in *Obra Periodística: Textos Costeños*, vol. 2, Barcelona, Bruguera.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982), «El Chocó que Colombia desconoce», in *Obra Periodística: Entre Cachacos I*, vol. 2, Barcelona, Bruguera.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982), «El más humano de los barrios», in *Obra Periodística: Entre Cachacos II*, vol. 2, Barcelona, Bruguera.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982), «El Chocó irredento», in *Obra Periodística: Entre Cachacos II*, vol. 3, Barcelona, Bruguera.

MONTES GIRALDO, José Joaquín (septiembre-diciembre de 1967), «Insultos en la literatura Colombiana», in *Thesaurus*, Bogotá, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, tomo XXII, n° 3.

MORA MONROY, Siervo Custodio (mayo-agosto de 1983), «Algunos usos de los términos del color en el español de Colombia», in *Thesaurus*, Bogotá, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, tomo XLIV, n° 2.

ONGONE, Mathurin (1991), *Les Noirs de la côte Pacifique dans le discours culturel et la littérature (Colombie, Equateur, Pérou) vers le milieu du XX<sup>ième</sup> siècle*, Toulouse, Institut Pluridisciplinaire Pour les Études sur l'Amérique Latine, Mémoire de D.E.A. d'Études Latino-américaines.

PALACIOS, Arnoldo, «Chocó, país exótico» (16-VIII-1947), in *Sábado*, Bogotá, n°214, 2ª Sección.

PALACIOS, Arnoldo (1971), *Las Estrellas son negras*, Bogotá, Revista Colombiana.

PÉREZ SILVA, Vicente (1-IV-1972), «Las Estrellas son negras», in *Noticias culturales*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, n° 135.

VINYES, Ramón (1982), «Una novela colombiana», in *Selección de textos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, tomo I.

ZALAMEA BORDA, Eduardo (2-VII-1949), «La ciudad y el mundo», in *El Espectador*, Bogotá.

ZAPATA OLIVELLIA, Manuel (1975), *Chambacú, Corral de negros*, Medellín, Bedout.

ZAPATA OLIVELLIA, Manuel (1987), *Lève-toi, mulâtre! L'esprit parlera à travers ma race*, París, Payot.

---

## MITOS Y LEYENDAS DE MADAGASCAR

---

HARINIRINJAHANA RABARIJAONA  
UNIVERSIDAD DE ANTANANARIVO

Los textos que a continuación presento han sido tomados de mi tesis doctoral, titulada *Narrativas orales malgache e hispánica: convergencias, divergencias y estudio comparativo*, que fue dirigida por los profesores María Cruz García de Enterría y José Manuel Pedrosa, y leída en la Universidad de Alcalá en 2001. La tesis permanece inédita, aunque en la actualidad preparo su revisión y actualización con el profesor Pedrosa, con el fin de que los textos y un nuevo estudio acompañante puedan ser publicados pronto en español.

La gran mayoría de estos relatos fueron recogidos directamente de la memoria oral de personas muy allegadas a mí (mi esposo, otros familiares, amigos cercanos), y de mí misma. Casi todos de la etnia merina, a la que yo misma pertenezco. Tanto el breve florilegio que ahora ofrezco como los varios centenares de relatos que formaban parte de aquella tesis doctoral son una muestra muy pálida y muy modesta de la extraordinaria riqueza de la literatura oral que atesoran todas las etnias y pueblos de mi país. Se ofrecen sin reelaboraciones ni aditamentos, en traducciones literales y fieles al discurso oral de mis informantes.

### 1. LA CREACIÓN DE LOS PRIMEROS HOMBRES

Informante: Simon Rabearintsoa, de 41 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

Cuentan que el primer hombre que *Zanahary*<sup>132</sup> puso sobre la tierra se llamaba *Ietse*<sup>133</sup>. Vivía feliz: no tenía que trabajar para ganarse la vida, porque *Zanahary* le daba todo lo que necesitaba. Y se divertía haciendo estatuas de madera. Un día, *Zanahary* dijo a una de sus esclavas:

- Quiero que te cases con *Ietse*.

Pero la esclava le dijo:

- ¿Y si no me quiere?

- Bueno, lo veremos. Lleva estas calabazas contigo, y cuando llegues allí, destapa la primera. De esta manera, harás salir el frío; *Ietse* tendrá frío, y se acercará para calentarse entre tus brazos. Si no lo hace, destapa la segunda que contiene el calor. Te necesitará para que le des un poco de aire fresco. Si no lo hace, destapa la tercera, que contiene la sed. Te pedirá agua. En el caso contrario, coge la cuarta y libera el hambre, y prepárale una comida. Si no come, deja salir los mosquitos de la quinta calabaza; te pedirá tu *lamba*<sup>134</sup> para protegerse contra ellos. Si no lo hace, coge la sexta, que contiene los picores. Entonces, muéstrale este ungüento contra los picores. Si no te hace caso, destapa la séptima calabaza y libera el enojo. Se sentirá tan aburrido que escuchará tus historias. Pero si no lo hace, libera la risa de la última calabaza; *Ietse* no la conoce todavía y cuando te vea reír, intentará aprender. ¿Entiendes?

Así que la esclava se fue a ver al hombre. Sin embargo, sus reacciones fueron diferentes. Contra el frío, *Ietse* encendió un fuego. Contra el calor, se sentó bajo la sombra de un árbol. Contra la sed, se fue a beber el agua del ravinale<sup>135</sup>. Contra el hambre, se comió un plátano. Contra los mosquitos, se puso a correr para escapar de sus ataques. Contra los picores, se rascó con un tronco de árbol. Y cuando la risa salió de la última calabaza, se tapó las orejas y cerró los ojos. La esclava se desesperó y volvió al cielo para relatar todo lo ocurrido.

Entonces, *Zanahary* llamó a su hija preferida, llamada *Velo*, y la envió a la tierra. *Velo* se vistió con un magnífico *lamba* de siete colores y bajó a la tierra. En cuanto la vio, *Ietse* se enamoró de ella, así que no tardaron en casarse. *Ietse* dejó de hacer estatuas y se pasó el tiempo contemplando a su hermosa esposa.

El tiempo pasó, y un día *Velo* le dijo a su marido:

- Me estoy aburriendo porque no tenemos nada que hacer; ni siquiera puedo jugar con tus estatuas porque no tienen vida. Voy a ver a mi padre para que les dé vida.

Y *Velo* subió al cielo. Pero en cuanto se fue, empezó a llover en la tierra. Y le dijo a *Zanahary*:

- Quiero que animes las estatuas de *Ietse* porque me siento aburrida en la tierra.

Entonces, *Zanahary* le dio una calabaza llena de vida y le dijo que la vertiera sobre las estatuas. *Velo* le dio las gracias y regresó a la tierra. Y cuando volvió, el buen tiempo volvió con ella. Las estatuas cobraron vida y fueron los primeros hijos de *Ietse* y *Velo*. Y los años pasaron, pasaron. Un día, *Ietse* murió. Su mujer no quería quedarse sola en la tierra, así que volvió al cielo.

Dicen que, desde entonces, cuando los hombres estornudan, dicen «*Ietse*», para recordar a su antepasado. Y los demás le contestan «*Velo!*».

También dicen que de vez en cuando se puede ver el vestido de siete colores de *Velo* cuando ya no va a llover, y es el color del arco iris.

## 2. LOS PRIMEROS HOMBRES

Informante: Alphonse Raharijaona, de 55 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

Dicen que, al principio, *Zanahary* tenía dos esposas, *Ratany*<sup>136</sup> y *Ralanitra*<sup>137</sup>. Un día, decidieron tener hijos, y *Ratany* modeló en barro la imagen de una niña. *Zanahary* le insufló su aliento, y la imagen cobró vida. Cuando se hizo mayor, recibió una casa y vivió allí sola<sup>138</sup>. Cada noche, *Zanahary* llevaba un hombre a casa de su hija, pero *Ratany* no lo sabía. Algún tiempo después, la muchacha se quedó embarazada. El tiempo pasó, y cuando se acercaba el día del parto, *Zanahary* dijo a *Ratany*:

- Voy a por mi otra esposa para que cuide de nuestra hija el día de su parto.

*Ratany* no dijo nada. Y llegó el día del parto; era viernes. La primera esposa de *Zanahary* llegó de verdad, y fue ella quien cuidó de la recién nacida hasta que se hizo mayor. La niña tenía exactamente la misma apariencia física que su madre *Ratany*.

Los meses y los años pasaron, y la hija de *Zanahary* tuvo otro parto; esta vez fue un niño. El tiempo siguió pasando, y tuvo otros partos. Los nietos de *Zanahary*, que llegaron finalmente a ser ocho, iban creciendo, haciéndose mayores. Eran cuatro varones y cuatro hembras.

Y *Zanahary* dijo:

- Los niños tienen que irse ahora, porque ya son mayores y numerosos; irán por parejas y yo los repartiré de esta manera: los dos primeros se casarán e irán al oriente; los dos segundos harán lo mismo e irán al norte; los dos terceros igualmente, e irán al sur; y los dos últimos se casarán e irán al occidente.

Los niños no dijeron nada, a pesar de que sabían perfectamente que los hermanos no debían casarse entre ellos, y obedecieron a *Zanahary*. Cada pareja se multiplicó rápidamente, en el sur y en el norte, en occidente y en oriente. Los años pasaron, y un día, *Zanahary* fue a ver a la última pareja y les dijo:

- Me he enterado de la maldad de vuestros descendientes; no entiendo nada de sus comportamientos: son muy duros y perversos, no se respetan; tampoco respetan a los mayores. Voy a exterminarlos. Pero quiero que construyáis un gran barco, y que llevéis con vosotros a los que acepten acompañaros. Y yo os salvaré.

Los dos esposos escucharon los consejos de su abuelo, y empezaron a construir el barco. Cuando lo acabaron, entraron en él con sus cebúes. Pero ninguno de sus familiares les hicieron caso, ni siquiera sus propios hijos. Entonces, la lluvia empezó a caer durante mucho tiempo, provocando una gran inundación. Todos perecieron, y los dos esposos fueron los únicos supervivientes. Y a ellos los cristianos les llamaron *Adama* y *Eva*. A sus descendientes se les llamó *olombelo*<sup>139</sup>; a medida que el tiempo fue pasando fueron multiplicando. Se dice que, cuando un *olombelo* muere, su cuerpo debe ser devuelto a *Ratany*, su madre. Y *Zanahary* acoge su alma en el cielo.

A mí, me lo contaron; si es mentira, no es culpa mía, sino de los antepasados.

### 3. RATOVONA Y LOS PRIMEROS HOMBRES

Informante: Alphonse Raharijaona, de 55 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

Cuentan que, antes, había sólo un ser vivo en la tierra. Se llamaba *Ratovona* y pasaba su tiempo haciendo cosas con pedazos de madera y con arcilla. Dicen que era un artesano muy inteligente, con gran capacidad para inventar y crear objetos. Un día, *Zanahary* vino a verle y le preguntó:

- ¿Qué tal *Ratovona*, qué estás haciendo?
- Estoy trabajando. Mira las cosas que he creado.
- ¿Sabes, *Ratovona*, que eres creación mía?
- ¿Cómo? —replicó *Ratovona*.
- Te esto y diciendo que te he creado. Tú eres mi creación —dijo *Zanahary*.
- No, no me has creado, me he creado yo mismo.
- ¡Mentira! Yo te he creado.
- Lo siento, *Zanahary*, pero no me has creado —insistió *Ratovona*.
- ¿Estás seguro? —preguntó *Zanahary*.
- Absolutamente seguro.
- Bueno. De momento, voy a dejarte; pero la semana que viene, volveré y te demostraré que yo te he creado.
- De acuerdo. Estoy esperándote aquí —dijo *Ratovona*.

Así que *Zanahary* se despidió de él y subió al cielo, mientras que *Ratovona* volvió a sus tareas. Utilizando una buena cantidad de barro y de agua, empezó a dar formas variadas a la masa, cuando, de repente, se le ocurrió una idea tan fantástica que le hizo hablar con voz alta:

- ¿Y si hiciera algo a mi imagen y semejanza? En vez de crear objetos, voy a crear hombres.

Sin esperar más, *Ratovona* modeló la masa de barro dándole forma humana. Trabajó todo el día y toda la noche, y así siguió trabajando durante muchos días, hasta que *Zanahary* llegó otra vez a la tierra. Después de las saluciones usuales, *Zanahary* dijo:

- Escúchame, *Ratovona*, y contéstame. ¿Ves este cetro de oro? Es mi cetro. Si consigues decirme cuál es la base y cuál la punta, te dejaré en paz y no te molestaré más con la idea de que eres mi creación. ¿Qué te parece?

- Muy bien —contestó *Ratovona*.

- Aquí lo tienes —dijo *Zanahary* cogiendo el cetro por la mano en posición horizontal—. No puedes tocarlo porque es sagrado, pero apunta hacia algo y dime cuál es la base y cuál es la punta.

*Ratovona* cogió un palo y dijo:

- Ésta es la punta y ésta es la base.

*Zanahary* quedó sorprendido, porque *Ratovona* lo adivinó sin dificultad y acertó. Así que le dijo sin más recelo:

- Acércate. Es verdad, yo no te he creado. Pero ¿qué son estas figuras de barro esparcidas por todas partes?
- Son mis creaciones, porque quería tener compañía y las he creado a mi imagen y semejanza.
- Voy a hacerte una propuesta: puedo darles vida para que sean iguales que tú. Podrán hablar y actuar como tú. ¿Te parece?
- ¡Estupendo! Estoy completamente de acuerdo.

Entonces, *Zanahary* dio un soplo de vida a las figuras para darles *aina*<sup>140</sup> y *fanahy*<sup>141</sup>. No tardaron en moverse, y se convirtieron en seres humanos vivientes. Y *Zanahary* añadió:

- Pero cuando llegue el día de su muerte, nos quedaremos con lo que habíamos creado. Tú te quedarás con el cuerpo que has creado, y yo recogeré su *aina* y su *fanahy*.

- De acuerdo.

- Ahora tócales para que tengan tu sabiduría —dijo *Zanahary*.

*Ratovona* cogió un palo, y tocó a los hombres con él; entonces los hombres adquirieron la sabiduría y el conocimiento. Dicen que, por eso, cuando los hombres mueren, su *aina* y su *fanahy* van al cielo con *Zanahary*, y el cuerpo de barro queda en la tierra porque ha sido creado a partir del barro.

#### 4. EL ORIGEN DE LA CIRCUNCISIÓN

Informante: Alphonse Raharijaona, de 55 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

Cuentan que, en tiempos remotos, el arroz era un alimento reservado a los reyes, y que los arrozales se ubicaban en lugares cerrados y bien protegidos. Cada día, los trabajadores llegaban hasta allí y regresaban a su pueblo a la caída del sol. Y, cada día, eran registrados minuciosamente ante de salir del recinto, para que no llevasen ningún grano del precioso arroz. Para ello, se examinaban sus bolsillos, los pliegues de sus vestidos, el interior de sus orejas, de su boca, y de sus narices. Hasta se les rapaba la cabeza, por el miedo de que escondiesen algún grano en su cabellera. En aquellos tiempos, todavía era desconocida la circuncisión.

Desde hacía mucho tiempo, el capataz que se ocupaba de los trabajos en los arrozales del rey tenía deseos de llevarse unos granos, pero no sabía cómo podría conseguirlo. Un día, tuvo una idea insensata: cogió un grano de arroz y lo escondió en su prepucio. ¡Victoria! Nadie sospechó nada cuando salió de allí por la tarde. Así lo estuvo haciendo durante treinta días consecutivos, con lo que pudo reunir hasta treinta granos de arroz. Llevó los granos a la selva, y, tal como había aprendido a hacer en las tierras del rey, los cultivó cuidadosamente. Pero su pene sufrió algunos cortes por culpa de los granos, y en él se formó a ser una herida abierta hasta que el prepucio cayó.

El tiempo pasó, y el capataz obtuvo su primera cosecha, y pudo probar el sabor delicioso y tan codiciado del arroz. Sin embargo, un día uno de los trabajadores del rey cogió un atajo para no llegar tarde a su trabajo, pasó por la selva y vio allí las plantas de arroz. Se fue enseguida a ver al rey para relatar lo que acababa de ver. El rey dijo:

- No digas nada a nadie. Y empieza a vigilar a tus compañeros de trabajo.

Así hizo el hombre: volvió a la selva y finalmente pudo descubrir al culpable.

- Es el capataz, mi rey, es el capataz.

Convocaron al capataz y lo llevaron ante el rey, quien decretó la pena de muerte. Le preguntaron por sus cómplices, pero el capataz dijo:

- Nadie me ayudó a hacer lo que hice. Me sacrificué yo para obtener los granos de arroz, porque quería probar su sabor. Cada día, y durante treinta días, puse un grano de arroz en mi prepucio para poder sacarlo de este recinto; luego los cultivé en la selva, y conseguí una buena cosecha de arroz. Pero ahora mirad lo que me ha pasado —dijo, mostrando al público su pene circuncidado.

Entonces el rey dijo:

- Has pagado ya tu mala acción, así que no morirás. Pero todos los varones del reino sufrirán esta mutilación para pagar el precio que tú has pagado por el arroz con tu sangre. Aunque yo esté muerto, ningún hombre no circuncidado podrá acercarse a mi tumba<sup>142</sup>. ¡Quién sabe lo que pueda esconder en su prepucio...!

Dicen que desde entonces, todo el pueblo pudo comer del precioso grano de arroz, pero desde entonces los varones tuvieron que ser circuncidados según las órdenes de aquel rey.

## 5. EL ORIGEN DEL SACRIFICIO DEL CEBÚ

Informante: Alphonse Raharijaona, de 55 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

Éranse una vez dos parejas que vivían en un pueblo de la etnia *bara*, en una región del sur de Madagascar. Y las cuatro personas que formaban estas dos parejas querían casarse, pero, como estaban unidos por lazos de familia, no podían contraer matrimonio a causa de un tabú que impedía la unión entre parientes. De todas formas, se querían mucho, y por eso decidieron acudir a *Zanahary* para pedir consejo. Cuando llegaron ante *Zanahary*, uno de ellos dijo:

- ¡Oh, *Zanahary*! Somos víctimas de una prohibición, y estamos aquí para pedirte un favor: ¿qué tenemos que hacer para evitar que la maldición caiga sobre nosotros? Danos una respuesta favorable porque queremos casarnos.

*Zanahary* les dijo:

- Voy a daros un brebaje para romper la prohibición y estaréis a salvo de cualquier desgracia. Volved aquí más tarde.

Entonces, se fueron a su pueblo. *Zanahary* preparó el brebaje y lo vertió en un plato; quería que las cuatro personas lo bebieran para poder casarse.

Pero las parejas se retrasaron un poco, y un cebú se acercó al plato y se bebió el brebaje mágico. Cuando llegaron, se quedaron asustados y exclamaron:

- No hemos bebido el brebaje porque el cebú acabó con él. ¿Tendremos entonces que quedarnos en esta insoportable situación? ¡Qué lástima! Tendremos que quedarnos así porque el cebú se ha bebido el brebaje mágico.

Y *Zanahary* les respondió:

- En este caso, el que rompió la prohibición ya cumplió con la supresión del tabú. Matad al cebú porque se bebió el brebaje que debía salvaros.

Dicen que éste es el origen del sacrificio del cebú<sup>143</sup>.

## 6. EL SOL, LA LUNA Y LAS NUBES

*Zanahary* tenía tres hijos, que eran *Ramasoandro*<sup>144</sup>, *Ravolana*<sup>145</sup> y *Rahona*<sup>146</sup>. Cuando se hicieron mayores de edad, *Zanahary* les dio a cada uno su parte de herencia. Y les dijo:

- *Ramasoandro*, eres el primogénito: te daré doce cebúes. *Ravolana*, mi hija preferida: te daré siete cebúes. Y para ti, mi hijo menor: tendrás derecho a un cebú. Cuidad de vuestra herencia, porque yo no estaré vivo eternamente, y tenéis que aprender a cuidar de vosotros mismos desde ahora.

Así que los tres cogieron sus cebúes y volvieron a su casa. Los años pasaron. Un día, *Zanahary* cayó enfermo y el *mpimasy*<sup>147</sup> le dijo que su único remedio era la sangre de un cebú. *Zanahary* llamó a su consejero y envió a un mensajero a buscar un cebú a casa de *Ramasoandro*. *Zanahary* dijo:

- *Ramasoandro* tiene muchos cebúes; seguro que no le pasaría nada si me diera uno para salvarme la vida. Vete a casa de *Ramasoandro* y dile que necesito un cebú.

El mensajero se fue, pero cuando le hizo saber la razón de su visita a *Ramasoandro*, éste le contestó:

- Lo siento, pero no puedo darte ninguno de mis cebúes. ¿Por qué mi padre ha pensado enseguida en que yo podría dártelo, si somos tres hermanos? Vete a ver a mi hermana, ella te lo dará.

Y el mensajero se fue a casa de *Ravolana*. Pero ésta le dijo:

- Mi hermano mayor tiene más cebúes que yo, porque nuestro padre le ha dado más. No puedo darte ninguno porque, como ves, tengo muchos hijos (se refiere a las estrellas). Así que, cuando me muera, quiero que tengan por lo menos un cebú cada uno. ¿Por qué no te vas a casa de *Rahona*? Estoy segura de que te lo concederá.

Entonces, el mensajero se fue a casa de *Rahona*, y le contó que su padre estaba enfermo, y que su único remedio era la sangre de un cebú. Ni siquiera tuvo tiempo para pedirle un cebú, porque *Rahona* inmediatamente le dijo:

- ¿Cuál es el problema? Ahora mismo te daré un cebú. Te acompañaré al palacio de mi padre y llevaremos el cebú con nosotros. No quiero que mi padre se muera.

Cuando llegaron al palacio de *Zanahary*, el *mpimasy* preparó el remedio, y el enfermo se curó. Entonces, *Zanahary* llamó a sus hijos y les dijo:

- Escúchame, *Ramasoandro*. Puse toda mi esperanza en ti cuando te di los doce cebúes; sin embargo, me has decepcionado profundamente. Has dado pruebas de egoísmo, y ésa no es una buena actitud. *Ravolana*, tú has dado pruebas de que eres una chica buena porque has pensado en el futuro de tus hijos, pero también has olvidado que soy tu padre y que me estaba muriendo. *Rahona*, me alegro de ver que no me has guardado rencor por haberte dado un solo cebú. A pesar de eso, has acudido a verme, y tu generosidad me ha salvado la vida. Así que, a partir de ahora, vosotros dos, *Ramasoandro* y *Ravolana*, tendréis que acatar y mostrar profundo respeto ante vuestro hermano menor, porque es un ser generoso y os ha superado en todo. *Ramasoandro*: brillarás sólo de día; *Ravolana*: brillarás sólo de noche con tus hijos. Pero cuando pase *Rahona*, os ocultará y no podréis brillar. Por más que brilléis, no podréis mostrar ninguna luz cuando vuestro hermano menor pase ante vosotros.

Por eso, el sol brilla sólo de día y la luna brilla sólo de noche; pero ninguno puede lucir cuando las nubes pasan por el cielo, puesto que ésa fue la voluntad de *Zanahary*.

## 7. LOS HIJOS DE LAS DOS HERMANAS Y LA REGULACIÓN DEL MATRIMONIO

Se cuenta que, en tiempos muy remotos, vivían dos hermanas. Y cada una se convirtió en madre: una dio a luz a un niño, y la otra, a una niña. En aquella época, había un hambre terrible, y la gente vivía en la escasez. Así que las dos hermanas se veían obligadas a salir para buscar comida. Un día, dejaron a los niños al cuidado de las viejas del pueblo, y se fueron.

Al regresar al pueblo, oyeron desde lejos los gritos y los llores de sus niños. Entonces, corrieron para atenderles. ¡Cuánto les echaba de menos durante su ausencia! La mujer que tenía una niña cogió al niño y le dio el pecho, y su hermana le dijo:

- Éste no es el tuyo, tú tienes una niña y yo tengo un niño. El niño es mío.

- No, no, no. Mi bebé no es una niña sino un niño. Vamos a preguntar a las viejas que guardaron los bebés, porque tú no sabes cuál es tu bebé; en cambio, yo conozco perfectamente al bebé que he parido.

Las hermanas se fueron a ver a las viejas, y al llegar allí, dijeron:

- Tenemos un problema con nuestros bebés. Mi hermana no conoce el suyo; quizá vosotras podáis aclararnos un poco la cuestión, porque no quiero estar a malas con mi hermana.

Las viejas dijeron:

- Tú, la mayor, tienes un niño, y tú, la menor, tienes una niña. No os peleéis por este asunto, porque esa es la verdad.

Sin embargo, las dos hermanas siguieron discutiendo, y la menor le dijo a su hermana mayor:

- Iré allí donde haga falta ir, pero conseguiré conservar mi niño.

- Vete entonces —contestaron las viejas.

Y la hermana menor se fue a ver al rey y le dijo:

- Te saludo, rey. Estoy aquí para decirte que las viejas que guardan los bebés han intercambiado los nuestros. Mi hermana y yo nos fuimos a buscar comida, y a nuestro regreso los han intercambiado. Yo conozco al mío porque es un niño.

El rey le dijo:

- Vete a tu pueblo y llama a las viejas y a vuestros esposos.

Ella se fue, llamó a las viejas, a su hermana y a sus esposos, y todos se presentaron ante el rey. Entonces, el rey les dijo:

- Os he llamado para deciros que esta madre se queja porque parece que habéis intercambiado su bebé por otro.
- Se equivoca porque su bebé es una niña —contestaron las viejas.
- No, mi bebé es un niño —insistió ella.
- Vosotros, los esposos, ¿qué opinión tenéis? —preguntó el rey—. Tú, el marido de la que se está quejando, habla: ¿tu esposa tiene razón?
- No, nuestro bebé es una niña —contestó el marido de la hermana menor.
- Tú, mujer, ¿reconoces la verdad de la boca de tu marido? Dice que diste luz a una niña.
- No, no estoy de acuerdo. De todas maneras, no es el hombre quien da a luz, sino la mujer.

Trajeron a los bebés y el rey sentenció:

- Alejaos las dos un momento. Cuando volváis, que cada una de vosotras tome un bebé; si no llora, podéis llevarlo.

Cuando regresaron, la que decía que era la madre del niño cogió a la criatura, pero éste lloró en sus brazos. Entonces, el rey le dijo:

- No es tu bebé; coge a la niña y llévatela.
- Lo siento, rey, pero no estoy de acuerdo —dijo la hermana menor—. Así que danos una ley para que nuestros hijos no puedan casarse.
- No entiendo qué clase de ley puedo daros, así que id a ver directamente a *Zanahary* —dijo el rey.

Llegaron ante *Zanahary* y le contaron su problema:

- Acudimos a ti porque nuestros bebés han sido intercambiados. El mío, un niño, fue cogido por mi hermana, que en realidad tiene una niña. El rey quiso darme el bebé de mi hermana, pero no lo he aceptado.
- Eso no es verdad —replicó la otra hermana—. En cualquier caso, hemos pedido una ley para que nuestros hijos no puedan casarse, pero el rey no fue capaz de hacerlo, y nos envió ante ti. Solo tú podrás darnos satisfacción.
- Os daré satisfacción —dijo *Zanahary*—. Vuestros bebés han sido intercambiados, y no sé exactamente quién de las dos tiene razón. Volved a vuestro pueblo y enviaré a un mensajero para anunciaros la ley.

Se fueron, y *Zanahary* dijo a su mensajero:

- Vete para anunciar a las hermanas cuyos bebés han sido intercambiados que sus hijos no pueden casarse, porque los bebés han sido intercambiados. El bebé puede ser tanto de la hermana mayor como de la hermana menor<sup>148</sup>.

## 8. EL ORIGEN DE LOS BETSILEO

Informante: Sahondra Rakotonirainy, de 25 años, de la etnia *betsileo*, entrevistada en Madrid en marzo de 1999

Hace siglos, muchos guerreros de la etnia *merina* entraron en la región de *Fianarantsoa*<sup>149</sup> después de una guerra étnica. Cuando la guerra se acabó y la paz fue restablecida, muchos prefirieron quedarse allí antes que volver a su región de origen. Se casaron con mujeres de Fianarantsoa, tuvieron hijos y nietos, y lograron volver a estabilizar y encauzar perfectamente.

El rey de los *merina* les envió entonces un mensajero para decirles que, si querían volver a vivir en su antiguo pueblo, podían regresar sin problema. Pero ellos dijeron:

- *Efa be anay ka tsy leonareo*.

Lo que significa «Ya somos numerosos y no podríais mantenernos».

El mensajero volvió adonde estaba el rey y le comunicó la decisión de sus antiguos súbditos. Así que, de ahí en adelante, los llamaron «*be tsy leo*», es decir «tan numerosos que no se puede mantener», de donde viene *betsileo*, y se desarrollaron como un pueblo diferente de los *merina*.

## 9. EL HOMBRE QUE NO TUVO RESPETO POR EL LAGO

Un día un hombre necesitaba agua para sus arrozales. Pensó en qué podía hacer, pero no se le ocurrió ninguna solución. Entonces, subió al lago *Antanimena*<sup>150</sup> y empezó a cavar para traer agua desde el lago hasta sus arrozales. No dijo nada a nadie. Al llegar a casa, la familia se reunía por la noche para cenar. Y el hombre comía, comía, y siempre tenía hambre. Su mujer volvía a preparar otra olla de arroz, y el hombre se lo comía todo en un instante. Y seguía con más hambre. Una vez más, la mujer le preparó otra olla de arroz, y el hombre la vació en unos instantes. Pero seguía con más hambre. Otra olla de arroz más, y el hombre no se saciaba.

Finalmente, se sintieron muy preocupados y le preguntaron qué hacía durante el día. El hombre acabó por decir la verdad, y toda la familia se fue la misma noche allí arriba para tapar el paso del agua. Sólo cuando todo fue tapado, el hombre volvió a la normalidad y no pidió más comida.

El lago Antanimena se sitúa a 5 kilómetros de *Ambohidratrimoanala*<sup>151</sup>, un pueblo de la provincia de Antananarivo, sobre una colina, desde la cual se divisa la montaña del rey *Andriamamilaza*<sup>152</sup>. Este lago es sagrado, y en él se hacen ofrendas y se sacrifican gallos rojos, cebúes o corderos.

Un poco apartada de la orilla hay una casa de madera sobre altos palos, y parece que las ofrendas son llevadas allí por los *ombiasy*<sup>153</sup> para curar a los enfermos, para rechazar hechicerías, o para quitar el mal de ojo.

No se puede pescar en este lago. Sobre todo, está prohibido satisfacer las necesidades corporales en la zona. También dicen que no se pueden hacer zanjas para irrigar los arrozales que se sitúan en sus alrededores, porque sus aguas son sagradas.

Otros dicen que esta colina es también un lugar donde las brujas se dan cita, y no se puede ir allí si no se quiere dar con ellas durante sus bailes nocturnos. Muchos carreteros que pasaron por allí cuentan haber sido víctimas de sus burlas: dan miedo a unos, molestan a los cebúes, y a otros les tiran piedras.

También dicen que hay fantasmas en esta colina, que, de día, toman la forma de remolinos de viento. Pero, de noche, se manifiestan con voces y sonidos de palmadas, y a veces hasta se pueden oír sus risas entre los árboles.

## 10. EL LAGO MANTASOA Y LOS AHOGADOS

En la provincia de *Antananarivo*, a unos 50 kilómetros de la capital, se sitúa un lago llamado *Mantasoa*<sup>154</sup>. Es un lugar muy bonito donde pueden navegar los veleros y se puede nadar, y cada año, los hoteles acogen a muchos visitantes y turistas extranjeros. Sin embargo, la gente cuenta que, cada año los espíritus del lago «raptan» a una víctima. Y eso ocurre desde hace mucho tiempo, sin que nadie lo pueda remediar.

Conocí personalmente a un colega que murió durante una excursión con sus alumnos. Se llamaba Edwin y era profesor de español en el Instituto Gallieni de la capital. Yo no estaba con ellos, pero otros colegas me lo contaron después.

Parece que, cuando todos se preparaban para recoger sus cosas y volver a casa, él volvió hacia el lago. Había allí una pequeña embarcación que, según los alumnos, se aproximó milagrosamente a la orilla del lago, y el profesor subió en ella. Después, dijo:

- ¡Sáquenme una última foto!

Mientras sacaban la cámara, notaron que la embarcación se iba alejando poco a poco de la orilla; pero, por el momento no hicieron caso. Cuando terminaron la sesión de fotografía, la embarcación volcó, y el profesor cayó al agua. Pidió auxilio, y muchos se lanzaron al agua para ayudarlo. Todo fue en vano.

Entonces avisaron a la familia, y continuó la búsqueda con buceadores. Corrieron rumores sobre la necesidad absoluta de hacer un sacrificio de gallo y de cebú, pero la familia, que era cristiana, no consintió hacerlo. Así que empezaron a rezar y a rezar, y parece que, después de muchas horas de oración, un miembro de la familia subió a una embarcación y dijo que el cuerpo estaba debajo de ellos. Echaron una cuerda rematada por un gancho en el extremo, y notaron que había atrapado algo. Tiraron y tiraron, y, efectivamente, consiguieron rescatar el cuerpo sin vida del profesor.

## 11. LA SEPULTURA DEL REY EN LA MONTAÑA DE ANDRIAMAMILAZA

Informante: Rabemanantsoa, de 70 años, de la etnia merina,  
Ambohidratrimoanala

Dicen que, en época lejana, un rey llamado *Andriamamilaza* vivía en esta región<sup>155</sup>. Tenía diez hijos, pero cinco de ellos fueron capturados por los enemigos. Los demás hijos siguieron viviendo con él en su reino, y todos intentaron protegerse contra la invasión de otros enemigos.

El rey *Andriamamilaza* era un rey orgulloso, y decía a todos que, si algún día perdía una batalla, se enterraría vivo lejos del pueblo. Y que, para que sus súbditos y su familia pudieran reconocer el lugar, dejaría crecer unas plantas de *herana*<sup>156</sup>.

Los días pasaron, y los meses, y los años, hasta que un día, el rey *Andriamamilaza* perdió una batalla. La mayor parte de su pueblo fue exterminado, aunque algunos pudieron refugiarse en la selva. Hay que advertir que nuestro pueblo está al límite de la provincia de *Antananarivo* y de la de *Tamatave*, y allí empieza la famosa *ala atsinanana*<sup>157</sup>.

Cuando la paz fue restablecida, los supervivientes volvieron al pueblo e intentaron reconstruirlo. Los hijos del rey sobrevivieron también. Y los años pasaron.

Un día, un hombre subió a una montaña llamada, y notó que habían crecido unas plantas de *herana*. Generalmente, necesitan agua para crecer; por esta razón, crecen a orillas de un lago o de un río. Pero *herana* allí había, y el hombre se quedó asombrado. Al llegar al pueblo, lo contó a sus mayores. Y un viejo le dijo:

- Aquí tenemos la señal. Porque el rey *Andriamamilaza* dijo que, si perdía una batalla, se enterraría vivo, y señalaría dónde estaba su tumba con unas plantas de *herana*. Lo que has visto es sin la menor duda su tumba.

Entonces, todos subieron allí para ver la tumba de su antepasado, e hicieron ofrendas para él.

Hasta hoy en día, la montaña de *Andriamamilaza* es un lugar sagrado, y sigue siendo venerada como tal. Mucha gente acude allí a pedir favores, a cumplir promesas, o a hacer ofrendas de agradecimiento por algún don recibido.

En esta zona, el cerdo es tabú, así como el ajo y la cebolla, igual que sucede en todas las tumbas reales y en los lugares sagrados.

Los descendientes del rey *Andriamamilaza* se llaman *Zafinandriamamilaza* o *Zafimamy*<sup>158</sup>, y hasta ahora siguen respetando los tabúes y los rituales de sus antepasados. Antes, no se casaban con hombres ni con mujeres de otros linajes, porque querían guardar la pureza de su sangre; pero, ahora, los jóvenes tienen otro concepto de las relaciones personales, y los padres también son más comprensivos.

## 12. EL HOMBRE QUE DESAPARECIÓ EN LA MONTAÑA DE ANDRIAMAMILAZA

Informante: Rabemanantsoa, de 70 años, de la etnia merina,  
Ambohidratrimoanala

Cuentan que, hace muchos años, un *vazaha*<sup>159</sup> llegó de visita y quiso subir a la montaña de *Andriamamilaza*<sup>160</sup> con su caballo. La gente le dijo que no lo hiciera, porque tendría problemas con espíritus. Pero el hombre les dijo que sólo quería hacer ofrendas sobre la tumba del rey. Le gente insistió, pero el hombre era terco, y dijo que iba con buenas intenciones. Entonces se fue, después de prometer que a su vuelta, por la tarde, pasaría para despedirse de los nativos. Pero no volvió. La gente tuvo miedo, y se puso buscarlo por la montaña, pero perdieron sus huellas en medio de un camino, como si hubiera desaparecido por los aires. Parece que nunca volvió.

Hay quien dice que la montaña de *Andriamamilaza* es también un lugar tabú para los extranjeros y para los caballos; y eso, porque los espíritus de los malgaches muertos allí pueden hacerlos daño. Todo eso tiene su historia, porque durante la guerra de resistencia contra la represión de los extranjeros, los rebeldes *menalamba*<sup>161</sup> se refugiaron allí; como el movimiento empezó desde *Moramanga*<sup>162</sup>, una ciudad perteneciente a la provincia de *Toamasina*<sup>163</sup>, muchos se refugiaron en la selva del este, y murieron allí.

La montaña de *Andriamamilaza* es ahora un santuario. Los *mpimasy* acuden allí para santificar los amuletos o los *ody*<sup>164</sup>, para pedir ayuda a los antepasados y a *Zanahary* y para hacer ofrendas. En esta zona y en otras más, sobre todo allí donde crecen las plantas de *herana*, no se puede comer cebolla ni ajo, porque parece que su fuerte olor no les gusta a *Zanahary* ni a los antepasados; de modo que estas plantas no se cultivan en muchos campos.

### 13. LOS DE ALASORA SON LADRONES DE GALLINAS

Informante: Simon Rabearintsoa, de 41 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

En la época de los reyes, un hombre arrogante y agresivo llamado *Ratsaralafy*<sup>165</sup> vivía a treinta minutos de *Alasora*<sup>166</sup>, en un pueblo llamado *Anganomasina*<sup>167</sup>. Cada noche, entraba en los gallineros de sus vecinos y robaba gallinas y gallos, porque la gente de *Anganomasina* vivía de la cría de aves de corral. *Ratsaralafy* los mataba y cuidaba de tirar las plumas a las afueras de *Alasora*. Y las víctimas de su robo pensaban que los ladrones eran de *Alasora*.

El tiempo pasó y los robos también acabaron. Un mes antes de morir, *Ratsaralafy* agonizaba e hizo llamar a todas las personas que habían sufrido la pérdida de sus gallinas. Muchos acudieron.

Entonces, *Ratsaralafy* les pagó a todos el justo precio de sus gallinas y murió en paz. A pesar de estas aclaraciones, la mala fama de los habitantes de *Alasora* como ladrones de gallinas sigue vigente hasta hoy en día.

### 14. POR QUÉ EL CEBÚ SE LLAMA «OMBY»

Cuando el rey *Ralambo* reinaba en *Ambohidrabiby*<sup>168</sup>, ciertos animales salvajes vivían en libertad por los bosques y las praderas de esta región. Los habitantes los llamaron *jamoka*<sup>169</sup>. Eran muy mansos y parecían buenos para criar. Al rey se le ocurrió una idea: mandó construir un establo y dijo a sus súbditos:

- Quiero criarlos y probar su carne.

Así que todos los hombres salieron del pueblo para agrupar los *jamoka*. Cuando llegaron al portal del establo, los *jamoka* se pusieron nerviosos porque no podían entrar juntos. Y eran numerosos. El establo estaba lleno, y todavía quedaban muchos afuera. Los hombres les dieron latigazos y los empujaron para que entraran, pero todo fue en vano. Alguien gritó:

- *Tsy omby e!* («¡No caben!»).

Y el rey ordenó:

- *Alefaso fa omby e!* («¡Seguid empujando, porque caben!»).

Los hombres repitieron:

- *Alefaso fa omby e! Alefaso fa omby e!* («¡Seguid empujando porque caben!», «¡Seguid empujando porque caben!»).

Entonces, en vez de conservar el nombre *jamoka* para identificar a los cebúes, los llamaron *omby*<sup>170</sup> para recordar su primera entrada en el establo del rey Ralambo. Él fue el primero al declarar que la carne de cebú era comestible.

La historia cuenta también que, cuando se empezó a criar cebúes en *Ambohidrabiby*, no se podían criar otros animales domésticos.

## 15. POR QUÉ LA GALLINA SE LLAMA «AKOHO»

Informante: Simon Rabearintsoa, de 41 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

Había una vez un rey muy apreciado por todos sus súbditos, y respetado por todo el pueblo. En su reino vivía también un hombre muy, muy pobre.

Un día, el rey organizó una gran fiesta, y el pobre se dijo:

- ¿Qué voy a hacer? No tengo nada que ofrecerle en homenaje por su fiesta. Eso me preocupa.

El día de la fiesta, todos fueron al palacio ataviados con sus mejores vestidos y llevando regalos; y el pobre llegó también, pero vestido humildemente y con las manos vacías. Todos lo miraron con desprecio y le dijeron:

- ¿Qué haces aquí? ¿Cómo te atreves a entrar en el palacio real? ¡Como si no supieras que no mereces pisar este lugar! A propósito, ¿dónde está el regalo para el rey?

- No tengo nada que ofrecerle —contestó el pobre.

- Entonces vete de aquí, vete, vete enseguida antes de que te vean; si no, te cortarán la cabeza. ¿Quieres que te corten la cabeza?

- No, pero ¿por qué me van a cortar la cabeza?

Uno de los hombres allí presentes se enfureció, y le dio un golpe tan tremendo con su bastón, que le aplastó un dedo del pie. El pobre salió del palacio, gritando de dolor, y volvió a su casa sin esperar más.

Aquel día, no pudo recibir la porción de carne de cebú que el rey solía ofrecer a sus súbditos. Se dio cuenta de que el golpe le había arrancado una uña de su pie derecho, y eso aumentó su sufrimiento.

Los días y las semanas pasaron, y la herida siguió sin curar. Por el contrario, las cicatrices se fueron endureciendo y agrandándose cada día más, hasta tener el tamaño y las características de un huevo. El pobre tuvo mucho miedo, pero no se atrevió a tocar sus heridas.

Un día ocurrió algo increíble: una bola de pluma muy fina salió del huevo, sacudió unos instantes una pequeña cabeza, alargó unas patitas, y se puso en pie. El pobre miró con sorpresa, puesto que nunca había visto semejante «animal» en toda su miserable vida. Sin embargo tomó mucho cariño y cuidó mucho del «animal», que fue creciendo de día en día y demostrando una docilidad asombrosa.

Los vecinos, y, sobre todo, los hombres que molestaron al pobre aquel día en el palacio no tardaron en enterarse de que el pobre tenía un «animal» extraño en su casa: parecía un pájaro pero no volaba y le seguía por todas partes. Enviaron a un emisario al palacio real para contar el caso al rey:

- ¡Oh, nuestro rey! Queremos preguntarte algo: ¿qué tenemos que hacer si pillamos a un ladrón?

- Traedme lo para que sea castigado. ¿Quién es?

- Es ese pobre que vive a las afueras del pueblo. Tiene un animal extraño en su casa, y estamos seguros de que lo ha robado, porque antes no lo tenía.

- En ese caso, hay que preguntar a todo el mundo si alguien ha perdido algo —dijo el rey.

Preguntaron a los vecinos, pero nadie había perdido nada. En cualquier caso, el rey llamó al pobre para aclarar las cosas:

- ¿Qué puedes decirnos a propósito de ese «animal» que tienes en tu casa?

- Nada, mi rey. No tengo nada que decir. Yo no soy un ladrón. Lo que ocurre es que el otro día, vine aquí para asistir a tu fiesta, pero no me pude quedar hasta el final.

- ¿Por qué? —preguntó el rey.

- Recibí un golpe y sufrí una herida en la uña del pie derecho, y volví a casa. Pero, en vez de curarse, la herida fue empeorando de día en día, creció y creció, y por fin este «animal» salió de ella. Se formó *en mi uña*, pero yo no lo he robado.

- Está bien —dijo el rey—. Ya conocemos la verdad: este animal estaba *en la uña* de este hombre. Así que lo llamaremos «*akoho*»<sup>171</sup> para recordar el lugar de donde ha salido. Esto es lo primero que ha adquirido este hombre, y espero que sea el principio de su riqueza. Tienes todas mis bendiciones, amigo. Que Zanahary y los *razana* te protejan.

Dicen que por eso la gallina se llama «*akoho*», porque, al principio, se encontraba «en la uña» de un hombre.

## 16. LA LEYENDA DE SAMBIRANO

Informante: Sitraka Razorinjahanary, de 43 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

Cuentan que cuando el rey *Andrianampoinimerina*<sup>172</sup> *se puso a la cabeza de sus guerreros para hacer la guerra contra los sakalava*<sup>173</sup>, llegaron a unos kilómetros del límite del reino *sakalava*, pero estaban cansados de tanto andar; ya no tenían provisiones, y todavía les faltaba mucho para llegar a su destino. Así que el rey propuso que acamparan en aquel lugar antes de seguir adelante. Estaban hambrientos y sedientos, y no había ningún punto de agua para cocer el arroz que les quedaba. Así que el rey dijo a sus consejeros:

- Que alguien se vaya a buscar una fuente para que podamos comer.

Entonces, un hombre se fue. Pasó una hora, luego dos horas, tres horas; por fin, llegó el emisario, pero no trajo buenas noticias. Y dijo al rey:

- *Trarantitra ianao ry Mpanjaka!*<sup>174</sup> No he encontrado ninguna fuente. Pero a una hora de nuestro campamento, hay un río. ¿Qué hacemos?

- *Tsy maninona fa samy rano izany e!*—contestó el rey—, lo que significa: «Da igual que sea agua de una fuente o de un río, siempre es agua». Acerquémonos a este río para no morir de sed ni de hambre.

Entonces, los combatientes del rey hicieron los preparativos de traslado; estaban tan contentos que repitieron indefinidamente la frase del rey:

- *Samy rano izany e! Samy rano izany e!*

Y cuando llegaron al río, le dieron el nombre de *Samirano*, que el tiempo y la gente transformaron en *Sambirano*.

## 17. LA LEYENDA DE MIANDRIVAZO

Cuentan que, un día, el rey *Andrianampoinimerina*<sup>175</sup> viajó hacia el sur de Madagascar para buscar a su reina, que se había ido de visita a sus parientes. La comitiva real siguió su camino, y a la entrada del pueblo, el rey pidió que todos se detuvieran. Los consejeros quedaron asombrados y le preguntaron:

- *Trarantitra ianao ry mpanjaka*<sup>176</sup> ¿Se puede saber por qué nos hemos parado?

- *Miandry*<sup>177</sup> *vazo*<sup>178</sup> *eto isika e!* («Estamos esperando a mi esposa»).

Desde entonces, para recordar la estancia del rey y de toda su comitiva en aquel lugar, lo llamaron *Miandrivazo*, que es actualmente una gran ciudad importante.

## 18. LA LEYENDA DE MAHAJANGA

La gente cuenta que el nombre de la ciudad de *Majunga* viene de una palabra *sakalava* que los colonizadores habían cambiado a su conveniencia. La verdadera historia es la siguiente.

Un día, cuando la paz fue restablecida entre los reinos *merina* y *sakalava*, el rey *Andrianampoinimerina*, que tenía su palacio en *Ambohimanga*<sup>179</sup>, en la provincia de Antananarivo, se puso muy enfermo. Los *mpimasy*<sup>180</sup> más famosos del reino acudieron al palacio para administrarle todo tipo de medicinas, pero parece que su salud iba empeorando cada día. Todos sus súbditos se desesperaron y temieron lo peor. Y el rey dijo:

- Quiero que me lleváis al oeste, a aquel reino que hemos conseguido obtener después de tantas luchas. Si tengo que morir, quiero morir allí, y de este modo no mancillaré el palacio real de *Ambohimanga*.

Entonces, hicieron todos los preparativos. Acomodaron al rey en su *filanjana*<sup>181</sup> y emprendieron el penoso viaje hacia el oeste. El rey estaba muy mal, cada día se temía por su vida, y el camino era muy largo desde *Ambohimanga* hasta el reino *sakalava*. Viajaron durante muchos días, y por fin llegaron. Todos pensaron que el largo viaje iba a acabar con la vida del monarca. Sin embargo, ocurrió algo sorprendente: milagrosamente, la salud del rey mejoró al día siguiente. ¡Qué grande fue la alegría de todos! El rey llamó a sus consejeros y les dijo:

- Estoy muy contento porque recuperado mi salud. Había pensado que iba a morir aquí, pero, por lo visto, *mahajanga ahy ity toerana ity*, («este lugar ha curado mi dolencia»). A partir de este momento, lo llamaremos *Mahajanga*.

Y así se hizo, según la voluntad del rey.

## 19. LA LEYENDA DE RAPETO EL GIGANTE (I)

Informante: Simon Rabearintsoa, de 41 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

Dicen que, en tiempos muy remotos, un gigante llamado *Rapeto* vivía en la región de *Miarinarivo*<sup>182</sup>, un pueblo situado al nordeste de la capital. *Rapeto* era tan alto que, cuando se paseaba, su pie izquierdo se situaba sobre *Ambohitrapiro*<sup>183</sup> y su pie derecho sobre *Ambohitrarahaba*<sup>184</sup>.

Parece que, un día, la mujer de *Rapeto*, llamada *Rasoalao*, le dijo:

- Me cuesta mucho encontrar agua suficiente para mi ganado; todos los ríos de esta comarca son demasiado pequeños.

Entonces, *Rapeto* cogió piedras, amontonó rocas, y fue colocándolas con mucho cuidado en un valle; cuando terminó todo, desvió todos los ríos en él hasta formar un lago. Es el actual lago *Itasy*, cuyas aguas han sido retenidas por un embalse «natural», pero que se cree que fue la obra titánica de *Rapeto*, para que el ganado de su mujer pudiera beber sin dificultad.

*Rapeto* y *Rasoalao* tenían un hijo único, y como todos los hijos únicos, era caprichoso. Así que un día, cuando su padre le llevaba de paseo, le dijo:

- Quiero jugar con la luna, tráemela.

*Rapeto* quería a su hijo, le quería mucho, mucho. Y por eso, cegado de su amor paternal, se fue a buscar la luna. Parece que consiguió llegar hasta allí arriba, hasta el cielo, pero nunca volvió. Y desde entonces, nunca se ha sabido qué le ocurrió.

## 20. LA LEYENDA DE RAPETO EL GIGANTE (II)

Informante: Rakotozafy, de 64 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

*Rapeto* era un gigante que vivía en los tiempos del rey *Andriamanelo*. Era muy, muy alto, tanto que casi podía alcanzar el cielo cuando alzaba sus brazos. Parece que preparaba su comida al este y la comía al oeste. *Ambohitrarahaba* era su lugar favorito para jugar o descansar, así que no le era difícil ir desde *Ambohidadrapeto* hasta *Ambohitrarahaba*, porque le bastaba dar un solo paso para llegar al otro pueblo. *Rapeto* había dejado las marcas de sus pies en estos dos pueblos, y tales huellas son las más significativas en toda la isla. Y el pueblo más cercano, *Ambohidadrapeto*, que significa «el pueblo de *Rapeto*», tomó su nombre del gigante.

Un día, su esposa, *Rasoalao* se quejaba ante *Rapeto*, su marido, porque le costaba mucho trabajo encontrar un río suficientemente ancho para su ganado. *Rasoalao* tenía centenares de cebúes, así que necesitaba mucho espacio, y, sobre todo, necesitaban mucha agua.

Entonces, *Rapeto* empezó por reunir piedras, llevó rocas desde las montañas vecinas, y con ellas, fue construyendo un embalse para retener las aguas de los pequeños ríos del valle. Consiguió formar un lago, que es actualmente el lago *Itasy*. De modo que el problema de *Rasoalao* fue resuelto, y su ganado pudo saciar su sed en el lago *Itasy*.

Pero un día, para satisfacer a su hijo único y demostrar su valor, quiso coger la luna y ofrecerla a su hijo como si se tratara de un juguete. Sin embargo, cuando llegó allí arriba, la luna le dio una patada muy violenta. Entonces, *Rapeto* murió sin haber conseguido su meta.

Después de su muerte, *Rasoalao* y su hijo se trasladaron a *Ambohimiangara*. Hasta ahora, se pueden ver los restos de las ollas de barro de *Rasoalao* en aquel lugar, así como el establo donde dicen que guardaba su ganado.

Los que viven en la región oeste de la isla piensan y creen firmemente que *Rasoalao* era la dueña de todos los cebúes salvajes. En consecuencia, antes de ir a cazar, nunca olvidan pedir su bendición mediante ciertas oraciones específicas.

## 21. LA LEYENDA DE LA SIRENA DE ANDRANORO

Un día, un joven estaba pescando en el río *Mamba*, en las cercanías del actual pueblo de *Andranoro*<sup>185</sup>, cuando vio a una hermosa joven sentada sobre una roca. Tenía el pelo largo, muy largo, y no se le podía ver todo el cuerpo porque quedaba envuelta por su pelo; y el joven pescador se enamoró de ella. La llamó, pero la chica no le hizo caso. La escena se repetía cada día, así que, un día, el joven se escondió en el agua cerca de la roca, y cuando la chica subió a ella como todos los días, la agarró por el pelo. La chica se asustó cuando vio al pescador y le dijo:

- Suéltame, me haces daño.

- No, ya no te soltaré más. Hace mucho tiempo que te llamo y no me haces caso.

- ¿Qué quieres de mí?

- Quiero casarme contigo. Sé que me quieres.
- Sí, te quiero, pero no puedo casarme contigo.
- ¿Por qué?
- Somos diferentes.
- No es cierto, somos iguales porque nos queremos.
- De acuerdo, seré tu esposa pero prométeme una cosa: nunca pronuncies la palabra «sira»<sup>186</sup> en mi presencia. Si me lo prometes, te seguiré a tu pueblo.

Y la sirena cobró forma humana. Los años pasaron y pasaron, la pareja tuvo tres hijos: y vivían felices. El único problema era el carácter de *Ranoro*, porque era una mujer distraída y muchas veces, se le olvidaba hacer una u otra cosa. Un día, su marido le dijo:

- No te olvides de apartar el ternero de la madre; si no, no tendremos leche.

*Ranoro* recogió la casa, preparó la comida y como tenía otras tareas, tuvo que hacer todo rápidamente. Así que, al atar el ternero a un palo, le ató con la cola porque creía que era la cuerda. Y se fue. El ternero se revolvió porque le dolía la cola; finalmente, pudo librarse y se acercó a su madre para mamar. Cuando el marido regresó a casa, vio el desastre y se enfadó con *Ranoro* y le dijo:

- Nunca he visto una mujer tan testaruda como tú. *Tena tsy asianao sira mihitsy aho!*, «¡De verdad, nunca me haces caso!».

En cuanto pronunció la palabra prohibida, *Ranoro* salió de la casa y se sumergió en el agua del río *Mamba* tras dejar su *lamba* sobre una roca a la entrada de una gruta. Y nunca volvió, a pesar de las súplicas de su marido.

Sin embargo, dicen que, de vez en cuando, hacía visitas a su marido y a sus hijos en sueños para darles consejos. Y, cuando tenían problemas, se acercaban a la gruta para pedirle ayuda, y entonces, por la noche, *Ranoro* se manifestaba en sus sueños. Y parece que, cuando duermen, tienen ciertas visiones, y *Ranoro* a veces les concede lo que piden.

## 22. EL ORIGEN DEL LAGO TRITRIVA

Informante: Rakotozafy, de 64 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

Antiguamente, una familia de *andriana*<sup>187</sup> vivía en esta región; y, un día, el jefe de familia tuvo un presentimiento y dijo a su mujer:

- Los *razana*<sup>188</sup> me hablaron en mis sueños. Tenemos que dejar este lugar porque hay un peligro inminente.

Así que se fueron a vivir muy lejos de la colina. Algunos días más tarde, hubo una explosión tremenda, y los ruidos se oyeron desde su nuevo pueblo. Los años pasaron, y, un día, el jefe de familia dijo:

- Tuve otro sueño. Los *razana* quieren que volvamos a nuestro antiguo pueblo. Ha habido cambios y tenemos que respetar muchas cosas cuando llegemos allí.

Volvieron, y vieron con asombro que, en lo alto de la colina había un lago. Además de tener las aguas muy profundas, se situaba en un hueco cuyas paredes eran abruptas y no había ninguna vegetación alrededor del lago.

Hicieron ofrendas para dar gracias a *Zanahary*<sup>189</sup> y a los *razana*, y el jefe de la familia dijo:

- ¿Cómo vamos a llamar a este lago?

En aquel momento, un grupo de pájaros *tritrio*<sup>190</sup> voló cantando por encima del lago. Y el hombre creyó oírlos cantar «*tritrio, tritrio, tritrio*», así que les dijo:

- *Tritrio va?*, «¿Queréis decir *tritrio*?». Está bien, lo llamaremos así.

Por eso, decidieron llamarlo *Tritriva*, lo santificaron y lo convirtieron en un lugar sagrado. Y la familia decidió edificar un nuevo pueblo en el valle cerca de la colina, y allí cultivaron y criaron ganado.

### 23. LA LEYENDA DEL LAGO TRITRIVA

Informante: Edouard Rakotomanana, de 24 años, de la etnia *merina*, Antsirabe

Antes, esta región se llamaba *Ambalamafana*<sup>191</sup>. Todavía no había lago en esta colina. Cerca de *Ambalamafana*, en un pueblo llamado *Ankandemponana*<sup>192</sup>, vivía la familia del *andriana Andriamparazato*<sup>193</sup>. Un día, dijo a su mujer y a sus hijos:

- Tengo un presentimiento, tenemos que irnos de aquí, porque algo terrible va a pasar.

Entonces, se fueron hacia un pueblo llamado *Anjanapara*<sup>194</sup> y se quedaron allí. Algún tiempo más tarde, hubo una explosión tremenda en *Ambalamafana*, y el ruido se pudo oír en *Anjanapara*. Los años pasaron y un día, el hijo de *Andriamparazato*, llamado *Andriandriana*<sup>195</sup>, dijo a su padre:

- ¿Por qué no volvemos a nuestro antiguo pueblo? Creo que ahora ya no es peligroso vivir allí.

- De acuerdo. Volveremos allí si quieres.

Así que volvieron a *Ankandemponana*. Al llegar allí, se maravillaron porque en el lugar de la colina había un lago muy profundo, un lago cuyas aguas eran verdes. Y *Andriamparazato* dijo a su familia:

- ¿Cómo vamos a llamarlo?

En este momento, una bandada de pájaros sobrevoló el lago y el hombre creyó oírlos decir «*tritrio, tritrio*», y preguntó:

- *Tritrio va?*, «¿Queréis decir *tritrio*»?

Y lo llamaron *Tritriva*.

### 24. LA LEYENDA DEL ÁRBOL DE LOS ENAMORADOS

Informante: Edouard Rakotomanana, de 24 años, de la etnia *merina*, Antsirabe

Los años pasaron, y la familia de *andriana* que se había establecido en la colina del lago *Tritriva* tuvo una hija única que se llamaba *Ravolahanta*. Cuando fue mayor, *Ravolahanta* se enamoró de un joven llamado *Rabeniomby*. Se querían mucho, y un día decidieron casarse; pero los padres no se pusieron de acuerdo con respecto de aquel matrimonio. Insistieron, e insistieron, en que no se celebrase, pero no pudieron doblegar la voluntad de sus hijos.

Y *Ravolahanta* dijo a sus padres:

- Si no me dejáis casarme con el hombre que quiero, me suicidaré.

- Déjate de decir tonterías. Nunca te dejaremos casar con un hombre de baja condición social.

Los padres pensaron que todo aquello eran niñerías, y no la hicieron caso. Y la joven se fue a ver a su novio y le dijo:

- No me permiten casarme contigo.

- Mis padres tampoco me dejan casarme contigo porque dicen que no me mereces.

- ¿Qué tal si nos suicidáramos juntos? —preguntó la joven.

- Sí, moriremos juntos, y así nos amaremos en el otro mundo.

Un día, los dos enamorados subieron al lago *Tritriva*, se ataron con una cuerda, y se tiraron al agua. Al anochecer, la gente notó la ausencia de los jóvenes. Los buscaron por todas partes, los llamaron, pero sin resultado ninguno. A la mañana siguiente, muy temprano, subieron al lago *Tritriva* para pedir ayuda a *Zanahary* y a los *razana*, y se asombraron cuando vieron una planta colgada de la pared. Se acercaron y se dieron cuenta de que eran dos plantas entrelazadas que crecían allí, con las raíces en el agua. En aquel momento, cayeron en la cuenta de que sus hijos debían haberse transformado en plantas, porque nunca habían visto plantas por aquella zona.

## 25. EL LAGO TRITRIVA EN LA ACTUALIDAD

Informante: Edouard Rakotomanana, de 24 años, de la etnia *merina*, Antsirabe

El lago *Tritriva* se sitúa en la provincia de *Antananarivo*, en una ciudad turística llamada *Antsirabe*, a unos 120 kilómetros de la capital. El lago tiene una forma parecida a la de la isla de Madagascar. La situación del lago en la cumbre de una colina sugiere claramente que se halla en el hueco de un antiguo volcán.

El agua del lago es de color verde y es muy muy profundo. Hace unos años, un *vazaha*<sup>196</sup> llamado Comandante Cousteau vino aquí, y se sumergió en el lago *Tritriva*, pero a los 136 metros de profundidad regresó porque no llevaba consigo los materiales adecuados para seguir profundizando. Y este *vazaha* dijo que todavía no había alcanzado el fondo y que volvería otra vez para alcanzarlo, pero ya no volvió.

Además, si se tira una piedra desde un punto del lago, la piedra no alcanza nunca la otra orilla; tampoco se puede oír nunca el ruido de una piedra arrojada al lago.

Cuando llueve, es curioso que el agua baje un metro y medio, mientras que en la estación seca, sube un metro y medio. También resulta que el agua del lago está demasiado fría como para que ningún pez pueda vivir en ella.

En el año 1943, un hombre quiso cruzar el lago para intentar saber más sobre la historia del árbol de *Rabeniomby* y de *Ravolahanta*, los dos jóvenes que, según la leyenda, querían casarse sin el consentimiento de sus padres, se suicidaron en el lago, y se convirtieron en una planta colgada allí con las raíces en el lago. Se trata de un fenómeno casi increíble, porque no crece ninguna planta más en este lago. Y dicen que, si se pellizca el tronco de la planta, sangra como si fuera una herida. Y el hombre quería ir allí para ver la planta y averiguar más cosas al respecto, pero no pudo llegar porque se hundió en las aguas. Parece que, por mucho que buscaron el cuerpo, no han podido encontrarlo hasta ahora.

Hasta hoy en día, las plantas de *Rabeniomby* y *Ravolahanta* no han crecido mucho y siguen colgadas del mismo sitio; la gente sigue creyendo que, si se las pellizca, las plantas sangran. En la orilla de este lago, a la altura de las plantas de *Rabeniomby* y de *Ravolahanta*, se eleva un altar para las ofrendas. Se dice que nadie puede acercarse directamente a ellas; sin embargo, algunos *mpimasy*<sup>197</sup> utilizan sus hojas para curar muchas enfermedades, y se cree que se acercan andando sobre el agua como si anduvieran sobre la tierra firme.

El lago *Tritriva* es un lugar cuya cercanía está desaconsejada a las parejas de novios, si es que quieren seguir con su relación, porque los espíritus de *Rabeniomby* y de *Ravolahanta* no les dejarían casarse, como venganza por lo que a ellos les pasó. La leyenda de esta pareja sigue viva hasta ahora, y mucha gente va allí para ver las plantas que sangran.

La gente que vive en la región cuenta que el lago tiene propiedades asombrosas para los augurios y la predicción: antes de la huelga estudiantil del año 1972, mucha gente aseguró haber visto que el agua se puso muy turbia y cambió de color. Y todos los habitantes de los alrededores sintieron miedo. Efectivamente, cuando la huelga estalló, hubo muchos muertos. El agua cambió también de color antes de la muerte del jefe del estado en 1975. Se dice que, cuando se nota algún cambio en el agua de *Tritriva*, siempre ocurre algo algunos días después, y que el agua recobra su normalidad después del acontecimiento.

## 26. LA LEYENDA DEL RÍO FARARIANA

Informante: Hery Andrianirinazafy, de 36 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

Había una vez un matrimonio que tenía dos hijos. Un día, tuvieron que pasar por un río, y tomaron una piragua para atravesarlo, porque era muy ancho. Primero, el padre llevó a su mujer con las cestas de provisiones hacia la otra orilla. Luego volvió para buscar a *Ikoto*<sup>198</sup> y a *Fara*<sup>199</sup>, sus hijos, en el segundo viaje.

Sin embargo, cuando llegaron a la mitad de la corriente, el viento empezó a soplar con tanta fuerza que provocó olas a lo largo de todo el río. Tuvieron miedo, mucho miedo, porque las corrientes los arrastraron río abajo, y la piragua quedó en gran peligro.

El padre se empeñó en intentar que la piragua no se volcara, pero sus esfuerzos fueron en vano, porque el temporal iba empeorando a cada momento. Y el padre gritó a su mujer:

- Hay demasiado peso, y la piragua puede hundirse, ¿qué puedo hacer?

- ¡Tira otros objetos!

- Ya no hay nada, mujer. Hay que hacer algo. Voy a tirarme al agua, y los niños se salvarán cuando el temporal acabe.

- ¡No te tires! ¿Quién va a mantener a la familia si te mueres?

- ¿Qué haré? Tengo que elegir entre nosotros tres.

- ¡*Fara ariana e!*: «¡Tira a Fara al agua!».

Entonces, el hombre cogió a su hija *Fara*, la tiró al agua, y el viento dejó de soplar con tanta violencia. Los dos se salvaron y pudieron alcanzar la orilla sin mayor problema. Pero *Fara* murió en el río, así que lo llamaron *Farariana* para recordar el sacrificio de la niña.

## 27. LA LEYENDA DEL LAGO SAGRADO DE ANTAÑAVO

Informante: Rakotovao, de 50 años, de la etnia *sakalava*,  
Antsohihy

Cuentan que, mucho tiempo antes, había un pueblo *sakalava* en el lugar donde actualmente se sitúa el lago sagrado de *Antañavo*. Un día, un viejo llegó al pueblo. Llamó a todas las puertas para pedir comida y cobijo para la noche, pero ninguno de los habitantes le dio nada. Entonces, se dirigió hacia una pequeña casa, y una mujer le abrió las puertas. La mujer tenía un bebé de ocho meses y se disponía a dar un plátano al niño cuando el mendigo apareció en su casa. De modo que, llevada de su compasión, le dio el plátano al mendigo. Éste agradecido, se lo comió antes de acostarse sobre la única estera que servía de cama en la casa.

Al cabo de unos instantes, el mendigo se levantó y se despidió, y la mujer se preparó para acostar a su bebé, porque ya empezaba a anochecer. Pero el bebé se puso nervioso y rompió a llorar dando voces. La mujer le dio el pecho, pero no logró calmarle. Cogiéndolo entre sus brazos, la mujer salió al patio, pensando que el aire fresco de la noche acabaría con el nerviosismo de su bebé, y sus pasos la llevaron al límite del pueblo, hacia un gran tamarindo. Se sentó al pie del árbol, y el bebé se durmió enseguida.

Entonces, se levantó para volver a casa, pero en cuanto se acercó al pueblo, el bebé se puso a llorar de nuevo, gritando como un desgraciado. Así que la mujer volvió a sentarse, y el bebé se tranquilizó. Luego se levantó otra vez, pero se repitió la misma escena. Ella pensaba que sería mejor quedarse unos minutos más, para que el bebé se quedara bien dormido. Pero ni siquiera tuvo tiempo para acomodarse cuando oyó un gran estruendo. Volvió la cabeza, y vio que su pueblo iba desapareciendo ante sus ojos, y que, en su lugar, el gran hueco se iba llenando de agua. Quedó petrificada, estrechando a su retoño contra ella. El alba les sorprendió al pie del gran tamarindo, con el agua hasta los tobillos.

Cuando recobró el sentido, echó a correr hacia el pueblo más cercano para contar lo que acababa de presenciar, pero no la creyeron, y quisieron cerciorarse de lo que había pasado. Efectivamente, en el lugar donde estaba el pueblo había un lago infestado de cocodrilos. Y los hombres dijeron:

- *Fañahy iraky ny Zanahary zeñy izany olo niseho izany!* Lo que significa: «¡Seguro que aquella persona fue un espíritu enviado por *Zanahary!*!».

Desde entonces, el lago fue respetado por ser el sepulcro de los habitantes de aquel pueblo. Incluso los cocodrilos son venerados, porque se cree que, después de la muerte, tomaron aquella forma animal, y que sus almas moran en ellos.

Hasta hoy en día, los *sakalava* siguen sacrificando gallos o cebúes a orillas del lago, por obtener el beneplácito de los *razana*<sup>200</sup> y de *Zanahary*<sup>201</sup>; y, muchas veces, para agradecer su ayuda y protección en diversas circunstancias. Porque cuentan que el agua del lago tiene la virtud de curar la esterilidad, y que muchas parejas acuden allí para tener hijos.

## 28. TSIMBAZAZA Y EL DÍA DE LOS ENAMORADOS

Informante: Simon Rabearintsoa, de 41 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

Dicen que antiguamente, se celebraba el día de los enamorados la noche de luna nueva del *Alahamady*<sup>202</sup> en *Tsimbazaza*<sup>203</sup>, el actual parque zoológico de *Antananarivo*. En aquel tiempo, era un bosque espeso. No había casas; había sólo vegetación. Era la época de los reyes.

Muchas parejas se daban cita en aquella noche oscura llamada «noche de los enamorados», y la «fiesta» empezaba a las nueve para acabar a la madrugada. El más viejo de los asistentes, que, al parecer, dirigía la reunión, anunciaba a los concurrentes que «cada uno estaba libre»; entonces, cada pareja se separaba, y tanto el hombre como la mujer se iban con otra persona para formar una pareja distinta de la suya habitual.

Y, hasta la madrugada, podían unirse a tantas personas como se les antojasen. Pero cuando empezaba a amanecer, el mayor volvía al centro y decía a los enamorados que «volvieran a su situación anterior», y cada uno regresaba con su pareja, y la fiesta se acababa.

Por eso *Tsimbazaza* se llamaba así, porque era una fiesta reservada a los adultos. El nombre de *Tsimbazaza* viene de la frase «*Tsy mba an'ny zaza*», que significa «No es para los niños».

## 29. POR QUÉ LA ALONDRA ES UN PÁJARO PROHIBIDO

La alondra es un pájaro sagrado en nuestra familia. Un pájaro tabuado que no se puede cazar, ni criar, y sobre todo, que no se puede matar. Ésta cuenta la razón de tal prohibición:

Durante la guerra contra la invasión de los colonizadores, nuestros abuelos tuvieron que dejar su pueblo para escapar de las matanzas perpetradas en los pueblos vecinos. Entonces, huyeron hacia la selva, único lugar seguro, porque conocían bien sus parajes cuando tenían que buscar leña en tiempo de paz. Eran numerosos, porque todos los que vivían en el pueblo venían con las familias enteras. Y las mujeres y los niños tenían mucha dificultad para seguir la marcha de los hombres. Todos corrían para salvarse, rumbo a la selva; pero los niños apenas podían aguantar tanto esfuerzo, así que decidieron buscar una solución para no dejar a nadie en el camino.

Antes de llegar a la selva, tenían que pasar cerca de una cueva que estaba tapada por matorrales de helecho. Aquí estaba la solución: nuestros abuelos empujaron a las mujeres con los niños a lo más profundo de la cueva, y los hombres se quedaron a unos metros de la entrada.

Milagrosamente, cuando todos estaban dentro de la cueva, una bandada de alondras se posó sobre los matorrales que tapaban la boca de la cueva.

Unos minutos más tarde, los enemigos pasaron por allí, y nuestros abuelos oyeron muy bien lo que dijeron, porque estaban acompañados por varios malgaches traidores:

- ¿Dónde están estos malditos? Todavía no estamos en la selva, así que tendrían que estar por aquí.

Uno de los enemigos dijo:

- ¿Quizás en esta cueva?

El otro replicó con furia:

- ¿Estás loco? Si estuvieran dentro, esas alondras no se quedarían tan quietas sobre esos matorrales de helecho.

- Tienes razón, cualquier cosa haría huir a estos pájaros. Esta cueva tiene que estar vacía, así que busquemos por otra parte.

Entonces los enemigos se fueron, y nuestros abuelos pudieron salir sanos y salvos de la cueva. El más viejo de los que se escondieron allí dijo:

- A partir de este momento, nunca mataremos a la alondra, porque nos ha salvado de una muerte atroz y nos ha dado la vida. Si alguien entre nuestros descendientes la mata involuntariamente, tendrá que enterrarla envuelta en un sudario de seda. Pero si la mata voluntariamente, adrede, será víctima de mis maldiciones, y el castigo será terrible para él, porque nunca podrá vivir en paz.

Así que, desde entonces, la alondra es absolutamente respetada en nuestra familia.

### 30. POR QUÉ EL MARTÍN PESCADOR ES UN PÁJARO PROHIBIDO

Informante: Rahantanirina, de 56 años, de la etnia *merina*,  
Antananarivo

Hace muchos años, dicen que hubo una guerra entre dos pueblos vecinos, los *bara* y los *antandroy*<sup>204</sup>, y que los guerreros lucharon entre sí sin ninguna piedad.

El jefe de los guerreros *bara* se vio perseguido por dos enemigos. Y corrió, corrió, y corrió para escapar de sus perseguidores armados. Pasadas unas cuantas leguas, divisó un lago, y se dijo:

- ¡Por fin, estoy salvado! Voy a esconderme entre los juncos, y no podrán encontrarme.

Entonces se sumergió bajo las aguas, dejando al aire libre su nariz para respirar. Los enemigos llegaron también al lago y el primero dijo:

- Aquí tiene que estar, no puede haber ido más lejos.

- Seguro que lo tenemos —agregó el segundo.

- ¿Ves aquel punto negro entre los juncos? Apostaría mi azagaya contra un vulgar palo a que es su nariz —dijo el primero.

- Tienes razón —dijo el segundo.

Los dos guerreros se acercaron cuidadosamente al punto negro. De repente, un martín pescador vino a posarse sobre la nariz del fugitivo.

- ¡Vaya! Te has equivocado, amigo, —protestó el segundo guerrero—. Eso no puede ser ninguna nariz porque un pájaro se ha posado ahora mismo sobre ella.

Y el otro añadió:

- Pues sí, eso no puede ser ninguna nariz. Menos mal que no hemos apostado nada. Busquemos por alguna parte, porque, al parecer, no se ha escondido en este lago.

Así que los dos guerreros se marcharon. Algunos minutos más tarde, el jefe salió de las aguas y juró:

- Maldito sea el que, entre mis descendientes, mate o coma el *vintsy*, porque me ha salvado la vida.

Por eso, el martín pescador es tabú entre los *bara*. Por miedo a ser víctima de la maldición de sus antepasados, hasta hoy en día, nadie se atreve a comerlo, ni siquiera en período de escasez.

### 31. POR QUÉ EL «FODY» ES UN PÁJARO PROHIBIDO

Informante: Rakotoson, de 45 años, de la etnia *merina*,  
Langaina

Era durante la guerra en 1947. Los franceses, asistidos por los soldados africanos de Senegal, iniciaron la captura de los rebeldes *menalamba*<sup>205</sup> por todas partes. Así que unos soldados atacaron un pueblo llamado *Langaina*, en las cercanías de la capital.

Los habitantes se dispusieron a huir hacia las montañas, para reunirse con otro pueblo al oeste; pero los enemigos ya se acercaban. Entonces se refugiaron entre los matorrales a la entrada de *Langaina*. Había *vero*<sup>206</sup> en aquel lugar. Los enemigos entraron, pero no vieron nadie. El jefe estaba furioso y gritaba:

- No han podido salir del pueblo. Buscadles.

Los soldados buscaron casa por casa, por todas partes; pero no había nadie. Finalmente, el jefe les dijo:

- Buscad entre estos matorrales.

Mientras tanto, una bandada de *fody*<sup>207</sup> se había posado allí sobre las cañas de *vero*. Se trata de pequeños pájaros, y había muchos sobre los matorrales donde se escondieron los fugitivos. Los soldados contestaron:

- No hay nadie allí, jefe. Hay una bandada de *fody* sobre los matorrales. Si alguien se hubiera escondido entre ellos, esos pájaros no estarían posados allí.

Así que los soldados se fueron, y todos los habitantes de *Langaina* salieron de su escondite sanos y salvos.

El más viejo sentenció:

- Desde hoy en adelante, no mataremos a los *fody* para agradecer su presencia sobre nuestro refugio. Sin ellos, nuestros enemigos nos habrían matado sin piedad.

Desde entonces, el *fody* es respetado por los campesinos<sup>208</sup>.

### 32. POR QUÉ LA CABRA ES UN ANIMAL PROHIBIDO

Informante: Dolores Randriamalandy, de 27 años, de la etnia *merina*,  
entrevistada en Alcalá de Henares en marzo de 1999

Durante el reinado del monarca *Andriamasinavalona*<sup>209</sup> estalló una guerra entre etnias, y los rivales del rey se prepararon para apoderarse del trono. Afortunadamente, el rey se enteró de aquella conjura, y convocó a sus súbditos a una asamblea general.

Decidieron esconderse todos en una gruta que había en las afueras del pueblo. Unos minutos más tarde, unas cabras se acercaron a la gruta y se quedaron tranquilamente a la entrada. Cuando los enemigos llegaron, vieron las cabras, y concluyeron que si hubiera alguien en aquel lugar, las cabras no se quedarían tan quietas como estaban; así que se fueron.

Cuando estuvieron seguros de que los enemigos habían dejado el pueblo, el rey y sus súbditos salieron de la gruta.

Y *Andriamasinavalona* decretó que, a partir de ese día, su familia y sus descendientes tendrían que venerar a la cabra, porque les ayudó a salir de tan terrible peligro, y porque pudo conservar así su trono.

Así que, desde entonces, la cabra es un animal tabuado entre los *andriana*.

### 33. POR QUÉ EL CEBÚ SIN CUERNOS ES UN ANIMAL PROHIBIDO

Un día, un hombre estaba pescando a orillas de un río, y un cocodrilo le atrapó por una pierna. Gritó, intentó escaparse de la boca del cocodrilo, pidió auxilio, pero el animal no le soltó. Así que dejó de moverse y fingió estar muerto, y el cocodrilo lo llevó a su cueva, situada bajo las orillas del río. La cueva estaba seca, porque los cocodrilos excavan la tierra para poner sus huevos a salvo. Entonces dejó al hombre allí, y se fue a llamar a sus parientes:

- Venid todos a mi casa —dijo el cocodrilo—. Acabo de atrapar a un pescador y no quiero ser egoísta; quiero compartir la comida con vosotros.

- ¿No estás mintiendo? —contestó un viejo cocodrilo.

- No, no es mentira. Lo he guardado en casa, ya está muerto y no puede escaparse.

- De acuerdo, pero si nos engañas, te mataremos, ¿de acuerdo?

- Claro, me mataréis si no hay nada que comer en mi casa.

Entonces, todos los cocodrilos se dirigieron a la casa de su compañero para comer al pescador. Mientras tanto, un cebú sin cuernos se acercó al río para beber agua. Cuando pasó por encima del hueco que servía de refugio para cocodrilos, su pata trasera quedó atrapada, porque la tierra se hundió. En este momento preciso, el hombre vio la pata del cebú sin cuernos, y se agarró a ella. En la parte de arriba, el animal tiraba, y tiraba, para liberar su pata. En la parte de abajo, el pescador se agarraba a ella cada vez más. Y el animal tiraba, tiraba, tiraba con todas sus fuerzas. El hombre se agarró mucho más. Finalmente, el toro sin cuernos consiguió sacar su pata, y al mismo tiempo consiguió librar al hombre.

Entonces, el hombre dio las gracias a su salvador y juró:

- A partir de este momento, el toro sin cuernos será tabú para mis descendientes, porque me ha salvado la vida.

Por esta razón, no se puede comer carne de cebú sin cuernos en este pueblo.

Pero ¿qué ocurrió abajo con los cocodrilos? Pues, cuando llegaron a la cueva, vieron que estaba vacía. Entonces se pusieron a golpear al pobre cazador de hombres, porque creyeron que les había engañado, y el cocodrilo murió. Pero los demás juraron que, en el futuro, no esperarían a nada ni a nadie para comerse a los hombres.

---

## PUBLICACIONES

---

BERTA RUBIO FAUS  
(COORDINADORA)

### LA ORALIDAD LEÍDA

GARNIER, Xavier;

*De la incomodidad de la grandeza.*

RICARD, Alain (sous la direction de)

*L'effet roman. Arrivée du roman dans les langues d'Afrique.*

Paris, L'Harmattan, 2006, 311 pp.

---

Los africanistas occidentales trabajamos demasiado a menudo confinados en el espacio de la oralidad o en de la escritura, ignorando casi todo de las zonas de sombra que se dibujan entre ambos. Alain Ricard, autor de numerosos trabajos de referencia entre los que destaca *Littératures d'Afrique noire* (Paris: Karthala, 1995), y Xavier Garnier, autor, entre otros títulos pioneros, de *La magie dans le roman africain* (Paris: PUF, 1999), recogen en este volumen una veintena de contribuciones en torno al surgimiento de la narración novelesca en lenguas africanas. El trabajo, fruto de un seminario celebrado entre 2001 y 2005 por el equipo de investigación Llacan (Langage, langues et cultures d'Afrique noire: cnrs-inalco), pone de manifiesto el déficit de estudios sobre las literaturas en lenguas africanas y cuestiona la orientación mayoritaria de buena parte de la investigación actual. Aún recientes las celebraciones del año de la francofonía, la lectura de este libro resulta no sólo apasionante sino, sobre todo, un ejercicio de humildad muy saludable. Los autores no ocultan la dimensión polémica de su trabajo cuando denuncian «la financiación invertida en promover la francofonía o la anglofonía, en atraer a los buenos estudiantes, en animarlos a hacer tesis sobre oscuros autores europeos mientras que grandes nombres de las literaturas de África siguen siendo desconocidos»<sup>210</sup> (p. 227). Y es que las literaturas en lenguas africanas no deberían estar condenadas a la invisibilidad: «Una obra literaria en una lengua local no se toma en serio, las clases ilustradas la consideran como una obra de segunda para semi-analfabetos. Y, si es buena, no disimulan su pesar y consideran que ese talento ha sido mal empleado: las lenguas locales no están hechas para las obras maestras de la literatura» (p. 189), señala Magota, escritor ganda contemporáneo.

Si las primeras novelas africanas en lenguas europeas se escribieron para un público no africano y se leyeron como literatura colonial, las escritas en lenguas africanas, al no existir un trasfondo histórico y cultural para este género importado, tuvieron que crear unas condiciones mínimas de recepción, un *efecto novela* que hiciera posible la emergencia del nuevo *objeto novela*. El *efecto novela* supuso una reorganización de las producciones verbales que diese cabida a la nueva práctica literaria, así como una proyección exterior de la lengua mediante la traducción y la circulación de cada obra fuera de la esfera lingüística original. En este sentido, la distinción entre lenguas locales y lenguas vehiculares, con mayor capacidad de promoción (swahili, lingala, hausa), es esencial a la hora de analizar la recepción de cada obra.

Al enfrentarse con una categoría ausente del panorama literario, la intencionalidad estética de estos novelistas pioneros no se entiende como la necesidad de renovar un género preexistente. Sin embargo, y contrariamente a lo que podría suponer el lector de novelas africanas en lenguas europeas, la etnografía está poco presente en estas obras: no se trata aquí de exponer una cultura, sino de legitimar una lengua como instrumento literario. El didactismo, en cambio, es indispensable. Buena prueba de ello es *Zinunula Omunaku*, de E. K. N. Kawere (luganda, 1954), a la vez *Bildungsroman* personal y nacional muy admirado por los lectores ganda (el libro va ya por su octava edición), tanto por el uso de una lengua arcaica y poética como por ser el máximo exponente del género predilecto de las novelas ganda: el *okubuulira* (novela de enseñanzas o de sabiduría). La dimensión didáctica, que aún se considera un obstáculo a la calidad, la dejó atrás la novela europea al precio de la atomización social y de la gratuidad del relato, relegando a la periferia del canon literario novelas que, como las que nos ocupan, encuentran en el relato mismo y en el debate social sus principales motores narrativos.

La diversidad de temas y modelos narrativos contrasta con importantes coincidencias en cuanto a la actitud frente a la lengua. Como señalan los autores en la introducción: «componer una novela a partir de una trama narrativa imaginaria sin disponer de un texto en el que poder apoyarse constituye una experiencia estilística en estado bruto». Así, la presencia de formas breves como los proverbios o las fórmulas religiosas no tiene tanto una razón de ser cultural cuanto estilística, en la medida en que ofrecen al escritor puntos de anclaje en torno a los cuales poder desplegar su relato.

El lector agradece el esfuerzo de homogeneización en la presentación de los diferentes estudios, tan necesario en obras colectivas si se quiere evitar la molesta sensación de leer una amalgama carente de hilo conductor. Cada contribución aborda una lengua diferente y presenta la primera novela escrita en la misma (incluyendo la reproducción de la primera página y su traducción al francés). Se da cuenta a continuación de las condiciones de producción del texto: contexto histórico, formación del autor, nivel de standardización de cada lengua en el momento de la aparición de la novela. También la morfología de cada texto es estudiada desde una perspectiva principalmente narratológica (Genette) que

permite determinar su relación con el amplio concepto de «género novelesco» tal como se entiende en la tradición europea y su articulación con otros moldes genéricos. El análisis estilístico al que se someten buena parte de los textos es particularmente notable, sobre todo si pensamos en su alarmante ausencia de muchos trabajos sobre literaturas africanas. La bibliografía que acompaña cada contribución confirma la importancia de la investigación puramente filológica, sobre todo cuando se trata de textos relegados al olvido o notablemente modificados por traducciones y adaptaciones. El volumen se estructura siguiendo una perspectiva histórica que distingue cuatro momentos en la exploración del *efecto novela*.

*El momento misionero*, antes de 1914, es el del surgimiento de las primeras novelas en lenguas africanas. *Moeti Oa Bochabela [El hombre que caminaba hacia el sol naciente]* de Thomas Mofolo (Lesotho, 1907), es muy probablemente la primera de todas. La transcripción lingüística, la traducción de textos religiosos y la producción literaria se ponen al servicio de la propagación de los valores cristianos y la Biblia es el intertexto privilegiado de estos textos de carácter edificante editados a menudo como folletines.

*En el periodo colonial de entreguerras* se pretende transformar las grandes lenguas africanas en instrumentos de educación y de desarrollo y se incentiva la creación de premios literarios y de comités y academias que permitan la constitución de un corpus de textos utilizables en clase, propiciando así la separación entre una literatura popular y otra académica. Si el contenido ideológico es apropiado, la calidad no se considera una condición indispensable. Así, por ejemplo, el escaso interés literario de *Uhuru wa Watumwa* de James Mbotela (kiswahili, 1934), una apología de la colonización, obliga a los traductores ingleses a un trabajo de mejora que buscaba convencer al público del valor literario del texto.

*El auge de los nacionalismos* entre 1945 y el final de la década de los setenta da lugar a una afirmación nacional y política que, como es sabido, radicaliza la dependencia lingüística, por considerarse que la modernidad política africana depende en buena medida del desarrollo de las lenguas europeas y porque la promoción de una lengua como lengua de edición podía poner en peligro el frágil proceso de construcción nacional al suscitar la competencia entre lenguas y grupos étnicos. Ello explica, por ejemplo, la desaparición de Gakaara wa Wanjau, autor de gran difusión y éxito, de la historia literaria de Kenia, inseparable del movimiento Mau Mau, por querer librarse éste de toda sospecha de etnocentrismo kikuyu. Algo parecido sucede con *Lwali n Wedrar [El santo de la montaña]* de Bélaïd At-Ali, cuyo destino -medio siglo después de su publicación, el libro sigue sin figurar en ningún manual escolar oficial- refleja el de la lengua en que fue escrito en 1946, el cabil.

*El tiempo de la experimentación* surge de autores que, habiendo alcanzado previamente el reconocimiento por su obra en una lengua europea, deciden escribir en lenguas africanas. Es el caso, entre otros, Ngugui Wa Tiong'o (kikuyu). La voluntad de modificar el panorama de dependencia lingüística de dichos escritores se enfrenta con enormes dificultades tanto de transcripción como lexicográficas y de uso. A pesar de contar con autores comprometidos en esta vía de trabajo como Boubacar Boris Diop, el retraso del área francófona es considerable. Como muestra del enorme esfuerzo que deben realizar los autores para superar las deficiencias y carencias que sufre la creación y la difusión de las literaturas en lenguas africanas, citemos el caso de *Kanuya Wale* de Samba Niaré (bambara, 1996), la primera (y única) novela publicada hasta hoy en esta lengua. La ausencia de tradición novelesca en bambara explica su fallida recepción. Los escasos hablantes bambara que la han leído no aprecian su estilo artificial, que no aciertan a identificar ni con el bambara hablado ni con el utilizado en los diferentes géneros orales y que hace pensar en la traducción al bambara de una lengua extranjera. Las indagaciones efectuadas en Malí confirman que no se trata de una mera impresión de los lectores. Ante la incapacidad de acometer la tarea de escribir su novela en lengua materna, a pesar de su perfecto dominio de la misma, el autor, profesor de francés para quien la idea de novela resulta indisoluble de su segunda lengua, confiesa haberse visto obligado a redactar su obra previamente en francés. Escribir una novela en una lengua insuficientemente fijada representa un intento de estabilización de una materia en movimiento, una forma límite de creación literaria desaparecida de Occidente desde hace siglos, que juega un papel crucial en el desarrollo de las lenguas sin confundirse con el trabajo del lingüista. ¿Acaso podríamos concebir un diccionario monolingüe sin la existencia previa de un corpus literario que dé una estabilidad a las entradas?

Al término de este trabajo, el lector no puede por menos que preguntarse si la *postcolonial theory* (como la francofonía o la lusofonía literarias) no es la mejor manera de garantizar la continuidad de la colonización intelectual y lingüística de África. En cualquier caso este paseo a través de las primeras muestras del género novelístico en África nos recuerda que, de no haberse acabado imponiendo las lenguas europeas, la historia de la novela africana se habría escrito de otro modo. A pesar de la celebración unánime del magistral *Things fall apart* de Chinua Achebe, *Omenuko*, de Pita Nwana (igbo, 1933), reeditado en diversas ocasiones y traducido al inglés, al francés y al yoruba, sigue siendo el clásico igbo más leído, el libro con el que varias generaciones han aprendido a leer. Es de desear que surjan más trabajos como éste que contribuyan a que ejemplos como éste o como el de la literatura hausa, surgida en los años treinta en el norte de Nigeria y que cuenta en su haber con una ingente producción literaria y con una actividad crítica universitaria tanto en hausa como en inglés, sean cada vez más frecuentes.

MAR GARCÍA

Universitat Autònoma de Barcelona

GARCÍA CANTÚS, M. Dolores

*Fernando Poo: Una aventura colonial española. Las islas en litigio: entre la esclavitud y el abolicionismo, 1777-1846 (1ª parte)*

Vic, CEIBA, 2006, 236 pp.

---

Esta obra, fruto de la primera parte de la investigación doctoral de la propia autora, nos conduce a los inicios de la soberanía española en los pequeños territorios del Golfo de Guinea. La novedad principal de este libro es que busca en el contexto internacional de finales del s. XVIII y principios del s. XIX las respuestas del por qué la dominación española de Fernando Poo no deja de ser poco más que una aventura.

Dentro de este contexto internacional, tres son los vectores clave para entender el proceso: en primer lugar el papel que juega Cuba, la perla antillana española, como demandante de mano de obra; en segundo lugar el progresivo abolicionismo de la esclavitud, que cambia la fisonomía del comercio de las costas africanas; por último, la casi incapacidad del Estado español para realizar una ocupación solvente.

El primer capítulo nos sitúa en el momento en que una débil Portugal cede a España Fernando Poo y Annobón y el fracaso de la primera expedición española en 1778, por no estar este ni tan siquiera aquel territorio bajo dominio portugués. Después del primer intento fallido, la autora nos traslada a Cuba, donde la oligarquía azucarera siempre miraba las islas africanas con ambición.

Pero la inestabilidad internacional de finales del s. XVIII, con la Guerra Americana y la Revolución francesa, hacen inviable el proyecto ilustrado de Floridablanca de convertir Fernando Poo en un puerto negrero. García Cantús no deja de destacar que el proyecto esclavista español llegaba tarde, en un momento donde el panorama internacional apuntaba hacia la abolición y la reconversión de la fuerza de trabajo.

Entrando de lleno en el s. XIX, un recorrido por la evolución del abolicionismo nos recuerda que ni los británicos buscaban el fin del comercio negrero por motivos filantrópicos, ni que éste desapareció por completo sino, todo lo contrario, se reactivó y revalorizó en un marco de clandestinidad. Cuba otra vez vuelve a ser el polo de atracción que hubiera llevado a los españoles a centrarse en el dominio de Fernando Poo. Pero ahora serán dos los problemas que convertirán en imposible el proyecto: *«por un lado lo costoso que resultaba para el castigado Erario Español su reconquista y colonización y, por otro y más importante, el hecho que Inglaterra tenía puestos sus ojos en Fernando Poo desde 1821»*.

Efectivamente el abandono español significó que los ingleses ocuparan la isla aludiendo a la oportunidad de convertirla en la nueva Sierra Leona, centro de la liberación esclavista. Aún así, la autora nos recuerda que, para los ingleses, ocupar Fernando Poo también era un privilegio para dominar el comercio en el Golfo de Biafra. Con la ocupación británica se formó una sociedad compleja liderada por una elite comerciante formada por ingleses y africanos emancipados (los fernandinos) y una población bubi cada vez más dependiente de los productos europeos. Aunque los ingleses abandonaron la isla por motivos de salubridad, la sociedad fernandina se consolidó.

Un tercer intento de convertir Fernando Poo en un puerto negrero en dirección a Cuba fracasó, según la autora, porque la propia elite cubana no aceptó los planes monopolistas del líder del proyecto, el mayor negrero de la historia de España, Pedro Blanco.

Consecuentemente se alejará la idea de una isla negrera y empezarán las expediciones españolas, intentos fracasados de colonización. Estas expediciones (1843 y 1845), mermadas de objetivos políticos y efectivos materiales, se enfrentarán con una sociedad fernandina dominada económicamente por una elite comercial y socialmente por las misiones protestantes baptistas, donde ninguno de los dos grupos estará dispuesto a ceder en sus derechos adquiridos. Cantús destaca que las nuevas ideas proyectadas por Guillemard de Aragón en su expedición de 1845-46, basadas en convertir Fernando Poo en un centro agrícola y sobre todo comercial del África Central, volverán a ser inviables por un contexto internacional dominado por el monopolio comercial inglés y por el empuje creciente del imperialismo francés; y por el déficit del erario español, cuya moderación se convertirá en una prioridad de los gobiernos moderados españoles.

Además, las ideas ilustradas de Guillemard fueron rebatidas desde sectores gubernamentales y sobretodo eclesiásticos, que criticaron su ineficacia para erradicar el poder social de los baptistas. El Padre Usera, presente en las expediciones precedentes, fue el encargado de convencer al Estado de la necesidad de primar una colonización de las conciencias por medio del catolicismo. En 1856 una expedición liderada por el Padre Martínez Sanz llevó a Fernando Poo un pequeño reducto de sacerdotes, catequistas y artesanos que, una vez más, fracasó en su intento de influir en la sociedad fernandina, por el rechazo de sus propios habitantes y su incapacidad de transmitir unos contenidos en una lengua, el castellano, muy desconocida todavía en la isla. Por lo tanto, y el libro nos deja en este punto, no será hasta 1858 que el empuje español facilitará un mínimo control efectivo del territorio.

García Cantús ha demostrado, con hábil narración, que las Relaciones Internacionales y la geopolítica del momento son claves para entender el proceso de colonización, donde el Estado español no ocupaba ni mucho menos dentro de la escena internacional un posición privilegiada. Aún así, y esto no hay que olvidarlo, Fernando Poo (y también Annobón)

se mantendrán bajo la soberanía española. Hasta aquí todo ha sido solo una aventura. Esperamos, con sumo interés, la publicación de la segunda parte.

**JORDI SANT GISBERT**

África está de moda. O eso parece. No es de extrañar que en una época de flujos migratorios constantes y de movimientos contrarios a la globalización, las miradas sobre el continente negro cobren especial relevancia y asuman un cariz diferente, marcadas por la influencia del movimiento postcolonialista y los nuevos historicismos. África ha dejado de ser un continente exótico y homogéneo, contingente de un primitivismo de corte romantizante al servicio de los ideales occidentales. Hoy los estudios sobre África se caracterizan por su minuciosidad y el rigor en las investigaciones. Y así, surgen iniciativas como la que este año presenta el Campus de excelencia, que dedica su tercera edición monográficamente a África, o el próximo número de la revista transcultural de Música, que incluirá un monográfico sobre la música del África subsahariana y algunas contribuciones sobre la presencia África en la música latinoamericana. En este contexto es de celebrar especialmente la edición en castellano del libro de John Blacking, cuya primera edición data del año 1973 (The University of Washington Press). Hasta ahora contábamos con la edición en catalán (con excelente prólogo de Jaume Ayats) llevada a cabo por la Universidad de Vic (Eumo Editorial) en el año 1994, pero sin duda esta edición en castellano contribuirá a la difusión de las ideas del etnomusicólogo inglés que, actualmente, mantienen plena vigencia.

«*¿Hay música en el hombre?*» es el resultado de las investigaciones sobre la actividad musical de la tribu de los venda del norte del Transvaal (Sudáfrica). En él, Blacking detalla notablemente la actividad musical relacionándola íntimamente con la función social que cumple, prestando especial atención a los contextos y a los agentes sociales que la producen. Pero «*¿Hay música en el hombre?*» es mucho más que eso: la descripción detallada de la música de los venda entra en contacto con la actividad musical occidental a través del pensamiento de Blacking y da como resultado una serie de conclusiones sobre la manera de entender la música en nuestra sociedad y las diversas paradojas y contradicciones que de esta concepción se desprenden. La máxima de Blacking según la cual el sonido siempre es humanamente organizado, obliga a estudiar la música dentro de la actividad social y a establecer una relación directa entre el objeto sonoro y el sujeto social que la produce y/o la recibe de manera activa. De aquí se deduce rápidamente la deconstrucción de los paradigmas historicistas según los cuales existen procesos evolutivos en la historia de la música que producen músicas de mejor calidad, o de mayor complejidad, o de más valor que otras menos evolucionadas: el valor de la música reside en su contenido humano, en el valor que cada grupo social atribuye a la música a través de la cual se narra, se expresa y se comunica. Blacking consigue de este modo «democratizar» la música y responder afirmativamente a la pregunta que intitula su estudio: en realidad todos somos capaces de reconocer estructuras musicales y ser partícipes por medio de la producción o la recepción activa del universo musical; en palabras de Blacking, es necesario renunciar a la idea según la cual existe una mayoría considerada «no musical» y una minoría que así se convierte en «más musical».

A pesar de las críticas que puedan realizarse al estudio de Blacking (en algunos momentos se revela como heredero de la escuela innatista derivada de la lingüística chomskyana) su lectura es altamente recomendable y excede los límites de la llamada antropología musical o etnomusicología. A través de sus ideas podemos dar explicación a numerosos fenómenos rituales de África en los que el sonido adquiere un eminente protagonismo, tales como el rito de iniciación Buiti de los Mitsogho. A partir de su texto podemos comprender las notables aportaciones de etnomusicólogos posteriores como Bruno Nettl o, en nuestro país, Jaume Ayats, Polo Vallejo o Josep Martí. Precisamente este último asume gran parte de las ideas pedagógicas de Blacking en un libro fundamental (*Más allá del arte*, Deriva Editorial) para comprender la significación que la música de África puede tener en nuestras aulas. Josep Martí desmonta la categoría de exotismo como único criterio para la inclusión de músicas no occidentales en el aula, demostrando que el conocimiento de estas músicas (término que podríamos trocar perfectamente por el de culturas) sirve especialmente para comprender el modo en que nuestra sociedad entiende el hecho sonoro. Así se deduce del estudio de Blacking, quien desmitifica la idea de genio (asociada a la magnificada herencia biológica) y se reafirma en la idea del aprendizaje de la música dentro de la cultura (y todas las implicaciones que se derivan de esta idea). Igualmente, en el campo pedagógico merece la pena destacar la reflexión de Blacking según la cual en Occidente se ha ido desligando progresivamente la música de las necesidades sociales a las que estaba adscrita en un principio.

Como se puede observar a partir de la exposición de sólo algunas de las muchas ideas que contiene este volumen, «*¿Hay música en el hombre?*» es un libro utilísimo no solo para musicólogos, sino para cualquier investigador que desee aproximarse al estudio de África desde disciplinas tales como la Antropología, la Literatura Comparada o los estudios basados en el folklore y la tradición. La preeminencia otorgada al estudio de la sociedad como base para el estudio de cualquier manifestación cultural producida por ésta es fundamental para la comprensión de los usos y costumbres de cualquier grupo social, además de un nuevo paradigma de estudio en el cual quedan abolidas las concepciones derivadas del etnocentrismo cultural y de la visión puramente *etic* de las sociedades estudiadas.

Libro de fácil lectura (a pesar de contener lenguaje puramente musical), que aporta considerable información tanto sobre la música de los venda como sobre el hecho sonoro y el valor atribuido por parte de las distintas sociedades, que finalmente ve su edición en castellano.

DEACON, Janette & FOSTER, Craig  
*My Heart Stands in the Hill*  
 Ciudad del Cabo, Struik, 2005, 191 pp.

---

Este libro ofrece una singular combinación de imágenes y textos en torno a una zona del Alto Karoo, en la provincia de El Cabo del Norte, Sudáfrica, que en las últimas décadas ha recibido especial atención por parte de historiadores y arqueólogos al ser el territorio del que procedían el puñado de bosquimanos que, entre 1870 y 1884, colaboraron con Wilhelm Bleek y Lucy C. Lloyd para salvar del olvido al menos una fracción de la memoria de su pueblo. Aquellos hombres y mujeres se llamaban a sí mismos /xam-ka !ei, «la gente que es /xam», y desde tiempos inmemoriales (posiblemente no menos de 20.000 años) habían habitado en las desoladas planicies sembradas de rocas marrones que las fotografías y textos de este libro plasman de un modo tan extraordinario.

Animados por un celo y un entusiasmo que iban a contracorriente de las actitudes y prejuicios del momento, Bleek y Lloyd reunieron una cantidad ingente de materiales de todo tipo, a menudo guiándose por unos criterios metodológicos que se adelantan con mucho a su época. Así, no se limitaron a recoger el acervo tradicional de sus ayudantes /xam (que incluía una riquísima mitología) sino que también recabaron sus historias personales y sueños, anotaron sus genealogías, los fotografiaron en diversas ocasiones y los animaron a hacer puntas de flecha, instrumentos musicales y dibujos. Pocas décadas después de que terminara este asombroso episodio de colaboración entre dos culturas tan distintas, los /xam desaparecían como pueblo, barridos por un genocidio consumado que constituye uno de los episodios más sangrientos y desconocidos de la historia sudafricana.

Entre los muchos tesoros que durante décadas languidieron en esta colección, apenas consultados por los especialistas interesados en la lengua y la cultura de los pueblos khoisan, figuraba un rudimentario mapa que Wilhelm Bleek había trazado en 1873, siguiendo las indicaciones de su «maestro bosquimano» y principal informante, un hombre de unos 60 años llamado //Kabbo («sueño»). Fue la arqueóloga Janette Deacon, autora del texto del libro que nos ocupa, quien, más de un siglo después de que fuera elaborado, sacó este mapa del olvido y lo utilizó como el punto de partida de sus esfuerzos por localizar con la mayor precisión posible la tierra ancestral de los /xam. Como ella misma explica en el libro:

En 1985, inspirada por la obra de David Lewis-Williams y Patricia Vinnicombe, y fascinada por [aquel mapa], fui a El Cabo del Norte para visitar los lugares donde los /xam habían vivido. Al localizar los lugares mencionados por los /xam, y ver el contexto en el que estaban entrelazados en su folklore, comencé a darme cuenta de hasta qué punto el paisaje era parte integral de sus creencias. También examiné los petroglifos de varios lugares, y sus creencias y costumbres hicieron que las imágenes que aparecían en el arte rupestre resultaran familiares. Quería explorar cuantos indicios pudiera localizar en los documentos que confirmaran que los /xam del siglo XIX y sus antepasados habían hecho los petroglifos, y que para descifrarlos era legítimo usar los recuerdos anotados en los documentos. (p. 31).

Fruto de esas investigaciones iniciales, para las que fueron necesarios varios viajes a la zona y un sinfín de conversaciones con sus actuales habitantes, son los artículos «My Place is the Bitterpits» (1986) y «The power of a place in understanding Southern San rock engravings» (1988), que constituyen hitos en los estudios sobre los pueblos khoisan. En este libro, que va dirigido a un público amplio pero que es de enorme interés para los investigadores, Deacon amplía considerablemente la información ofrecida en estos artículos, y lo hace con el apoyo de las impresionantes imágenes del fotógrafo surafricano Craig Foster, codirector, junto a su hermano Damon, de uno de los mejores documentales sobre los bosquimanos producidos en los últimos tiempos, *The Great Dance* (2000).

El título del libro, «*Mi corazón está en la colina*», procede de un largo relato de //Kabbo en el que se narra la agonía de un hombre que, accidentalmente, se ha clavado una de sus propias flechas envenenadas. La del corazón es una de las imágenes capitales del pensamiento y la literatura /xam. Al igual que otras imágenes (como el viento), recorre de un extremo a otro el inmenso corpus de relatos y testimonios recogidos por Bleek y Lloyd, y aparece en los lugares y contextos más insospechados. La estrella de la mañana, que con su brillo asusta a los depredadores nocturnos, es el Corazón del Alba. Cuando alguien muere, o pierde el sentido, se dice que «ha caído su corazón». En una glosa a su relato, //Kabbo explica que «cuando muere un hombre, su corazón cae desde la garganta (el hueco de la garganta) hasta el centro del cuerpo, donde permanece» (Lewis-Williams 2000: 76 n12). Es decir: el corazón que cae al morir una persona no es la víscera que palpita en el pecho, sino lo que los /xam llamaban «hilos del pensamiento», la sede misma del espíritu.

La colina en la que está el corazón del desafortunado protagonista del relato de //Kabbo es una de las muchas que salpican buena parte del territorio /xam. La mayor parte de estas colinas están cubiertas de doleritas basálticas de color marrón, en algunas de las cuales, a lo largo de milenios, los /xam labraron delicados petroglifos. Incomprendiblemente, los testimonios de la Colección apenas contienen menciones a este arte rupestre, quizá porque, en el último tercio del siglo XIX, su elaboración, que no su uso ritual, era ya parte del pasado. Un pasado que, sin embargo, no era excesivamente lejano. Deacon cita el clásico testimonio de Diä!kwain sobre los petroglifos de «órix, cuagas,

avestruces» y otros animales que Xa:atin, su padre, había hecho en un lugar llamado !Kann, que Deacon ha identificado con la charca próxima al aguazal de Kans se Vloer, en la actual granja de Varkans (Bleek y Lloyd 1911: xiv). A este testimonio se podría añadir otro que he podido localizar recientemente entre los manuscritos inéditos de la Colección, y que, dada su brevedad, no está de más citar aquí. Lamentablemente, como el testimonio de Diä!kwain, el de /Haŋ#kass'o tampoco pasa de ser un mero resumen, dado que se encuentra en una lista que, para guiar sus entrevistas con él, Lloyd elaboró del repertorio y conocimientos de su informante. He aquí el texto:

Opinión de /Haŋ#kass'o sobre [la] hoja con imágenes labradas en piedra (a saber, que representaba el trabajo de la raza primigenia de gente anterior [a los /xam] cuyos lugares los bosquimanos [actuales] habitaron posteriormente.)<sup>211</sup>

La «hoja» a la que se alude aquí se corresponde, sin duda, con los calcos de petroglifos hechos por H. Charles Schunke en una colina de la granja de Jagdpanfontein, un lugar que figura señalado en el mapa de //Kabbo (Bank 2006: 324). Los calcos de Schunke, junto a otras copias de pinturas y grabados rupestres, les fueron mostrados a Diä!kwain y otros informantes con el fin de que expresaran su opinión sobre las imágenes que contenían. Como ha señalado Andrew Bank (2006: 325-332), /Haŋ#kass'o examinó con detenimiento los calcos de Schunke. Debió de ser entonces cuando expresó la opinión de la que deja constancia Lloyd. Lamentablemente, la investigadora nunca llegó a anotar con detalle el parecer de su informante. El testimonio es, pues, problemático y requiere un análisis más detallado. Aunque en parte se corresponde con lo dicho por Diä!kwain a propósito de los petroglifos de !Kann, parece claro que la parte de /Xam-ka !au de la que procedía /Haŋ#kass'o (varios cientos de kilómetros al este de !Kann) el labrado de imágenes en las doleritas era un arte perdido hacía ya generaciones. Porque, descartada su atribución a la «primera humanidad» (expresión tachada por Lloyd), y teniendo en cuenta lo que sabemos sobre los /xam, está claro que lo que Lloyd entendió por una «raza anterior» no puede ser sino una referencia a los antepasados. Cuarenta años después, en 1911, los supervivientes /xam que malvivían en una de las granjas establecidas en su antiguo territorio le dijeron a Dorothea F. Bleek que las imágenes eran obra de /Kaggen, esto es, Mantis, el *trickster* divino (BC 151, A3.4, cuaderno de notas de Dorothea F. Bleek durante su viaje al territorio /xam). Para entonces, más de treinta años después del paso de /Haŋ#kass'o por Ciudad del Cabo, la lengua y la cultura de los /xam estaban al borde mismo de la desaparición.

Cuando supe por la propia Janette Deacon que estaba a punto de publicar un libro ilustrado sobre el territorio de //Kabbo y los demás informantes /xam de Bleek y Lloyd, me imaginaba algo muy distinto a la obra conmovedora y enormemente imaginativa que es *My Heart Stands in the Hill*. Como ella misma me contó en 2005, fue la obra *Imaginary Homecomings* (1999), del fotógrafo finlandés Jorna Puranen, lo que le inspiró la idea de hacer un libro que fuese mucho más que una mera colección de imágenes del país de los /xam. El libro de Puranen, como su título indica, consiste en el «retorno imaginario» a una determinada área de Laponia de una colección de fotografías de los sami (lapones) de esa zona hechas en 1884 por una expedición etnográfica francesa, colección que Puranen había visto en el Musée de L'Homme de París. En sus fotografías, Puranen ubica (de distintas maneras) copias y ampliaciones de las viejas imágenes de los sami captadas en el siglo XIX en los mismos paisajes que les habían dado origen y entre los descendientes de las gentes fotografiadas entonces.

Deacon y Foster no se limitan a repetir la idea del finés, sino que parten de su espíritu para crear una secuencia de imágenes que fusionan el retorno imaginario de los /xam a sus paisajes ancestrales con un canto sobrecogedor a la belleza del Alto Karoo de nuestros días, donde el peso abrumador de la ausencia de los pobladores originales del lugar se deja sentir en todos los rincones. Allí donde Puranen yuxtapuso las imágenes del pasado con las del presente, Foster *proyecta* literalmente las antiguas fotografías de la Colección Bleek-Lloyd sobre los lugares del Karoo asociados a los distintos informantes /xam. El resultado es a menudo asombroso. Así, el rostro de Diä!kwain, con su ambigua sonrisa, se desparrama sobre la hierba que definía, al menos en parte, la identidad de la comunidad /xam a la que pertenecía, los llamados *Grass Bushmen* («bosquimanos de la hierba»). El de //Kabbo queda encuadrado por el tronco de un árbol *kokerbom*, mientras que el de su yerno /Haŋ#kass'o asoma desde la superficie plana de una piedra basáltica del Strandberg. Otros retratos están proyectados en superficies tan diversas como un corazón de eland, un caparazón de tortuga, o un trozo de metal oxidado. Por obra y gracia de este recurso, los rostros de los /xam ya no miran al objetivo del fotógrafo, sino que, desde un tiempo y un lugar indefinidos, nos miran realmente a nosotros. Y es que la atmósfera que impregna las fotografías de Foster no pertenece ni al pasado ni al presente, ni al Karoo actual ni a ningún otro lugar, sino a un espacio y a un momento que, como algunos de los testimonios recogidos por Bleek y Lloyd en el siglo XIX, parecen anclados en la memoria y el anhelo, el mito y la nostalgia. Con todo, *My Heart Stands in the Hill* contiene mucho más que la proyección del pasado sobre el presente, del deseo sobre la ausencia. Con sus frecuentes evocaciones e imágenes de las personas con las que se encontraron Deacon y Foster, el libro es también, como ya he dicho, un homenaje al Alto Karoo de la actualidad, a sus gentes y sus rincones.

En mayo de 2005 tuve el privilegio de acompañar a Janette Deacon en un viaje de cinco días por /Xam-ka !au. En ese escueto lapso recorrimos cerca de 2.000 kilómetros y pude verificar sobre el terreno lo que ya había podido ver en los artículos de la arqueóloga: la amplitud y hondura de sus investigaciones, y la solidez inquebrantable del compromiso moral que las sustentan. También, cómo no, la belleza inagotable y cargada de sentido de los lugares que su entrega y sus desvelos han abierto para todos nosotros. No exagero al decir que esos cinco días se cuentan entre los más intensos y significativos de mi vida.

Referencias citadas en el artículo anterior:

BANK, Andrew (2006), *Bushmen in a Victorian World: The Remarkable story of the Bleek-Lloyd Collection of Bushman folklore*, Ciudad del Cabo: Double Storey.

BLEEK, Dorothea Frances (1911), «Bushman notebook», manuscrito inédito, Colección Bleek-Lloyd, BC 151, A3. 4, Biblioteca C. Oppenheimer, Universidad de Ciudad del Cabo.

BLEEK, W. H. I. & LLOYD, Lucy C. (1911), *Specimens of Bushman Folklore*, Londres: George Allen.

DEACON, Janette (1986), «“My place is the Bitterpits”: the home territory of Bleek and Lloyd's /Xam San informants», in *African Studies*, 45 (2), p. 137-155.

DEACON, Janette (1988), «The power of a place in understanding southern San rock engravings», in *World Archaeology*, 20, p. 128-140.

LEWIS-WILLIAMS, J. D. (2000), *Stories that Float from Afar: Ancestral Folklore of the San of Southern Africa*, Ciudad del Cabo, David Philip.

LLOYD, Lucy C. (1879?), «Names of stories to be still obtained», manuscrito inédito, Colección Bleek-Lloyd, BC 151, E4.5.3, Biblioteca C. Oppenheimer, Universidad de Ciudad del Cabo.

## ÚLTIMAS PUBLICACIONES

OBIOLS, M. Rosa

*África, veus i mirades*

Barcelona, Takusan Ediciones, 2005, 128 pp.

---

En palabras de Lluís Mallart, esta obra «puesta en manos de maestros y educadores puede ayudar a fomentar las relaciones interculturales mucho más que otros proyectos más mediáticos. También las organizaciones no gubernamentales deberían recordar que interesarse sólo por cuestiones económicas sin dar a conocer a las sociedades por lo que son, culturalmente hablando, es quedarse a medio camino. Con sencillez, y sin aquel estallido mediático del que hablábamos, Maria Rosa Obiols, nos permite descubrir de una manera duradera la riqueza de sus voces y miradas, de los unos y los otros, de aquí y de allá, de ellos y de ellas; de unas voces y miradas que nos pueden ayudar a comprender mejor al Otro y nos invitan a ir más allá y hacer, cada uno a su manera, nuestro propio descubrimiento del mundo africano».

OGUNJIMI, Bayo y NA'ALLAH, Abdul-Rasheed

*Introduction to African Oral Literature & Performance*

Londres, Africa World Press, 2005, 272 pp.

---

Esta publicación reúne los trabajos y estudios, revisados y actualizados, de dos profesores y críticos africanos que recorren, en sus artículos, las fuentes de la tradición oral africana, la cosmología y la puesta en escena de la oralidad, los arquetipos, los cuentos, mitos y leyendas, los tópicos... El enfoque del libro quiere, principalmente, animar a profesores, estudiantes y lectores en general a profundizar en su conocimiento y a enriquecer su experiencia sobre la oralidad y sobre sus contextos de producción.

BAUMGARDT, Úrsula & DERIVE, Jean (sous la direction de)

*Paroles nomades. Écrits d'ethnolinguistique africaine.*

París, Karthala, 2005, 518 pp.

---

Los directores de la obra nos proponen un recorrido sinuoso y fantástico por la tradición oral africana, centrándose, particularmente, en la civilización *peul* (aunque no sin alguna que otra interesante y remarcable comparación con otras civilizaciones muy alejadas), emblema de nomadismo y objeto de los estudios de Christiane Seydou, a quien está

dedicada la obra y de quien se toma, para la ocasión, la idea estructural, organizándose el libro en los grandes temas estudiados por la eminente investigadora: teoría literaria, cuestiones de lingüística, etnología y etnolingüística. El índice de materias se hace eco de ello: Teoría literaria y oralidad, Sobre los *peuls* (dentro del que trata temas como la epopeya y el cuento), Sobre los *peuls* y los otros (donde se remarcan los contactos literios y la presencia del pueblo *peul* en otras literaturas) y Sobre los otros (en que se estudian, como es de suponer, otras civilizaciones interesantes a nivel etnolingüístico).

GRAND RUIZ, Beatriz Hilda  
*África Tradicional y la Oralidad*  
Buenos Aires, Dunken, 2006, 248 pp.

---

Con más de una decena de títulos publicados sobre la tradición africana (entre los que se encuentran: «*África, su pensamiento tradicional*», «*África, teorías y vivencias temporales*», «*África y el tambor*», «*África y la máscara*», «*África y la danza*», «*África y la escultura*», «*África y la magia*», «*África y su arquitectura tradicional*», «*África y su arquitectura islámica*», «*África y su arquitectura cristiana*», «*África y su arquitectura judía*», «*África y su animalística*», «*África y su medicina tradicional*», «*África y su teatro tradicional*», «*África y su música tradicional*» o «*África tradicional y la muerte*» (todos en Ed. Dunken), la Directora del Instituto de Investigación y Difusión de las Culturas Negras, “Ilé Àṣe Oṣun Doyo” (Argentina), presenta en esta ocasión un estudio sobre la fuerza y la actualidad de la oralidad africana.

BATTESTINI, Simon (sous la direction de)  
*De l'écrit africain à l'oral. Le phénomène graphique africain*  
París, L'Harmattan, 2006, 318 pp.

---

Un particular camino en sentido inverso al usual y que plantea la importancia y la rareza de la inscripción del sentido en el contexto africano, a través de un interesante recorrido que nos lleva desde los grabados parietales a las ortografías modernas postcoloniales.

LEPE, Luz M. & GRANDA, Osvaldo (eds.)  
*Comunicación desde la periferia. Tradiciones orales frente a la globalización*  
Barcelona, Anthropos, 2006, 160 pp.

---

Lejos de África pero muy centrada en el estudio de las realizaciones orales y su manifestación en la actualidad, la obra reúne los artículos de once investigadores que, en 2004, participaron en el simposio del mismo título en el marco del IV Congreso Europeo de Latinoamericanistas. Los distintos ensayos tratan sobre la representación social de las comunidades a través de sus narraciones y cuentos, los relatos ligados a actividades laborales y campesinas reflejados en un tiempo real o mítico, los testimonios orales inherentes a las festividades o a la emigración, o la oralidad secundaria, incluso televisada, de los carnavales de Brasil. Si bien es cierto que algunos de los escritos, demasiado concretos y específicos, no se pueden extrapolar a la realidad africana, la temática más general de otros nos permite incluir el libro en esta sección y proponer, cuanto menos, la interesante comparación entre oralidades que se puede desprender de su lectura.

DIOP, Birago  
*Cuentos del Sahel*  
Barcelona, Takusan, 2006, 163 pp.

---

Ediciones Takusan presenta una nueva edición de uno de los grandes clásicos de la literatura oral, el «poeta» Birago Diop, que en estos «nuevos cuentos de Amadou Koumba» en versión española narra nuevas historias recuperadas de la tradición oral que nos sumergen, como en las anteriores ediciones, en unas fábulas ilustrativas, de estilo clásico y temática lírica, llenas de humor y realismo.

AZEZE, Fekade  
*Unheard Voices. Drought, Famine and God in Ethiopian Oral Poetry*  
Addis Abeba University Press, 2006, 236 pp.

---

La obra presenta el resultado y las hipótesis que se dedujeron de un interesante estudio llevado a cabo en Etiopía por su autor sobre la respuesta poética al hambre. ¿Qué pasa en los momentos verdaderamente trágicos? ¿Cómo se transmite ello a través de la tradición? La literatura oral estudiada, que se presenta en forma bilingüe (amárico e inglés) se muestra como una literatura de protesta e incide en los aspectos funcionales y en el desarrollo de las distintas producciones en contraste con algunos otros estudios sobre literatura oral que no siempre toman en cuenta los contextos de producción y/o creación de los textos a los que remiten o, en todo caso, algunas de las voces de la oralidad, las más hondas, las más oscuras, las que más han sufrido.

## LA ORALIDAD ESCUCHADA

Si en el número anterior de ORÁFRICA, y a propósito de la disponibilidad en la Red de documentos de audio de interés etnográfico y de un soporte académico a los mismos, echábamos en falta la existencia de una página completa y exhaustiva sobre la oralidad africana, no se puede decir lo mismo de la presencia de documentos que podemos encontrar en el mercado discográfico consagrados a la conservación de la tradición oral de pueblos que conviven en el continente africano, así como del notable respaldo teórico y contextualizador de muchos de ellos.

En esta ocasión queremos dar parte, a modo de discreta discografía, de las más interesantes y más completas colecciones en las que se pueden encontrar documentos de interés en el marco del estudio de las tradiciones ancestrales africanas, no sin dejar de ser conscientes que dejaremos de lado muchas otras ediciones que contamos poder reseñar en ejemplares posteriores y de forma más detallada.

En primer lugar, y sin poder obviar su importancia (y presencia) a nivel mundial, cabría destacar la Colección UNESCO (<http://www.portal.unesco.org/culture>) en sus cinco series (*Música y Músicos del Mundo*, *Antología de Música Tradicional*, *Música Tradicional de hoy*, *Celebración* y *A la escucha del Mundo*) que, en colaboración con el sello Naive/Audivis, y desde que hiciera su aparición en 1988, lleva publicados más de un centenar de títulos con una notable calidad de grabación y un interesante (aunque discreto y no muy extenso en algunos casos)<sup>212</sup> acompañamiento teórico, normalmente en edición bilingüe inglés/francés (como en la mayor parte de publicaciones del género).

En todo caso, y dejando de lado la calificación de los libretos o su mejor o peor envergadura teórica, es indiscutible la importancia de las publicaciones de las distintas secciones en las que la organización distribuye su oferta sonora<sup>213</sup>, y en las que se pueden encontrar documentos de interés para el africanista curioso en las producciones orales, que siempre podrá acompañar de ensayos o manuales como *African music: new challenges, new vocations* de Manda Tchebwa o *Guía para la recolección de músicas e instrumentos tradicionales* de Geneviève Dournon, también editados por la UNESCO.

Otras publicaciones nada despreciables, de las que se puede sacar un interesante partido para el trabajo de la oralidad y sociología africanas, son las que edita la Société Française d'Ethnomusicologie (<http://www.ethnomusicologie.free.fr>), como sus *Cahiers de Musiques traditionnelles* (Georg Editeur, Ginebra, anual de 1988 a 2003) o los libros de la colección *Hommes et Musiques* (con títulos como *Musiques en fête* de Bernard Lortat-Jacob, dedicado a Marruecos, Cerdeña y Rumania). En la misma línea que ésta última, los *Ateliers d'Ethnomusicologie* de Ginebra (<http://www.adem.ch>) también ofrecen multiplicidad de obras dedicadas a las realizaciones musicales de distintas partes de África (como por ejemplo *La musique de l'autre: les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, de Laurent Aubert, Georg Éditeur, Ginebra; o *Planète Musicale*, del mismo autor, publicado por el Museo de Etnografía de Ginebra; pero estos últimos interesan sobre todo por su sello discográfico Ethnomad (creado juntamente con ARION) y que presenta dos colecciones (ETHNOMAD, el sello propio de los *Ateliers*, y AIMP, el sello del Museo de Etnografía de Ginebra) dedicadas, una vez más, a salvaguardar y recoger, pero también revisar y reinterpretar, las tradiciones orales y musicales del continente<sup>214</sup>. Dentro de este marco encontramos a artistas como Soungalo Coulibaly (Mali) o Maciré Sylla (República de Guinea), que hacen una revisión actual de canciones tradicionales (ambos dentro de la colección Ethnomad) y documentos más parecidos a los referenciados anteriormente, publicados por AIMP (Archivos Internacionales de Músicas Populares) entre los cuales *Birame N'diaye, maître du chant peul* (Senegal), *Musique bambara du Baninko* (Mali), *Musiques des touareg* (Nigeria) o *Les chants de bangana* (Etiopía), no son más que un minúsculo ejemplo.

El sello ARION (<http://www.arion-music.com>), por su parte, además de su colaboración con los *Ateliers* para la creación de ETHNOMAD, dispone de una considerable colección de «músicas del mundo» con diversos títulos, entre los que cabría destacar el admirable trabajo de Francis Corpataux en la dirección de la colección *Le chant des enfants du monde*, en la que no se limita a registrar las distintas canciones o juegos, sino que acompaña sus documentos de remarcables y detalladas explicaciones, no sólo apuntando al sentido y contexto de producción, sino también, y aún más interesante, haciendo una extensa reflexión sobre el contenido, los factores de realización, las características musicales y un nada despreciable *etcaetera*.

Finalmente, y para concluir, en esta ocasión, con esta breve relación discográfica, no se puede omitir la colección OCORA, lanzada al mercado por Radio France y editada por Harmonia Mundi (<http://www.radiofrance.fr>), de la que no se pueden dejar de lado, ni la calidad de las grabaciones ni la introducción teórica de los libretos que llegan, en algunas ocasiones, hasta a dar cuenta de particularidades rítmicas y/o tonales de los documentos reproducidos (aunque ello, claro está, depende siempre del documento y del autor, tanto de las grabaciones como de los textos).

Llegados a este punto, y lamentando no poder abarcar todas y cada una de las discográficas que, en los últimos años y con distintas motivaciones, han apostado por la recopilación y revisión de las músicas tradicionales y otras producciones orales de África (y de otros continentes), nos queda esperar que ello sea algo menos pasajero que una moda y que sigan sobreviviendo las distintas iniciativas que, aprovechándose de los métodos más modernos, más allá de la escritura, permiten que, al menos, la muerte de un anciano no sea ya (o no tanto) una pira de sabiduría...

Algunos documentos sonoros referenciados:

CENTRAL AFRICAN REPUBLIC/REPUBLIQUE CENTRAFRICAINE  
UNESCO Collection Musics & Musicians of the World/ Musiques et Musiciens du Monde.  
Sello: Naive/Audivis  
Textos: Inglés /Francés

LE CHANT DES ENFANTS DU MONDE.GUINÉE. SÉNÉGAL  
Dirigido por Francis Corpataux  
Sello: Arion  
Textos: Inglés/Francés

CHANTS ATEGE. GABON  
Collection OCORA. Radio France  
Sello: Harmonia Mundi  
Textos: Inglés/Francés

MALÍ: Soungalo Coulibaly – Dengo  
Collection des Ateliers d'Ethnomusicologie. Musiques migrantes.  
Sello: Ethnomad/Arion  
Textos: Inglés/ Francés

BALAFONS ET TAMBOURS D'AFRIQUE/ BALAFONS AND AFRICAN DRUMS  
Sello: Playa Sound World Music. Sunset-France  
Textos: Inglés/Francés

---

## ABSTRACTS DE LOS ARTÍCULOS

---

- **Lluís Mallart Guimerà** ha sido profesor de Antropología en la Universidad de París-Nanterre (1971-1992) y es miembro del Laboratorio de Etnología y Sociología Comparada de la misma Universidad. De 1963 a 1969 realizó su trabajo de campo entre los evuzok del sur del Camerún, que pertenecen al área cultural Fang-Bulu-Beti, destacando sus estudios sobre el sistema simbólico del evú y sobre etnobotánica. *Entre la oralidad y la escritura* es una reflexión en torno al creciente proceso de adquisición y uso de la escritura en circunstancias en las que hasta ahora la comunicación y la transmisión de conocimientos se llevaban a cabo oralmente. Este hecho trascendente no se justifica sólo por las políticas de alfabetización seguidas después de los primeros momentos de la colonización, y el autor analiza tres ejemplos: la anotación en ewondo de recetas farmacológicas por un *mod mebala* de la región d'Atog-Boga; la lectura de un texto escrito en ewondo en la celebración de un funeral (*adzo awu*); y el registro, en francés, de los datos de los pacientes por un *ngëngan* de la misma región, especializado en el tratamiento de las enfermedades relacionadas con la brujería. El análisis de los tres casos permite al autor insinuar una diferenciación –quizás sistematizable– entre el uso del lenguaje escrito y el oral, el uso del ewondo y el francés, en los tres casos seleccionados.

*Lluís Mallart Guimerà has been a lecturer in Anthropology at the University of Paris-Nanterre (1971-1992) and is a member of the Laboratory of Ethnology and Compared Sociology of that same University. From 1963 to 1969 he carried out his field work among the Evuzok in the South of Cameroon, belonging to the cultural area Fang-Boulou-Beti, and his studies on the symbolic system of the evu and about ethno botany are specially to be remarked. Entre la oralidad y la escritura is a reflection on the growing acquisition process and the use of writing in circumstances where so far communication and transmission of knowledge was only done orally. This transcendental fact is not only justified by the alphabetization policies followed after the first moments of colonization, and the author analyses three instances: note-taking in Ewondo of pharmacological recipes by a mod mebala in the Atog-Boga region; the reading of a written text in Ewondo after the celebration of a funeral (adzo awu); and the registration in French of the data of patients by a ngëngan specialised in the treatment of diseases connected to witchcraft, from that same region. The analysis of the three cases allows the author to insinuate a differentiation -which may be systematized?- between the use of written and oral language, the use of Ewondo and French, in the three cases selected.*

- El Dr. **Fethi Salah** es profesor de musicología en el departamento de música y musicología de la ENS-Kouba en Argel. Obtuvo su doctorado en historia del arte en la Universidad de Barcelona después de haber estudiado educación musical en la Universidad de Provenza (Francia). Le interesan ámbitos como la epistemología de las tradiciones musicales magrebíes así como la percepción musical en el contexto intercultural. En *Algunos aspectos de la oralidad musical en el Magreb*, el autor analiza algunos aspectos de la oralidad en la cultura musical magrebí. Este artículo aborda, en primer lugar, la interfaz entre lo escrito y lo oral en la transcripción de la música tradicional. Luego, aborda el problema de la clasificación de los géneros y estilos musicales. Al final, presenta algunos elementos relativos a los conocimientos musicales y su transmisión según la tradición musical oral. El autor sugiere considerar la oralidad, así como la tradición, con un profundo y ecléctico punto de vista.

*Dr. Fethi Salah is professor of musicology at the department of music and musicology in the ENS-Kouba Algiers. He obtained his Ph. D. in history of art in Barcelona University after he graduated in music education in Provence University (France). He's interested in epistemology of Maghrib musical traditions and music perception in an intercultural context. In Algunos aspectos de la oralidad musical en el Magreb, the author analyses some aspects of orality in the Maghrib musical culture. This article deals with the interface between the written and the oral in the transcription of traditional music. Then, it approaches the problem of the classification of the musical genres and styles. Finally, it presents some elements about the musical knowledges and its transmission in the oral musical tradition. The author suggests consider orality, as well as tradition, with a deep and eclectic view.*

- **Francesc-Xavier Marín** es Doctor en Filosofía con una tesis sobre el pensamiento africano, profesor de la Universidad Ramon Llull, de la Facultat de Teologia de Catalunya, de los Institutos Superiores de Ciencias de la Religión de Barcelona y de Vic, y profesor invitado de Islam en la Universidad de Barcelona y en la Universidad Autónoma de Barcelona. En *Nzèbi y sus siete hijos: cosmogonía y origen de la vida social*

entre los banzèbi de Gabón, el autor ejemplifica, a partir de la cosmogonía de los Banzèbi de Gabón, cómo se abandona la vida social debido al incesto y cómo se recupera la dimensión social gracias a la instauración del matrimonio exogámico. A partir de aquí, tomando en consideración el papel fundamental de la mujer perteneciente a un clan distinto al de los protagonistas del mito, se subraya la importancia entre los Banzèbi de las alianzas interclánicas para el mantenimiento de la armonía social. El mito se encuadra en la oposición entre naturaleza-cultura o entre barbarie-civilización, clásica en los estudios antropológicos.

*Francesc-Xavier Marín is a Doctor in Philosophy with a thesis on African Thought, lecturer at the Universitat Ramon Llull, the Faculty of Theology of Catalonia, the Institutos Superiores de Ciencias de la Religión in Barcelona and Vic, and guest lecturer on Islam at the University of Barcelona and the Universitat Autònoma de Barcelona. In Nzèbi y sus siete hijos: cosmogonía y origen de la vida social entre los banzèbi de Gabón the author exemplifies, from the cosmogony of the Banzèbi in Gabon, how social life is abandoned because of incest and how social dimension is recovered thanks to the establishment of exogamic marriage. Starting from there, and taking into consideration the fundamental role of the woman belonging to a different clan from the protagonists of the myth, he underlines the importance of inter-clan alliances among the Banzèbi for the maintenance of social harmony. The myth is framed in the opposition between nature-culture or between savagery-civilisation, a classic in anthropological studies.*

- **Teresa Álvarez Martínez** es licenciada en Filología Hispánica y en Filología Francesa por la Universidad de Zaragoza y es profesora de Francés en ESO y Bachillerato. Ha obtenido el DEA en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada realizando una investigación sobre la obra del autor maliense Amadou Hampâté Bâ y, actualmente, prepara una tesis sobre el mismo tema. Los *Contes initiatiques peuls* conforman una serie de relatos pertenecientes a las tradiciones orales de los peuls traducidos y publicados al francés por Amadou Hampâté Bâ, conocido erudito africano y gran tradicionalista perteneciente a la etnia peul. Estos textos reúnen un compendio de las enseñanzas ancestrales del pueblo peul que se han transmitido en forma de relatos orales de generación en generación. La progresiva codificación de los relatos da acceso a un saber exclusivo que abre la vía de la iniciación hasta llegar a la cumbre de los conocimientos ancestrales de los peuls, reservados a los maestros de iniciación o a los jefes de la comunidad.

*Teresa Álvarez Martínez has a degree in Spanish and French from the University of Zaragoza and is a secondary school teacher. She has a «Diploma de Estudios Avanzados» («diploma of advanced studies») in the Theory of Literature and Comparative Literature which involved research on the work of the Malian author Amadou Hampâté Bâ on whom she is also currently doing her PhD. C I P is a series of stories belonging to the oral tradition of the peuls which have been translated into French and published by Amadou Hampâté Bâ, a well known, learned African and great traditionalist belonging to the peul ethnic group. These texts constitute a compendium of the ancestral teachings of the peul people which have been passed down from generation to generation in the form of oral stories. The progressive codification of the stories gives access to an exclusive knowledge which opens up the path from initiation up to the heights of the ancestral knowledge of the peuls, reserved for the masters of initiation or the chiefs of the community.*

- **Patrick Toumba Haman** es profesor de español como lengua extranjera y Licenciado en Literatura Española (Teoría y Crítica Literaria). Trabaja en el Ministerio de Educación (Enseñanza Secundaria) de Camerún y está elaborando una tesina de DEA en su especialidad. En *Ritos de noviazgo entre los guidar, sociedad tradicional del norte del Camerún* se analizan con detalle el establecimiento de relaciones, las negociaciones entre familias, el rapto de la novia y la entrega de la dote en el seno de esta sociedad patrilineal y polígama. Y también los cambios que en las últimas generaciones se han ido operando a partir del modelo tradicional.

*Patrick Toumba Haman is a lecturer in Spanish as a Foreign Language and has a degree in Spanish Literature (Theory and Literary Criticism). He works in the Ministry of Education (Secondary Education) of Cameroon and is presently working on a DEA undergraduate dissertation in his speciality. In Ritos de noviazgo entre los guidar, sociedad tradicional del norte del Camerún he analyses in detail the start of relationships, the negotiations between families, the kidnap of the bride and the dowry in the core of this polygamous and patrilineal society. He also analyses the changes that have been evolving from the traditional model in late generations.*

- **M<sup>a</sup> Caridad Riloha Ebuera** es originaria de Belebú-Balachá (Bioko Sur). Es maestra y licenciada en Filología Germánica Inglesa por la Universidad de Salamanca. Ha ejercido como profesora en el Colegio Español y en el Centro Asociado de la UNED en Malabo, y actualmente reside en Madrid. Notable crítica literaria, creadora de cuentos y poetisa, colaboradora del Laboratorio de Recursos Orales desde su creación, en su *Entrevista a Mashto Ribochó* intenta hacernos comprender la relación que existe entre el lenguaje utilizado por este cantautor y la literatura popular de la isla. Incluye la letra de algunas de sus creaciones más destacadas.

*M<sup>a</sup> Caridad Riloha Ebuera is originally from Belebú-Balachá (South Bioko). She is a teacher and has a degree in English Germanistic Philology by the University of Salamanca. She has been a teacher at the Colegio Español and the UNED Associated Centre in Malabo, and resides in Madrid now. She is a notable literary critic, creates tales and writes poetry, and has collaborated with the Laboratory of Oral Resources since its creation. In her Interview to Mashto Ribochó she tries to make us understand the relationship that exists between the language used by this singer-songwriter and the island's popular literature. It includes the words from some of his most remarkable songs.*

- **Virgínia Fons**, profesora de Antropología Social y Cultural de la Universidad Autónoma de Barcelona, es también miembro del LABORATORIO DE RECURSOS ORALES y del GRAFO (Grup de Recerca d'Antropologia Fonamentada i Orientada de la UAB). *Encontrar el sentido a las cosas* plantea de forma resumida un debate crucial sobre cómo encontrar el sentido cultural que tienen los cuentos o ciertas referencias simbólicas contenidas en ellos, que son particularmente significativas para quienes los han producido. Para ello se toma como ejemplo el símbolo del agua y todo su marco referencial de significados en el contexto cultural del grupo étnico ndowé de Guinea Ecuatorial. Dicho ejemplo etnográfico nos ayuda a entrever que partir de esta búsqueda de significados puede ayudarnos a buscar la singularidad de los cuentos y constatar que, bajo su apariencia, se esconde todo un modelo de representación del mundo.

*Virgínia Fons is a lecturer in Social and Cultural Anthropology at the Universidad Autónoma de Barcelona, and is also a member of the Oral Resource Laboratory and the GRAFO (the UAB Fundamented and Oriented Anthropology Research Group). Encontrar el sentido a las cosas approaches in a summarised way a crucial debate on how to find the cultural sense that tales have, or certain symbolic references that they contain and are particularly significant for those who produced them. In order to do that, she takes as an example the symbol of water and all its referential frame of meanings in the cultural context of the Ndowé ethnic group from Equatorial Guinea. This ethnographic example helps us hint at the fact that starting from this search of meanings can help us find the singularity of tales and confirm that, beneath their appearance, a whole model of a representation of the world is hidden.*

- **Fernando Panadés García** nació en Annobón, donde recibió su primera formación. Es maestro por la Escuela Normal de Magisterio de Malabo y licenciado en Psicopedagogía por la Universidad Normal de Nanjing, en la República Popular de China. Actualmente ejerce como profesor en la Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial. Su gusto por la literatura oral annobonesa ha impulsado el ánimo de escribir sobre el *Dadji*; que, aunque quedaba escondido en las profundidades de las almas, sigue siendo una realidad en la cultura tradicional annobonesa. El *Dadji* es una sociedad compuesta por miembros de la misma generación que asiste a eventos y celebraciones (bodas, defunciones, botadura de un cayuco...) de uno de dichos miembros, en las cuales se canta. Es un grupo con una convicción propia de hacer penetrar en el fondo del corazón la necesidad de ayuda mutua, una manifestación cultural que transmite de generación en generación el sentido de responsabilidad de un determinado grupo de coetáneos.

*Fernando Panadés García was born in Annobón, where he received his initial training. He is a lecturer at the Malabo Normal Teaching College and holds a degree in Psychopedagogy by the Nanjing Normal University in the People's Republic of China. He is presently a lecturer at the National University of Equatorial Guinea. His liking for oral Annobonese literature has moved him to write about the Dadji, which is still a reality in the traditional Annobonese culture in spite of being hidden in the depths of the souls. The Dadji is a society formed by members of the same generation who attend one of the members' events and celebrations (weddings, funerals, a cayuco launch,...), where they sing songs. The group have their own conviction that they make the need for mutual help penetrate the depths of the heart, a cultural manifestation*

*that transmits the sense of responsibility of a particular group of contemporary people from generation to generation.*

- **Mathurin Ongone**, de la Universidad «Omar Bongo» de Libreville, en *Las Estrellas son negras: diatriba de la condición socio-económica de los afro-colombianos*, nos propone un extenso estudio de la novela *Las Estrellas son negras*, en que su autor, Arnoldo Palacios, pone de manifiesto la condición de los afro-colombianos, para los que la marginalidad, la exclusión y la miseria bajo todas sus formas ritman su vida diaria. Las raíces de esta situación estriban por lo esencial en una concepción parcelaria, restringida de la nación, formada y reservada a «los de arriba», o sea los blancos. Éstos ignoran o se niegan a ver la «otra Colombia» que constituye la negritud. Hoy día, todavía, pese a las nuevas Constituciones y diversos proyectos de leyes que, por fin, reconocen oficialmente la presencia negra, la situación de los Negros no parece haber evolucionado mucho en el sentido de una verdadera ciudadanía y la integración socio-política económica.

**Mathurin Ongone**, from University "Omar Bongo" in Libreville, in *Las Estrellas son negras: una diatriba de la condición socio-económica de los afro-colombianos*, offers a comprehensive study on the novel *The Stars are black*, where its autor Arnoldo Palacios reveals the condition of Afro-colombians, for whom marginality, exclusion and poverty in all its forms set their lives' pace. The roots of this situation lie essentially in a fragmentary, restricted concept of a nation formed by and reserved to 'those who are up', meaning the white, who ignore or refuse to see 'the other Colombia', formed by black people. Today, in spite of the new Constitutions and several law projects that finally recognise the black presence in an official way, the situation of black people does not seem to have evolved much in terms of a real citizenship and socio-political integration.

1<sup>o</sup> Bibliothèque Éric de Dampierre (Universidad de Paris X-CNRS) – Archives. *Fonds Lluís Mallart Guimerà*: discurso leído por Mba Robert, in CD-ROM audio 3.1.1. [03], CD-ROM data : B-41 : 002 ; discurso del portavoz del clan, in CD-ROM audio : 3.1.2. [02], CD-ROM data B-42: 007; Registro de Mba Owona, in CD-ROM data : D-85 : 001-048; D-86 : 001-050 ; D-87 : 001-050

2<sup>o</sup> En las cuales anotan las recetas farmacológicas.

3<sup>o</sup> En este artículo utilizamos estas categorías tradicionales para referirnos simplemente a la esfera del mundo invisible o sobrenatural.

4<sup>o</sup> GOODY, Jack (1979), *La raison graphique*, París, Éditions de Minuit.

5<sup>o</sup> Literalmente, *menyu* significa «bocas».

6<sup>o</sup> Zamba es el nombre que en las antiguas mitologías recibía al hijo de Mebege, creador u organizador del universo. Podríamos decir que con el cristianismo, que utilizó este nombre para designar al Dios de los cristianos, el hijo usurpó el papel del padre.

7<sup>o</sup> Vid. Lluís MALLART GUIMERÀ, Lluís (2003), *La forêt de nos ancêtres*, Tervuren, Musée Royal de l’Afrique Centrale, vol. II: *Le savoir botanique des evuzok*, entrada 187 (p. 403).

8<sup>o</sup> Vid. *ibidem*, entrada 051 (p. 349).

9<sup>o</sup> BRANDES, Edda (1989), *Die Imzad-Musik der Kel-Ahaggar-Frauen in Süd-Algerien*, Göttingen, Re, p. 11.

10<sup>o</sup> ABDOU Kamel (1992), «Discours scientifique et discours de l’oralité». In AA.VV., *Actes du Colloque International sur l’Oralité Africaine*, du 12-14 Mars 1989, T I, Alger, Centre National d’Études Historiques, p. 71.

11<sup>o</sup> METIOUI, Omar (2002), «Critères sur la transcription de la musique orale». In VALDIVIESO GARCÍA, Emilio (dir.), *Patrimoine Musical*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, p. 124.

12<sup>o</sup> En el caso de la música magrebí de origen andalusí, se constata que solamente los músicos tunecinos intérpretes del *Maluf* suelen usar partituras / transcripciones, que fueron producidas bajo la supervisión de Mohamed Triki (Al respecto véase DAVIS, Ruth (1997), «Cultural policy and the Tunisian Ma’luf: Redefining a tradition». In *Ethnomusicology*, vol.41, n°1, p. 5.

13<sup>o</sup> METIOUI, Omar (2002), *op. cit.*, p. 129.

14<sup>o</sup> SALAH, Fethi (2006), «Le timbre dans la musique de l’Imzad. Quelques aspects acoustiques et perceptifs». In *Actes du 1<sup>er</sup> Colloque sur l’Imzad, Tamanrasset 31 Avril-3 Mai 2005*, [www.imzadanzad.com/fethi\\_salah\\_1.html](http://www.imzadanzad.com/fethi_salah_1.html).

15<sup>o</sup> MAZOUZI, Bezza (1995), «Aporie d’une typologie du timbre». In MAROUF, Nadir (Dir.), *Le Chant arabo-andalou*, París, l’Harmattan, p. 49-56.

16<sup>o</sup> DURING, Jean (1994), *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l’Orient musical*, Lagrasse, Éditions Verdier, p. 269.

17<sup>o</sup> *Ibid.*, p. 269.

18<sup>o</sup> METIOUI, Omar (2002), *op. cit.*, p. 125-126.

19<sup>o</sup> *Ibid.*, p. 126.

20<sup>o</sup> DURING, Jean (1994), *op. cit.*, p. 269.

21<sup>1</sup> Quedan por analizar la posibilidad del aprendizaje mediante grabaciones sonoras, ya que algunos músicos afirman haber aprendido a cantar y a tocar instrumentos al escuchar cintas o cds. Sin embargo, este hecho no puede sustituir la formación necesaria y completa ante un maestro/profesor.

22<sup>1</sup> AYDOUN, Ahmed (1995), *Musiques du Maroc*, Casablanca, Eddif.

23<sup>1</sup> LEROY, Jean-Luc (2003), *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, París, L'Harmattan, p. 121.

24<sup>1</sup> CHELBI, Mustapha (1985), *Musique et société en Tunisie*, Túnez, Salammbô; y MAZOUZI, Bezza (1990), *La Musique Algérienne et la Question Raï*, París, Richard Masse.

25<sup>1</sup> MAROUF, Nadir (1995), «Structure du répertoire andalou: quelques problèmes de méthode». In MAROUF, Nadir (dir.), *Le Chant arabo-andalou*, París, l'Harmattan, p. 16-17.

26<sup>1</sup> En este texto, se entienden por «conocimientos musicales» todos los elementos u objetos (materiales o inmateriales) que se enseñan (se aprenden o se auto-aprenden) en el proceso de transmisión musical. Los conocimientos musicales incluyen música, poesía cantada, toques instrumentales, maneras de cantar o técnicas vocales, gestos, actitudes directa o indirectamente relacionados con la interpretación musical etc.

27<sup>1</sup> En los medios tradicionalistas, el cambio y la innovación son frecuentemente considerados como alteraciones o «traiciones» a la tradición.

28<sup>1</sup> Por ejemplo la forma denominada *istijbár*, que a menudo está considerada como «preludio» dentro de la macro forma poético-musical *Núba* argelina, tiene dos estructuras: una estructura superficial variable y ornamentada, y otra profunda similar al modelo en las músicas improvisadas (Por lo que se refiere al concepto de «modelo», vid. LORTAT-JACOB, Bernard (1987), «Improvisation: le modèle et ses réalisations». In LORTAT-JACOB, Bernard, (ed.), *L'Improvisation dans les Musiques de Tradition Orale*, París, SELAF, p. 45-59.

29<sup>1</sup> Los Maestros, varones en su mayoría, son denominados *Xuyúj* (pl. de *Xeij*). Las mujeres Maestras son denominadas *Xeiját* (pl. de *Xeija*). Casi todos los géneros musicales, ya se trate de música culta o popular, tienen sus destacados *Xuyúj*. Es interesante subrayar el caso peculiar de la música raï: en el raï tradicional existían *Xuyúj* (re)conocidos, mientras que en el raï moderno son sobre todo las figuras de *Xab* (literalmente «joven», como por ejemplo *Xab Jaled*) y de las *Xeiját* (por ejemplo *Xeija Rimitti*) cuyo papel se parece al de los *Xuyúj*.

30<sup>1</sup> En Argelia las asociaciones musicales son los principales vectores y focos de difusión y enseñanza de la música andalusí.

31<sup>1</sup> SAADALLAH, Rabah (1981), *Le Chaâbi d'El-Hadj M'hamed El-Anka*, Argel, La Maison des Livres, p. 65.

32<sup>1</sup> Las casas de juventud (*Les Maisons de jeunes*), bajo la tutela del Ministerio Argelino de la Juventud y del Deporte, son centros en que no hay, en realidad, enseñanza musical propiamente dicha o de tipo académico, pero sí hay aprendizaje o más bien autoaprendizaje musical.

33<sup>1</sup> Algunos Maestros cantantes empezaron el aprendizaje de la tradición musical incluso en el proceso de aprendizaje del Corán y/o de la llamada a la oración. Es el caso del muy famoso maestro *Mahieddine Bachtarzi*, que vivió en la primera mitad del siglo XX. Vid. BOUZAR-KASBADJI, Nadya (1988), *L'Emergence Artistique Algérienne au XXe siècle*, Argel, OPU.

34<sup>1</sup> Para una introducción general al estudio de las distintas etnias presentes en Gabón pueden leerse: AA.DD. (1946), «Les populations bateke», in *Cahiers d'Outre-Mer*, nº 6, 112-134; BALANDIER, G. (1980), *Rapport préliminaire de la mission d'information scientifique en pays Fang*, Brazzaville, Institut d'Étude Centre Africain; DIOP O'NGWERO, I. R. (1990), *Eliwa zi N'gaba: De la contrée de N'gaba au pays du Gabon*, Libreville, Arongo; IBIYA J. I. (1892), *Customs of the Benga and neighboring tribes*, Nueva York, Simmons; LE TESTU, G. (1918), *Notes sur les coutumes Bapanou dans la circonscription de la Nyanga*, Caen, Hanlard la Brière; MACKANGA-MACKAYA, J. M. T. (1983), *Ethno histoire des Adyumba: Essai sur l'implantation des peuples du Gabon, des origines à l'indépendance*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de Maîtrise en Histoire; MBOUMBA, P. (1981), *Contacts historiques et culturels entre mitsogo et fang au Gabon*, París, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne Mémoire de Maîtrise en Histoire; NGOLET F. (1998), «Inventing Ethnicity and identities in Gabon: The case of the Ongom (Bekele)», in *Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer*, vol 85-321, p. 5-26; PERROIS, L. (1970), «Chronique du pays kota», in *Cahier de l'ORSTOM, sc. hum.*, VII, p. 15-110; TREZENEM, E. (1940), «Contribution à l'étude des nègres africains: Les Bateke Balali», in *Journal de la Société des Africanistes*, tomo X, p. 1-63.

35<sup>1</sup> Como las otras regiones de Gabón, el país nzèbi está en rápida mutación, y la carretera Mbigou-Koukamoutou acabará con el aislamiento de los últimos poblados. La economía tradicional basada en una cierta autarquía proporcionada por la explotación de los recursos del bosque prácticamente ha desaparecido, dando origen a conocidos efectos concomitantes: la población joven emigra a Libreville y la población de los poblados banzèbi envejece a marchas forzadas.

36<sup>1</sup> Aunque teóricamente ninguna ley impide la presencia de mujeres y niños en el *mulèbè*, lo cierto es que fácticamente están excluidos, tal como refleja un proverbio tradicional banzèbi: «*La mujer en casa y el hombre en el mulèbè*».

37<sup>1</sup> «*L'ensemble des coutumes d'un peuple est toujours marqué par un style; elles forment des systèmes. Je suis persuadé que ces systèmes n'existent pas en nombre illimité, et que les sociétés humaines comme les individus -dans leurs jeux, leurs rêves ou leurs délires -ne créent jamais de façon absolue, mais se bornent à choisir certaines combinaisons dans un répertoire idéal qu'il serait possible de reconstituer. En faisant l'inventaire de toutes les coutumes observées, de toutes celles imaginées dans les mythes, celles aussi évoquées dans les jeux des enfants et des adultes, les rêves des individus sains ou malades et les conduites psychopathologiques, on parviendrait à dresser une sorte de tableau périodique comme celui des éléments chimiques, où toutes les coutumes réelles ou simplement possibles apparaîtraient groupées en familles, et où nous n'aurions plus qu'à reconnaître celles que les sociétés ont adoptées*» (LÉVI-STRAUSS, C. [1955], *Tristes Tropiques*, París, Plon, p. 203).

38<sup>1</sup> «*La pensée mythique dispose d'un trésor d'images accumulées par l'observation du monde naturel: animaux, plantes avec leurs habitats, leurs caractères distinctifs, leurs emplois dans une culture déterminée. Elle combine ces éléments pour construire un sens, comme le bricoleur, confronté à une tâche, utilise les matériaux pour leur donner une autre signification, si je puis dire, que celle qu'ils tenaient de leur première destination. (...). Loin d'être, comme on l'a souvent prétendu, l'œuvre d'une "fonction fabulatrice" tournant le dos à la réalité, les mythes et les rites offrent pour valeur principale de préserver jusqu'à notre époque, sous une forme résiduelle, des modes d'observation et de réflexion qui furent (et demeurent sans doute) exactement adaptés à des découvertes d'un certain type; celles qu'autorisait la nature, à partir de l'organisation et de l'exploitation spéculatives du monde sensible en termes de sensible. Cette science du concret devait être, par essence, limitée à d'autres résultats que ceux promiss aux sciences exactes et naturelles, mais elle ne fut pas menos científica, et ses resultados ne fueron menos reales. Assurés dix mille ans avant les autres, ils sont toujours le substrat de notre civilisation*». (LÉVI-STRAUSS, C. [1962], *La Pensée sauvage*, París, Plon, p. 25).

39<sup>1</sup> Esto explica que el investigador deba vencer múltiples reticencias antes de que un informante se preste a relatar un mito. Sin embargo, actualmente la gran dificultad es el progresivo abandono de las formas de cultura tradicional y el hiperacelerado proceso de occidentalización de los banzèbi. El siguiente texto de Lévi-Strauss nos muestra la importancia del estudio de los mitos para acceder al conocimiento de las sociedades: «*Les mythes ne disent rien qui nous instruisent sur l'ordre du monde, la nature du réel, l'origine de l'homme ou sa destinée. Les mythes nous apprennent beaucoup sur les sociétés dont ils proviennent, ils aident à exposer les ressorts intimes de leur fonctionnement, éclairent la raison d'être de certains modes d'opération de l'esprit humain, si constants au cours des siècles et si généralement répandus sur d'immenses espaces, qu'on peut les tenir pour fondamentaux et chercher à les retrouver dans d'autres sociétés et dans d'autres domaines de la vie mentale où on ne soupçonnait pas qu'ils intervinssent, et dont, à son tour, la nature se trouvera éclairée*». LEVI-STRAUSS, C. (1971), *L'Homme nu*, París, Plon, p.571.

40<sup>1</sup> *Musamba* (pl. *misambo*) designa al que anuncia públicamente un acontecimiento con voz potente. De aquí ha pasado a designar a los sabios y expertos en cosmogonía, genealogías y derecho.

41<sup>1</sup> La versión original original dice «*Voy a deshacer mi paquete*», fórmula narrativa tradicional que alude a la manera en que se deshace cuidadosamente el paquete de hojas donde se ha cocido el alimento.

42<sup>1</sup> *Bipungu* (sing. *pungu*) es un sustantivo que contiene las nociones de poder y de nobleza. Las versiones del mito con las que trabajamos acostumbran a traducirlo como «héroes».

43<sup>1</sup> La versión que hemos consultado presenta en este momento del relato a Peghanzange como hermano de Nzèbi; sin embargo, en el resto del relato siempre se refieren a él como tío de Nzèbi.

44<sup>1</sup> Concepto de origen bantú que define a aquellos que disponen de una especial hipersensibilidad y dominio de los recursos que les permite acceder a lo oculto y misterioso. Acostumbra a traducirse como «hechicero», «brujo», «adivino»...

45<sup>1</sup> Veremos a lo largo del relato por qué el primer Mununu es considerado el antepasado de los pigmeos, mientras que el segundo Mununu aparece como el antecesor de los europeos.

46<sup>1</sup> *Lesamba* es el cuchillo utilizado para afeitar y para practicar la circuncisión.

47<sup>1</sup> *Munguli* es un ungüento a base de polvo de *padouk* utilizado como cosmético.

48<sup>1</sup> El relato se refiere a los postes administrativos de las prefecturas establecidos durante la época colonial.

49<sup>1</sup> *Makueti* proviene del verbo *ukuata*, «atrapar», indicando que atrapó a un gran número de prisioneros.

50<sup>1</sup> Se trata de una especie de pájaro que se lanza al agua para capturar a sus presas.

51<sup>1</sup> Los yacimientos de manganeso del altiplano de Bangombe son de los más importantes del mundo contribuyendo, junto con las exportaciones de petróleo (principal producto del país, extraído desde 1928) y la madera (principalmente de okume), a que la balanza comercial de Gabón registre un fuerte superávit.

52<sup>1</sup> *Mavanga* significa, literalmente, «origen».

53<sup>1</sup> Para las cuestiones filológicas hemos utilizado: TREZENEM, E. (1932), «Vocabulaire Nzebi», in *Journal de la Société des Africanistes*, tomo II, fasc. I, p. 75-84; BLANCHON, J. A. (1990), «Noms composés en massango et en nzèbi de Mbigou (Gabon)», in *Pholia*, vol. 5, p. 31-48. Hemos contrastado también algunos conceptos con los de otras lenguas de etnias vecinas de los Banzèbi, como ADAM, J.-J. (1969), *Dictionnaire ndumu - mbede - français et français - ndumu - mbede*, Libreville, Archevêché; RAPONDA, A.-W. (1934), *Dictionnaire mpongwe / français suivi d'éléments de grammaire*, Libreville, Mission Catholique de Sainte Marie. También hemos consultado: BONNEAU, J. (1940), «Grammaire pounou», in *Journal de la Société des Africanistes*, tomo X, p. 31-161; BONNEAU, J. (1947), «Grammaire pounou», in *Journal de la Société des Africanistes*, tomo XVII, p. 23-50. Igualmente, nos ha sido de utilidad leer las siguientes tesis y tesinas: DODO MOUDJIEGOU BOUNGUENDZA, E. (1986), *Perspectives linguistiques pour l'enseignement de liwandji*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de Maîtrise en Lettres modernes; KOUMBA, V. (1989), *Esquisse phonologique du gisir*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de Licence en Linguistique; MBA NKOGHE, J. (1982), *Phonologie et classes nominales en fang*, Paris, Université de la Sorbonne, Thèse de doctorat en Linguistique; MOUKAMBO-NDOMBY, A. (1981), *Esquisse phonologique du sango: Parler de Mimongo*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de Licence en Linguistique; OGOUMBA, P.-A. (1989), *Description du verbe en Mpongwe*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de Licence en Linguistique; ONDO ESSENO, Aba'a (1981), *Esquisse morphologique du ntumu*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de Licence en Linguistique.

54<sup>1</sup> Para hacerse cargo de la importancia de los mitos en distintas etnias de Gabón, pueden leerse: ESSIBILA, T. (1986), *Une interprétation philosophique du mythe olende*. Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de Licence en Philosophie; MATSIENGUI-BOUSSAMBA, J. (1989), *Enquête sur le mythe dans la société gisir (Mulombi Landemweli)*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de Licence en Philosophie; MENGUE ABESSOLO, L. (1989), *Étude psychologique et valeur pédagogique d'une série de récits traditionnels ntumu*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de Licence en Psychologie. Sobre el trabajo de campo a propósito de los mitos hemos leído: PERROIS, L. (1976), «Tradition orale et histoire, intérêt et limites d'une enquête de terrain sur les migrations kota (Gabon) », in *Cahier de l'ORSTOM, sc. hum.*, XIII, p. 143-146; POUNAH, P.-V. (1975), *La recherche du Gabon traditionnel; hier Edongo, aujourd'hui Galwa*, Fontaine-La-Comte, Imprimerie Lorion.

55<sup>1</sup> Nos han sido de mucha utilidad: COLLOMB, G. (1983), «Fragments d'une cosmologie banzebi», in *Journal des Africanistes*, tomo 53, fasc. 1-2, p. 107-118; DUPRE, G. (1972), «Le commerce entre sociétés lignagères: Les nzabi dans la traite à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Gabon - Congo)», in *Cahiers d'Études Africaines*, XII-XV, n° 48, p. 616-658; NGONDA IMBIMBI, F. (1981), *Impact de la civilisation occidentale sur le groupe ethno-linguistique nzebi du Haut-Nguni (1895-1965)*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de Licence en Histoire.

56<sup>1</sup> En los cuatro volúmenes que componen la obra *Mitológias*, C. Lévi-Strauss analiza 813 mitos para mostrar cómo los tabúes alimenticios y el acceso a la cocción de los alimentos supusieron un avance significativo hacia la cultura. Para una aplicación al campo africano resulta muy sugerente la lectura de PEDROSA, José Manuel (2001), «Contar el hambre. Antropología de una colección de relatos tradicionales humus de Ruanda», in ESTEPA, L. – PEDROSA, J. M., *Mitos y cuentos del exilio de Ruanda*, Oiartzun, Sendoa, p. 53-102.

57<sup>1</sup> Hay que destacar que se encuentran los mismos temas en los mitos de muchas poblaciones vecinas de los banzèbi: tradiciones de matrimonios incestuosos en los orígenes de la historia humana que comportan la caída en la animalidad (así entre los bapouvi, los masango o los mitsogho).

58<sup>1</sup> Para clarificar esta temática hemos realizado un contraste entre el sistema social nzèbi y el de los fang. Véase: MEYE M'OWONE, B. (1985), *Ethno-histoire d'un groupe lignager: L'Ayong Nkodjeign du Woleu- Ntem*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de Licence en Histoire; NDONG - NKOGHE, J. (1978), *Mélange et stratification sociale dans la société traditionnelle fang*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de Licence en Sociologie; NTOUTOUME NKOUME (1983), *Rapports matrimoniaux chez les fang du Woleu - Ntem: valeurs et déviations*, Libreville, Université Omar Bongo, Mémoire de Maîtrise en Sociologie; NTOUTOUME NKOUME, Y. (1981), *Le rituel du mariage chez les fang du Woleu - Ntem*, Libreville, Université Omar Bongo.

59<sup>1</sup> Los hombres se agrupan en dos sociedades iniciáticas, *muidi* y *nzègho*, mientras que las mujeres lo hacen en una, *lecimba*.

60<sup>1</sup> Durante la colonización y en algunas etapas de la vida política independiente de Gabón ha existido un poder centralizado, en manos de «jefes de poblado» impuestos por la administración, completamente extraños a la antigua organización social.

61<sup>1</sup> También se alude a los peuls con el apelativo de «poular» o «foulbé». El nombre que recibe esta etnia presente en varios países del África subsahariana, sobre todo en la franja central, varía en función de las regiones.

62<sup>1</sup> Los textos estudiados se encuentran recogidos en los siguientes volúmenes : HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1993), *Contes initiatiques peuls*, Abijan, Nouvelles Éditions Ivoiriennes y HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1974), *L'Éclat de la grande étoile*, Paris, Classiques Africains.

63<sup>1</sup> HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1992 y 1994), *Amkoullel, l'enfant peul y Oui, mon commadant!*, Paris, Actes Sud.

64<sup>1</sup> Las autoridades coloniales requisaban de oficio a los hijos de los notables autóctonos con el fin de asegurarse su sumisión. La escuela en la que eran escolarizados tenía el revelador y comprometido nombre de «*École d'otages*», que luego fue sustituido por el de «*École des fils des chefs*» y, más tarde por el de «*École professionnelle*».

65<sup>1</sup> Dentro de las tradiciones peuls, un hijo nunca puede, bajo ningún concepto, desobedecer a su madre. Kadjiá Paté, madre del autor se opone rotundamente a que su hijo entre en la escuela superior francesa por miedo a que reniegue de su educación tradicional peul.

66<sup>1</sup> Instituto Francés del África Negra.

67<sup>1</sup> Es difícil tener acceso a estudios sobre este tema dado el carácter secreto y confidencial del mismo.

68<sup>1</sup> KABUNDA, Mbuyi (2000), *Derechos Humanos en África*, Bilbao, Universidad de Deusto, p.34.

69

70<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 42

71<sup>1</sup> KESTELOOT, Lylian (ed.) (1994), *Contes initiatiques peuls*, Paris, Stok, p. 244.

72<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 245.

73<sup>1</sup> Los ayudantes son animales agradecidos al héroe por intervenciones caritativas que salvaron de una muerte segura a dichos animales. Se realzan así las virtudes del héroe y se recurre a un motivo folclórico universal que figura como tal en el índice de Anti Aarne y Stith Thompson.

74<sup>1</sup> AARNE, Anti y STITH, Tompson (trad. de Fernando Peñalosa) (1995), *Los tipos del cuento folclórico*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

75<sup>1</sup> PAULME, Denise (1976), *La mère dévorante: essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard.

- 76<sup>1</sup> N'DA K., Pierre (1984), *Le conte africain et l'éducation*, París, L'Harmattan. p. 65-105.
- 77<sup>1</sup> BELTRÁN, Luís (2002), *La imaginación literaria*, Barcelona, Montesinos.
- 78<sup>1</sup> MELETINSKI, Eleazar M. (2001), *El mito, literatura y folclore*, Madrid, Akal.
- 79<sup>1</sup> En *El rey Lear* de Shakespeare, por ejemplo, aparece este triple esquema.
- 80<sup>1</sup> Masajear a un jefe o a un superior es un signo de respeto en la sociedad peul.
- 81<sup>1</sup> GRACIÁN, Baltasar (1984), *El Criticón*, Barcelona, Cátedra, p.235
- 82<sup>1</sup> KESTELOOT, Lylian (ed.) (1974), *L'éclat de la grande étoile*, París, Classiques Africains.
- 83<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 30.
- 84<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 253.
- 85<sup>1</sup> En prensa.
- 86<sup>1</sup> Beltrán, Luís (2002), p.25
- 87<sup>1</sup> M. FAÏK-NZUJI, Clémentine (2003), *La puissance du sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire*, París, Maisonneuve & Larose.
- 88<sup>1</sup> KESTELOOT, Lylian (ed.) (1974), p.13
- 89<sup>1</sup> KESTELOOT, Lylian (ed.) (1974), op. cit., p.14
- 90<sup>1</sup> HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1974), *L'éclat de la grande étoile*, op. cit., p.111.
- 91<sup>1</sup> Traducciones literales del bubí realizadas por el Dr. Justo Bolekia.
- 92<sup>1</sup> FONS, Virginia (2005), «Otra mirada», in *De pobres a ricos: Relatos orales de Guinea Ecuatorial*, Vic, Ceiba, p. 17-21.
- 93<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 5-17.
- 94<sup>1</sup> El uso metáfora/metonimia se debe a Jakobson (1956). Vid. al respecto: LEACH, Edmund (1989 [1976]), *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI, p. 13-22.
- 95<sup>1</sup> Los ndowé habitan en el África central, en la franja costera atlántica de Guinea Ecuatorial y, parcialmente, en la de Camerún y Gabón.
- 96<sup>1</sup> AGAR, Michael H. (1992 [1982]), *The professional Stranger: An Informal Introduction to Ethnography*, Nueva York, Academic Press.
- 97<sup>1</sup> Encontramos en Agar (op. cit, p. 34-35) un esquema parecido. Aunque éste recoge lo esencial de su propuesta, lo he tratado de simplificar. Las abreviaturas corresponden a: EC = *Estructura de conocimiento*; DE = *Datos etnográficos*; HI = *Hechos inesperados*.

98<sup>1</sup> La información etnográfica expuesta es fruto de una larga investigación desde 1993 en Guinea Ecuatorial entre los ndowé. Los temas estudiados durante estos años de trabajo de campo han sido la salud, la etnomedicina y la procreación. Vid. las publicaciones: *Vora al mar* (1997), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona; *Entre dos aguas* (1994), Vic, Ceiba Ediciones.

99<sup>1</sup> Para más información sobre este tema, vid.: FONS, Virgínia (1994), «La visión del mundo en los cuentos ndowé», in *De boca en boca*, Vic, Ceiba Ediciones, p. 111-132.

100<sup>1</sup> Por ejemplo, el cuento «Ilombe y el hijo de la mujer fantasma», in CREUS, Jacint (1991), *Cuentos de los ndowé de Guinea Ecuatorial*, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano, p. 36-37.

101<sup>1</sup> Es significativa la distinción que los ndowé establecen entre *ilina* y *edimo*. Toda persona está dotada de un espíritu llamado *ilina*, considerado el *doble* invisible del cuerpo mientras vive, pero éste se desprende a su muerte para convertirse en *edimo* (antepasado), su *doble* después de la muerte. Por esta razón, podemos decir que el *edimo* es el lado oculto de *ilina*: es su *doble* o su reflejo en la realidad no visible.

Sólo puntualizar que *edimo* significa *doble* en ndowé. Como se indican en ROSNY, Eric de (1992), «Vocabulaire douala de base: edi, double du corps; edimo, ancêtre, revenant», in *L'Afrique des guérisons*, Paris, Karthala, p. 92, refiriéndose a los duala del Camerún, *bedimo* son los espíritus de los ancestros: Vid. del mismo autor: (1981), *Les yeux de ma chèvre: Sur les pas des Maîtres de la nuit en pays douala*, Cameroun/París, Terre Humaine: «Bedimo: Ancêtres, Morts. Edimo: Le Mort, l'ancêtre. Edidi: le double de l'homme, de son vivant. Edimo: ce double après la mort» (p. 410-411); «L'ombre est le double invisible de l'homme. Jeter un objet sur l'ombre de quelqu'un, c'est atteindre sa personne» (p. 255).

102<sup>1</sup> A'BODJEDI, Enènge (1999), *Ndowé Tales I*, Nueva York, Ndowé International Press, p. 172-178.

103<sup>1</sup> Según el sistema de filiación ndowé, los antepasados recordados son los patriliniales; aunque cabe matizar que la descendencia fruto de las uniones no reguladas por el matrimonio suele adscribirse al grupo de la madre, en el caso de que el padre no la reconozca realizando un pago simbólico llamado *moala* y reciba de ella el soporte de sus antepasados matriliniales. Otra cuestión importante es que en numerosas narraciones aparece la figura del hermano de la madre, enfatizando así la parte materna siempre olvidada.

104<sup>1</sup> OBIANG, Ludovic (1999), *L'enfant des masques*, Paris / Libreville, l'Harmattan / Ndzé, p. 13.

105<sup>1</sup> A continuación expongo la cita original, que preserva su lenguaje poético y musical: «Un moment, je me suis isolé sous une touffe de mangroves, fatigué sans doute ou bien aux troussees d'un crabe des marais, lorsque, tout d'un coup, une forme terrifiante émerge de l'eau, dans un geyser écumant. J'ai la vision d'une espèce d'épouvantail, les bras en croix, le visage figé dans un rictus grimaçant. Je crie, et avec ce cri toutes mes forces m'abandonnent. Je me sens vaciller. Je tombe. Quand j'ai rouvert les yeux, j'étais parmi les Masques, leur hôte pour toute une année lunaire».

106<sup>1</sup> El recién nacido recibe numerosos cuidados que intentan evitar su enfado, disgusto o susto. Esto mismo entra dentro de la lógica que cualquiera de estas formas le ocasionarían una pérdida de su fuerza vital (*evusu*), que lo debilitaría y lo haría enfermar, o bien tendría ganas de retornar al otro mundo.

107<sup>1</sup> Tal como los ndowé explican, el nombre de una persona siempre se asocia con la personalidad que tiene. Por lo tanto, cuando una mujer le hace entrega de su identidad también le inscribe su personalidad futura.

108<sup>1</sup> Este ritual también consiste en colocar al bebé en medio de la pareja. Por lo tanto, antes de esta práctica ritual el niño siempre tiene que estar junto a la madre, nunca en medio de los dos. Si el niño es la unión de los dos, ponerlo en medio sin previo aviso podría asustarlo y provocarle *téma*. Es como si estuviera en medio de dos pedazos y, como imita aquello que ve, esto le provocaría una respiración acelerada, como si le hubieran partido por la mitad (téngase en cuenta que *téma* también es la enfermedad provocada por la madre a su hijo cuando durante el embarazo come un pescado que no ha visto entero y está partido en pedazos).

109<sup>1</sup> TURNER, Victor (1967), *The forest of symbols. Aspects of Ndembu ritual*, Londres, Cornell University Press. Vid. especialmente el capítulo «Símbolos en el ritual ndembu» (en la versión en castellano, p. 21-52).

110<sup>1</sup> Artículo traducido del francés por **Berta Rubio Faus**.

111<sup>1</sup> El olvido del litoral colombiano por parte del centro. N. del T.

112<sup>1</sup> FRIEDEMANN, Nina Susana & ARROCHA, Jaime (1986). *De sol a sol: Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*, Bogotá, Planeta Colombiana, p.46

113<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 44.

114<sup>1</sup> Pensamos, aquí, en Manuel Zapata Olivella, quien –como su hermana Delia- desde su tierna infancia tomó conciencia de su pertenencia racial: «Tenía apenas diez años y Delia empezaba a andar. Pero ambos, así como nuestra familia, estábamos marcados por el signo de la negritud, por el color de nuestra piel y las ideas libertarias de nuestro padre»: ZAPATA OLIVELLA, Manuel (1987), *Lève-toi, mulâtre! L'esprit parlera à travers ma race*, Paris, Payot, p.302.

115<sup>1</sup> El departamento del Chocó es uno de los cuatro departamentos (Valle, Cauca y Nariño) de la costa pacífica de Colombia. Su población es negra. A propósito de la exclusión, el rechazo y la ignorancia de la costa por parte del centro, es decir, de Bogotá, se puede leer, p.e.: PALACIOS, Arnoldo, «Chocó, país, exótico» (16-VIII-1947), in *Sábado*, Bogotá, n° 214, 2ª sección, p.1; GARCIA MARQUEZ, Gabriel (1982), «El Chocó que Colombia desconoce», in *Obra periodística*, vol 2: *Entre Cachacos I*, Barcelona, Bruguera, p.295-323

116<sup>1</sup> RESTREPO MILLÁN. J.M. (1971), «Prólogo», in *Las Estrellas son negras*, Bogotá, Revista Colombiana, p.13.

117<sup>1</sup> Además de en *Lève-toi mulâtre!*, esta actitud se encuentra, también, en una de sus otras novelas: *Chambacú, corral de negros*.

118<sup>1</sup> Carlos Arturo Truque nace en Condoto, en el mismo Departamento del Chocó que Palacios. Periodista y escritor comprometido, se distingue, sobre todo, en el género de la novela corta. Aparece en un momento de crisis en que, en literatura, los intelectuales negros toman la pluma para describir una cierta realidad. La mayoría lo hacen animados por una voluntad de sátira política a veces virulenta. Denuncian las discriminaciones raciales, la miseria, la injusticia social, la muerte de la cultura negra, el desespero y la exclusión que sufren los Negros del Litoral Pacífico, tema esencial de sus relatos. Vid. *La noche de San Silvestre, Lo triste de vivir así, Sonatina para dos tambores*, etc.

119<sup>1</sup> PALACIOS, Arnoldo, «Chocó país exótico», op. cit. Más tarde, en 1954, será el turno de García Márquez de darse cuenta del abandono y del desconocimiento de este Departamento por parte de la clase dirigente: «El Chocó que Colombia desconoce». op. cit.

120<sup>1</sup> VINYES, Ramón (1982), «Una novela colombiana», in *Selección de textos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p.503.

121<sup>1</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982), «El más humano de los barrios», in *Entre cachacos*, Barcelona, Bruguera, 2° vol., p..986.

122<sup>1</sup> Es todo el complejo de inferioridad y la vergüenza de uno mismo que Fantz Fanon denuncia en *Peau noire, masques blancs*.

123<sup>1</sup> MORA MONROY, Siervo Custodio, (mayo-agosto de 1983, «Algunos usos de los términos del color en el español de Colombia», in: *Thesaurus*, Bogotá, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Tomo XLIV, n°2, p. 441-445.

124<sup>1</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982), «Por tratarse de Hernando Téllez», in *Obra periodística, Textos Costeños*, Barcelona, Bruguera, vol 1, p.148.

125<sup>1</sup> *Ibidem*.

126<sup>1</sup> VINYES, Ramón ,op. cit., p.504.

127<sup>1</sup> *Ibidem*.

128<sup>1</sup> ZALAMEA BORDA, Eduardo (2-VII-1949), in *El Espectador*, Bogotá, p. 4.

129<sup>1</sup> Citado por Vicente Pérez Silva, Vicente (1-IV-1972), «Las Estrellas son negras», in *Noticias culturales*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, n° 135, p. 20.

130<sup>1</sup> *Ibidem*.

131<sup>1</sup> Notemos, por ejemplo, que la característica común entre Palacios y Truque consiste en una cierta rigidez ideológica: ambos, comunistas, se encerraron en un tipo de literatura; su posición les impidió sumergirse en la dimensión mágica que llegaron a rozar. Ello se hace tanto más evidente si se piensa en la obra de Richard Wright, uno de los mejores representantes de la literatura negra de los EUA, cuyas obras fueron traducidas al español en los años 40, seguramente conocidas por Palacios, quien no supo sacarles provecho.

132<sup>1</sup> *Zanahary*, «el Creador». Teónimo de la divinidad de la religión popular malgache.

133<sup>1</sup> *Ietse*, supuesto nombre del primer hombre que vivió en la tierra. Voz onomatopéyica del estornudo.

134<sup>1</sup> *Lamba*, atuendo tradicional malgache. Se trata de una tela de unos 1,80 m. de largo por unos 0,90 m. de ancho, que las mujeres llevan como un echarpe en los hombros. Es mucho más ancho para los hombres, y les cubre hasta las rodillas. En general, *lamba* designa la ropa, el vestido y también el tejido.

135<sup>1</sup> *Ravinala*, árbol endémico y simbólico de Madagascar. Lo llaman «árbol del viajero» porque, cuando llueve, acumula agua de lluvia entre sus hojas colocadas en forma de abanico. Crecen sobre todo en la parte occidental de la isla y la gente bebe esta agua cuando está en la selva. Con sus largas hojas se hacen los techos de las casas en las costas.

136<sup>1</sup> *Ratany*, «la señora tierra».

137<sup>1</sup> *Ralanitra*, «el señor cielo».

138<sup>1</sup> En la etnia *sakalava*, es común que los padres construyan una casa a sus hijas cuando cumplen edad para que vivan por su cuenta y aprendan a cuidar de sí mismas.

139<sup>1</sup> *Olombelo*, «ser humano».

140<sup>1</sup> *Aina*, «vida».

141<sup>1</sup> *Fanahy*, «alma», «espíritu».

142<sup>1</sup> Hace alusión a una costumbre remota según la cual se enterraban a los reyes difuntos con sus joyas.

143<sup>1</sup> Entre los *bara*, el sacrificio del cebú se hace para permitir que los parientes contraigan matrimonio sin temor a ninguna desgracia. Así que, durante la ceremonia, los prometidos tienen que tomar un poco de sangre del cebú sacrificado con el dedo; luego, tienen que marcarse mutuamente tres puntos en la frente, con el dedo manchado de sangre; y después, pueden casarse.

144<sup>1</sup> *Masoandro*, «sol».

145<sup>1</sup> *Volana*, «luna».

- 146<sup>1</sup> *Rahona*, «nubes».
- 147<sup>1</sup> *Mpimasy*, «brujo adivino», «curandero». Tiene poder para curar las enfermedades contraídas por haber transgredido los tabúes, y las enfermedades provocadas por envenenamiento, por la magia amorosa y por las hechicerías. Posee también ciertos poderes para contrarrestar las calamidades naturales tales como el granizo y los rayos.
- 148<sup>1</sup> Esta historia se cuenta muchas veces para evitar los compromisos entre parientes cercanos. En muchas familias malgaches, los primos nacidos de dos hermanas no pueden casarse (primos paralelos). Mientras que los primos nacidos de dos hermanos, o nacidos de una hermana y de un hermano (primos cruzados), sí pueden contraer matrimonio. Y esta tradición sigue siendo vigente hasta hoy en día.
- 149<sup>1</sup> *Fianarantsoa*, topónimo, capital de provincia.
- 150<sup>1</sup> *Antanimena*, «en la tierra roja». Topónimo, lago de la provincia de Antananarivo.
- 151<sup>1</sup> *Ambohidratrimoanala*, «en el pueblo de *Ratrimo* en la selva». Topónimo, pueblo de la provincia de Antananarivo.
- 152<sup>1</sup> *Andriamamilaza*, «el noble con dulce fama». Antropónimo.
- 153<sup>1</sup> *Ombiasy*, «brujos adivinos», «curanderos». Equivale a *mpimasy*.
- 154<sup>1</sup> *Mantaoa*, topónimo, lago de la provincia de Antananarivo.
- 155<sup>1</sup> El informante es de *Ambohidratrimoanala*, un pueblo de la provincia de *Antananarivo*.
- 156<sup>1</sup> *Herana*, «junco». Planta que sirve para hacer estera, cesta o sombrero.
- 157<sup>1</sup> *Ala atsinana*, «selva del este». Pertenece a la provincia de *Tamatave*. Tiene fama de ser una selva virgen, muy rica en vegetación y en árboles de gran rareza y valor.
- 158<sup>1</sup> *Zafinandriamamilaza*, «los nietos de *Andriamamilaza*».
- 159<sup>1</sup> *Vazaha*, término que designa a todos los extranjeros, pero principalmente a los europeos.
- 160<sup>1</sup> *Andriamamilaza*, «el noble con dulce fama». Los habitantes de *Ambohidratrimoanala* llamaron la montaña por el nombre de este rey.
- 161<sup>1</sup> *Menalamba*, «ropa roja». Los rebeldes nacionalistas tomaron el nombre de *menalamba* a causa de sus *lamba* ensuciados por el polvo rojizo de la meseta. Advirtamos que Madagascar se llamaba también «La Isla Roja» por el color característico de gran parte de su terreno.
- 162<sup>1</sup> *Moramanga*, topónimo, ciudad de la provincia de *Tamatave*.
- 163<sup>1</sup> *Toamasina*, topónimo, capital de provincia.

- 164<sup>1</sup> *Ody*, «medicamento», «remedio», «hechizo», «encantamiento».
- 165<sup>1</sup> *Ratsaralafy*, antropónimo.
- 166<sup>1</sup> *Alasora* es un pueblo situado en las afueras de la capital. Desde hace mucho tiempo ha cundido el rumor entre la gente de que los de *Alasora* eran ladrones de gallinas. La gente no deja de burlarse de ellos en muchas ocasiones por esa razón.
- 167<sup>1</sup> *Anganomasina*, topónimo, pueblo de la provincia de Antananarivo.
- 168<sup>1</sup> *Ambohidrabiby*, «en el pueblo de *Rabiby*». Topónimo, pueblo de la provincia de Antananarivo. Advirtamos que el rey *Ralambo* se llamaba también *Rabiby*.
- 169<sup>1</sup> *Jamoka*, antiguo nombre del cebú.
- 170<sup>1</sup> *Omby*, en un primer sentido significa «caber».
- 171<sup>1</sup> *Akoho*, «gallina». Este cuento explica el origen de la palabra *akoho*; en efecto, el hecho de haber estado «en la uña» dio nombre al animal porque *hoho* significa «uña». Recordemos que los nombres de pueblos empiezan por un «An-» indicador de un adverbio de lugar y cuyo significado es de «en» en español. En efecto, la regla gramatical hace que, en vez de tener *an-hoho*, el malgache prefiera *an-koho*.
- 172<sup>1</sup> *Andrianampoinimerina*, «el noble esperado en el corazón de los *merina*». Antropónimo, rey *merina*.
- 173<sup>1</sup> *Sakalava*, nombre de una etnia.
- 174<sup>1</sup> *Trarantitra ianao ry Mpanjaka!*, «¡Que tenga usted larga vida, mi rey!». Fórmula de salutación respetuosa y obligatoria que los súbditos dirigen a los *mpanjaka*, «reyes».
- 175<sup>1</sup> *Andrianampoinimerina*, «el noble esperado en el corazón de los *merina*». Antropónimo, rey *merina*.
- 176<sup>1</sup> *Trarantitra ianao ry mpanjaka*, «¡Que tenga usted larga vida, mi rey!». Fórmula de salutación respetuosa y obligatoria que los súbditos dirigen a los reyes.
- 177<sup>1</sup> *Miandry*, «esperar».
- 178<sup>1</sup> *Iazo*, «esposa».
- 179<sup>1</sup> *Ambohimanga*, «en el pueblo azul». En aquel pueblo se asentó el Palacio Real en tiempos remotos.
- 180<sup>1</sup> *Mpimasy*, «brujo adivino», «curandero».
- 181<sup>1</sup> *Filanjana*, especie de sillón dispuesto de manera que se pueda llevar sobre los hombros de cuatro hombres. Los *filanjana* de los reyes *merina* fueron conservados en el palacio de *Manjakamiadana* antes del incendio devastador del noviembre de 1995. A los *andevy* pertenecientes a la clase de los esclavos se les asignó la tarea de llevar a los nobles en los *filanjana*.
- 182<sup>1</sup> *Miarinarivo*, topónimo, ciudad de la provincia de Antananarivo.

- 183 *Ambohidrapeto*, «en el pueblo de *Rapeto*». Topónimo, pueblo de la provincia de Antananarivo.
- 184 *Ambohitrahaba*, topónimo, pueblo de la provincia de Antananarivo.
- 185 *Andranoro*, «en el pueblo de *Canoro*». Topónimo, pueblo de la provincia de Antananarivo.
- 186 *Sira*, «la sal». Sobre el simbolismo de la sal, véase *CHEVALIER, Jean & GHEERBANT, Alain (1992), Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- 187 *Andriana*, título de nobleza que se asigna a los descendientes de los reyes, es decir a los que tienen la sangre real.
- 188 *Razana*, «antepasados».
- 189 *Zanahary*, «el Creador». Teónimo de la divinidad de la religión popular malgache.
- 190 *Tritrio*, pajarito que tomó su nombre de su canto «*tritri, tritri, tritri*».
- 191 *Ambalamafana*, «en el parque cálido». Topónimo, pueblo de la provincia de Antananarivo.
- 192 *Ankandemponana*, topónimo, pueblo de la provincia de Antananarivo.
- 193 *Andriamparazato*, antroponímico.
- 194 *Anjanapara*, topónimo, pueblo de la provincia de Antananarivo.
- 195 *Andriandriana*, antroponímico.
- 196 *Vazaha*, término que designa a todos los extranjeros, sobre todo a los europeos.
- 197 *Mpimasy*, «brujo adivino», «curandero».
- 198 *Ikoto*, antroponímico, nominativo masculino común.
- 199 *Fara*, «la última». Antroponímico, nominativo femenino común.
- 200 *Razana*, «antepasados».
- 201 *Zanahary*, «el Creador». Teónimo de la divinidad de la religión popular malgache.
- 202 *Alahamady*, el primer mes del año del calendario lunar malgache.
- 203 *Tsimbazaza*, «no es para los niños». Topónimo, actualmente parque zoológico de la provincia de Antananarivo.

204 *Bara y antandroy*, nombre de dos etnias del sur de Madagascar.

205 *Menalamba*, «ropa roja». Nombre de los rebeldes malgaches durante la guerra de Independencia.

206 *Jero*, hierbas muy altas entre las cuales uno puede esconderse.

207 *Fody*, pequeño pájaro de la familia de los *foudia madagascariensis*.

208 En los pueblos, se asigna a los niños el trabajo de proteger los arrozales contra los ataques de los *fody*, y lo hacen cantando al ritmo de los golpes dados contra un recipiente vacío para alejarlos. Otros utilizan un espantapájaros, pero nunca se mata. También se pueden ver cerca de los arrozales unas cuerdas tendidas entre dos palos, de las cuales cuelgan latas vacías. Los ruidos que hacen estas latas, al chocar entre ellas cuando hay viento, ahuyentan los *fody* y les disuaden de arrebatar las espigas de arroz maduras, porque su principal comida es el grano de arroz.

209 *Andriamasinavalona*, antroponimo, rey *merina* (1675-1710).

210 Las traducciones son nuestras.

211 El texto original es como sigue: «*Opinion of /Hanʃkass'o regarding [the] sheet of chippings (i.e., that it represented the work of the ~~Early~~ earlier Race of people whose places the Bushmen afterwards inhabited. [ ]*» (Colección Bleek-Lloyd, BC151, E4.5.3)

212 Como ejemplo de ello, en el CD de la Colección «Músicas y Músicos del Mundo» dedicado a la República Centroafricana, reseñado más abajo, nos encontramos con una brevísima introducción del contexto social de producción, seguida de un mínimo apunte de los géneros musicales de la zona y sus características, para pasar después, sin rodeo alguno, a un comentario de cada una de las pistas que aparecen en el soporte, que, aunque bastante escueto, da debida cuenta del contexto concreto de producción, unas pinceladas sobre el sentido y hasta alguna que otra nota sobre el uso de los distintos instrumentos.

213 Secciones que pretenden, como dice la propia UNESCO, «establecer un registro permanente de las tradiciones musicales populares y eruditas provenientes de la mayor parte de las áreas culturales del mundo, actuando como testimonio de expresiones actuales amenazadas por el olvido o extinguidas pero que, al mismo tiempo, son altamente representativas de una herencia colectiva, de una civilización, y de un sistema musical»; en el caso de *Música y Músicos del Mundo*, reunir «las formas más representativas de las grandes tradiciones musicales» dando prioridad «a la música basada en sistemas teóricos explícitos y a géneros musicales históricos (como ceremonias rituales grabadas sin interrupción)»; o, en la sección *Música Tradicional*, centrarse «en el proceso creativo de reconstrucción de la música tradicional por parte de intérpretes contemporáneos, solistas reconocidos o grupos anónimos, música urbana, popular o de concierto, de fiestas o carnavales, música de evolución reciente o en vías de transformación». *A la escucha del Mundo* es una antología de música popular y formal de todo el mundo; y, finalmente, la última de las colecciones, más ecléctica, propone, como su título indica (*Celebración*), «celebrar todos los grandes eventos en la vida de la Organización (la UNESCO) y sus estados miembros».

214 Como ellos mismos se definen (en <http://www.adem.ch/ethnomad.html>): ETHNO : una visión innovadora de las músicas del mundo fundada en el descubrimiento de artistas y conjuntos excepcionales; NOMAD : músicas migratorias, arraigadas a una tradición cultural pero integradas en el mundo actual; MAD : Una rica paleta de timbres, sabores y emociones con un añadido de locura que es el signo del talento.