



Oroáfrica

revista de oralidad africana

ORÁFRICA

REVISTA DE ORALIDAD AFRICANA

número 5: abril de 2009

CEIBA EDICIONES

CENTROS CULTURALES ESPAÑÓLES DE GUINEA ECUATORIAL

LABORATORIO DE RECURSOS ORALES

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

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la
Universidad de Alcalá
Universitat de Barcelona

Redacción, Correspondencia y Distribución:

CEIBA

Hotel d'Entitats

Sant Pere, 9

08500 Vic (Barcelona)

orafrica@ceiba.cat

<http://www.ceiba.cat>

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

Ilustraciones de la portada:

- En la civilización egipcia existió un tratamiento de la figura femenina que reveló su importancia en el plano de las concepciones cosmogónicas, en el culto a los muertos y en los aspectos reconocibles como atributos de poder.
- Salida de una iyawó iniciada para Ochún en el culto afrobrasileño del Candomblé, en San Salvador de Bahía. Foto: Pierre Verger.
- Nieves Fresneda, iyaloshá iniciada como Hija de Yemayá en el culto afrocubano de la Regla de Osha, conocido como Santería. Foto: Ramón Martínez Grandal (Cuba).
- Imagen de una Espiritista que aparece sentada delante de su Bóveda Espiritual, la cual es iniciada en la Regla de Osha y practicante de la Regla Palo Monte en su casa-templo. Foto: Joaquín Dulón (Cuba).

ISSN: 1699-1788

Depósito Legal:

Impresión: Impremta Sellarès, sl

Los textos de esta revista no pueden ser reproducidos, almacenados o transmitidos, ni total ni parcialmente, por ningún procedimiento electrónico, mecánico, químico, óptico,

de grabación o fotocomposición, sin previo permiso escrito del Editor o del Autor de cada artículo.

ORÁFRICA figura en las bases de datos CINDOC, DIALNET, ISOC, LATINDEX y RACO.

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

ORÁFRICA: REVISTA DE ORALIDAD AFRICANA

La ausencia en España de una revista dedicada a estudiar de manera monográfica cuestiones de oralidad relativas a las sociedades africanas (la literatura oral, la historia oral, las tradiciones míticas y religiosas orales, el derecho y la política consuetudinarios, los aspectos y dimensiones de la cultura relacionados con la espiritualidad, con los saberes transmitidos de generación en generación, con sus procesos de aprendizaje) llevó a los directores y a otros miembros de los actuales Consejos de *Oráfrica* a fundar una revista que fuese órgano de difusión de sus investigaciones y de las investigaciones de otros especialistas en estas materias, desde la convicción de que el estudio de la oralidad africana es una de las claves indispensables para entender el pasado y el presente, la historia y la cultura, las identidades africanas.

La revista acoge artículos en español, que deben ser investigaciones originales acerca de cualquiera de los aspectos relacionados con las tradiciones orales africanas, una vez aprobados por los consultores de Evaluación Externa, por el Consejo de Redacción y por los Directores.

OBJETIVOS:

- Fomentar la investigación y el intercambio de opiniones y de conocimientos sobre África y sus tradiciones orales.
- Dar a conocer las investigaciones que realizan los Laboratorios de Recursos Orales en diversos lugares de Guinea Ecuatorial y de África.
- Potenciar la participación de jóvenes investigadores, tanto nacionales como extranjeros.
- Crear conciencia, en los medios educativos y académicos, de la importancia del estudio de las culturas orales, y suministrar el apoyo y la colaboración de los medios académicos.

PROCESO EDITORIAL EN LA REVISTA *ORÁFRICA*:

El proceso que sigue un trabajo desde su recepción en la Secretaría de Redacción hasta su publicación en la revista consta de los siguientes pasos:

- recepción del manuscrito –siempre que cumpla las normas de publicación de la revista *Oráfrica*- y acuse de recibo. Se anota la fecha y se le adscribe un número de registro.
- envío del texto en forma anónima a dos revisores de la relación de asesores y evaluadores externos de la revista *Oráfrica*, quienes valorarán la originalidad y pertinencia del tema, claridad de expresión, metodología, aportaciones, conclusiones y bibliografía del trabajo. Los evaluadores trabajan por el sistema doble ciego, es decir, el evaluador ignora el nombre y procedencia del autor, y éste recibe las críticas anónimas.
- envío al autor del juicio de los Directores junto con los comentarios de los evaluadores. El artículo podrá ser aceptado, aceptado con modificaciones, o no aceptado.
- envío a los evaluadores de la segunda versión modificada del original.
- en caso de discrepancia de opiniones entre los evaluadores, son los Directores de la revista quienes deciden, de acuerdo con su propio criterio y en función de los intereses y prioridades de la revista.
- selección del contenido del número en reunión anual de los Directores y el Consejo de Redacción.
- revisión y corrección de primeras pruebas por miembros del Comité de Redacción y por los autores.
- corrección de segundas pruebas por parte del Comité de Redacción.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS EN *ORÁFRICA*:

* La revista *Oráfrica* consta de varias secciones: *Artículos*, *Textos*, y *Reseñas de Publicaciones*.

* Los trabajos serán estudios originales sobre cuestiones que tengan relación, de manera específica y directa, con la oralidad africana. La publicación de la revista es anual y su fecha de aparición suele coincidir con el mes de abril. Los artículos deben enviarse por vía telemática a la dirección electrónica de CEIBA (orafrica@ceiba.cat) antes del 31 de diciembre del año en curso.

* Los trabajos se enviarán en soporte informático, con el Programa de Tratamiento de Textos Word o, en su defecto, otro próximo a éste, más una copia impresa en el caso de que el original contenga transcripciones fonéticas en lenguas africanas.

* La extensión de los artículos será de un máximo de 25 páginas a un espacio, con interlineado sencillo y texto justificado y sin sangrías. El tipo de letra será Times New Roman (11pt, y 10pt para las citas). Las comillas, si es posible, deben ser del tipo *elegante* (“ ”). Para una sigla o un acrónimo, debe indicarse el significado completo sólo la primera vez, seguido –entre paréntesis- de la sigla que se utilizará en adelante.

* Se empleará la *letra itálica o cursiva* para resaltar alguna palabra clave u oración, y, si se produce en una oración que ya iba en cursiva, se hará lo contrario: destacar la palabra clave en caracteres normales. Se reservarán las versalitas en negrita y para los posibles apartados del texto, y la versalita normal para los subapartados, siempre en 11 pt..

* Las hojas con láminas o dibujos –siempre en blanco y negro-, podrán incluirse intercaladas en el texto o en series aparte, al final del artículo. En ambos casos, la numeración deberá ser la que les corresponda según el lugar en que se encuentren entre las demás hojas.

* Los autores tienen la opción de dar toda la información bibliográfica en las notas a pie de página, o bien de dar, al final del artículo, la lista bibliográfica, alfabetizada por los apellidos de las fuentes citadas. En este caso, podrían abreviar, en el texto principal o en las notas a pie de página, la referencia de la obra citada.

* Todas las notas deben ser a pie de página, con características idénticas a las del texto (pero con cuerpo de 10 pt.).

* La Bibliografía debe atenerse a los siguientes ejemplos:

APELLIDO DEL AUTOR, Nombre (año), *Título*, Ciudad, Editorial.

APELLIDO DEL AUTOR, Nombre (año), «Título de la colaboración», en APELLIDO DEL COORDINADOR, Nombre, *Título General*, Ciudad, Editorial, p. x-y.

APELLIDO DEL AUTOR, Nombre (año), “Título del artículo”, in *Nombre de la Revista*, Ciudad, Número, p. x-y.

* Todos los artículos irán acompañados de un resumen de unas 5-10 líneas en español y en inglés, junto con el título y unas 5-10 palabras clave en estas lenguas. Las 2 primeras líneas de este resumen deben servir como presentación del autor.

* El título de los artículos ha de ir seguido del nombre del autor, del centro de trabajo (o de la mención que se prefiera) y de la dirección de correo electrónico. Todos estos datos serán publicados al inicio de cada artículo.

* Las reseñas bibliográficas seguirán los mismos criterios formales. No deben llevar notas, y su extensión máxima será de 5 páginas.

* Las colaboraciones enviadas a ORÁFRICA no devengan cobro alguno por parte del autor, que recibirá 3 ejemplares de la publicación.

* ORÁFRICA se publica sólo en español. Los artículos presentados en otras lenguas serán traducidos libremente por la revista.

DIRECCIÓN:

Jacint Creus (Universitat de Barcelona)
José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Shaila Abe Pans (CEIBA)
Núria Barrachina Treserra (Universitat de Barcelona)
Contxita Botargues Martija (Universitat de Barcelona)
Ángel Antonio López Ortega (Universidad de Alcalá)
Myriam Mallart Brussosa (Universitat de Barcelona)
Josep Maria Perlasia Botey (CEIBA)
M^a Caridad Riloha (CEIBA)
Berta Rubio Faus (Universitat Autònoma de Barcelona)
Ana Lúcia Sá (CSIC)

CONSEJO DE DIRECCIÓN:

Sr. Carlos Contreras Cervantes (Centro Cultural Español de Malabo)
Sra. María Ángeles Díaz Ojeda (Centro Cultural Español de Bata)
Dr. Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá)
Dr. Mbuyi Kabunda Badi (Universidad de Lubumbashi)
Dr. Carlos Nsue Otong (Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial)
Dra. Teresa San Román Espinosa (Universidad Autónoma de Barcelona)
Dra. M^a Dolores Soriano Marín (Museu Etnològic de Barcelona)
Dr. Taban lo Liyong (Universidad de Juba, Sudán)

ASESORES O EVALUADORES EXTERNOS:

Dra. Yolanda Aixelà (CSIC)
Dr. Julián Bibang (Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial)
Dra. Fabiola Ecot (Universidad de París VII)
José Francisco Eteo (Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial)
Dra. Virginia Fons (Universitat Autònoma de Barcelona)
Dra. Maria Mar García López (Universitat Autònoma de Barcelona)
Dr. Lluís Mallart (Laboratoire d'Ethnologie et Sociologie Comparative-
Universidad de París X)
Dr. Josep Martí (CSIC)
Dr. Landry-Wilfrid Miampika (Universidad de Alcalá)
Dr. Albert Roca (Universitat de Lleida)

ÍNDICE DE ESTE NÚMERO

ARTÍCULOS

[CÁTIA MIRIAM COSTA](#)

Oralidd y Supervivencia: de la palabra dicha al Verbo sentido

Traducción de JOSÉ LUIS GARROSA GUDE

Revisión de JOSÉ MANUEL PEDROSA

[LLUÍS MALLART GUIMERA](#)

Los interludios del mvet de Zwè Nguéma

Traducción de BERTA RUBIO FAUS

[ARMANDO ZAMORA SEGORBE](#)

Breve aproximación a la sociolingüística del Fá d'Ambô en Guinea

Ecuatorial

[TERESA ÁLVAREZ MARTÍNEZ](#)

Algunos ejemplos de mitos genesiacos subsaharianos: ¿magia o religión?

[QUIMANTÚ SEGURA BORRÀS](#)

Entrevista a Luis Sorizo

[GISÈLE AVOME MBA](#)

Análisis temático y simbólico de «Norma y paraíso de los negros» y

«Oda al rey de Harlem» de Federico García Lorca

[GUILLERMINA RAMOS CRUZ](#)

La otra cara de Eva: diosas, sacerdotisas, sibilas, orishas: la mujer y lo sagrado

TEXTOS

[JUAN DIOSDADO NGUIERE MANGA](#)

Algunos juegos infantiles de Guinea Ecuatorial

[PATRICK TOUMBA HAMAN](#)

JOSÉMANUEL PEDROSA

*El pacto con el monstruo tonto y la ruptura de la unidad familiar:
cuentos de los guindar del norte de Camerún*

PUBLICACIONES

BERTA RUBIO FAUS (coord.)

La oralidad por escrito

ABSTRACTS

ABSTRACTS DE LOS ARTÍCULOS Y PALABRAS CLAVE

RESCATADOS

JACINT CREUS

Las fábulas de Rafael M^a Nzé en «La Guinea Española», 1947-1950

CÁTIA MIRIAM COSTA
Oralidad y Supervivencia: de la palabra dicha al Verbo sentido
Oráfrica, revista de oralidad africana, nº 5, abril de 2009, p. 11-32.
ISSN: 1699-1788
Entregado: 11/11/2008. Aceptado: 06/03/2009

**ORALIDAD Y SUPERVIVENCIA:
DE LA PALABRA DICHA AL VERBO SENTIDO**

**CÁTIA MIRIAM COSTA
UNIVERSIDAD DE ÉVORA**

catia_miriam1@hotmail.com

Traducción de José Luis Garrosa Gude

Revisión de José Manuel Pedrosa

La oralidad es un recurso universal, característico de todas las culturas y sociedades, a pesar de que, en general, suele ser identificada con las capas más bajas de la población o con las comunidades consideradas económica y técnicamente más débiles, por lo general iletradas¹. Sin embargo, es bien reconocible que la oralidad puede ser utilizada como estrategia de supervivencia por aquellos que desconocen o que tienen acceso limitado a la escritura y, actualmente, a los medios de comunicación de masas cuyo control y difusión está en manos de las élites de cualquier sociedad. De este modo, la oralidad no es propiedad de ningún pueblo en exclusiva, ni es característica absoluta de ninguna cultura². No obstante, hay numerosos casos africanos, sobre todo en el África subsahariana, que constituyen ejemplos paradigmáticos de la supervivencia cultural a través de la oralidad.

Este aspecto cobra importancia porque África ha vivido en el pasado y en el presente en situaciones de subordinación social y, en términos políticos, de integración en marcos de organización de origen foráneo, ya sea como pueblos colonizados o como inmigrantes en los países económicamente más desarrollados. Si en el periodo colonial los africanos veían cómo los cargos directivos eran ocupados por personas de la metrópoli que se instalaban en su propia tierra, en el periodo poscolonial, y como inmigrantes en esos países que fueron antaño, muchas veces, sus colonizadores, se establecen en las periferias de las grandes ciudades, en situación de ilegalidad o de acceso limitado a las instituciones, por el hecho de no ser ciudadanos nacionales. Como sucede, en general, con todos los inmigrantes, con excepción de los pertenecientes a grandes espacios internacionales, como es el caso de la Unión Europea. De este modo, su acceso al poder es siempre extremadamente limitado, y hasta es recortado por los poderes dominantes. En este caso, lo que importa subrayar son dos aspectos: que

en la inaccesibilidad al poder y en la oralidad, los resultados dependen de la relación de estos dos elementos, o sea, de su interacción.

Las culturas africanas han sido, durante un largo periodo de tiempo, consideradas estáticas, esto es, tendentes al estancamiento y al atraso, al revés que las culturas europeas, que serían dinámicas. Esta interpretación de las sociedades africanas surge del impacto negativo que en los analistas europeos sugería el desconocimiento por parte de los africanos de ciertas tecnologías. El hecho de que fueran sociedades sin escritura, con escasas herramientas tecnológicas, que vivían según los ritmos de la naturaleza en los ámbitos de la agricultura, de la ganadería y de la pesca, llevó a los europeos, sobre todo a partir del siglo XIX, a valorar estas sociedades como atrasadas y necesitadas de desarrollo técnico y económico, que solo podría ser transmitido rápidamente a través de la ocupación territorial y de la introducción de las estrategias de organización europeos³. La intervención directa de unos pueblos sobre otros que tenían culturas completamente diferentes provocó la desarticulación de la mayor parte de las tradiciones y vivencias locales, ya que no dio a las poblaciones locales otra posibilidad que la mera supervivencia.

De este modo, el estudio de la oralidad africana se dedica, esencialmente, a la necesidad de atenuar dos preocupaciones del colonizador europeo: a recoger datos sobre las poblaciones africanas y a conocer su organización socio-política y económica. Este aspecto estaba sujeto a razones científicas y de estado (recordemos la famosa frase: “dominarás a quien conozcas”) o a ambas, por un lado; y a satisfacer la curiosidad de las poblaciones europeas que se embarcaban en el sueño de dominio de otros pueblos, por otro lado⁴. Sea cual sea la razón, el estudio de la oralidad de estos pueblos permitía acceder a su universo, transformándose en el *otro* que Europa necesitaba conocer. Nacía así el concepto de *exotismo* ligado al *otro* y, para que eso fuese realmente visible, era necesario captar lo que más lo distanciaba de nosotros, para que permaneciera como ser diferente y distante de nosotros, es decir, de quienes, por nuestros afanes civilizatorios, necesitábamos su acercamiento.

La oralidad como fuente de cultura y de tradición fue también interpretada como el único mecanismo que permitía asegurar el mantenimiento de las señas de identidad culturales de esas poblaciones; es decir, como única forma de transmitir conocimientos sobrevivientes de un patrimonio que parecía encontrarse, aún, en estado de primitivismo⁵. Olvidaban parte de estos intelectuales que el analfabetismo se hallaba extendido por Europa, y que solo una pequeña porción de la población podía acceder al conocimiento y a las tradiciones a través de la escritura. Más que nunca se exageraba la frontera entre la alta cultura y la cultura popular, solo recuperada con la llegada de los movimientos románticos a la política y a la formación de los grandes nacionalismos europeos,

aunque bajo la forma de *folclore*: vaciando, muchas veces, su contenido para fijarse en la forma. Será dentro de ese contexto de alta cultura, en algunos casos ligado a la construcción, revitalización o exaltación nacionalista, que algunas formas orales serían trasvasadas a la escritura, a través de la recolección efectuada por escritores que colocan este patrimonio en los diálogos de sus personajes o en la forma de contar sus historias⁶.

También debemos señalar que hemos encontrado algunos trabajos que, aunque no exentos de esa contemplación exótica del *otro*, intentan de hecho comprender las sociedades a cuyo encuentro salen, y valorar algunos de los conocimientos y tradiciones de esas poblaciones. Esos discursos están presentes en la escritura y en la imagen de algunos europeos, aunque, en cualquier caso, no llegó a ser la corriente de opinión y de conocimiento que prevaleció entre la mayoría de la población, y por eso quedó relegada a un lugar poco conocido. No dejan, no obstante, de ser potentes testimonios de la voluntad de algunos europeos, incluso de algunos colonos, de conocer y de valorar las poblaciones africanas.

Escasean, sin embargo, los estudios sobre la oralidad como estrategia de supervivencia, quizá porque es analizada a menudo o por su forma, o por su contenido, o por su esencia literaria, o por su contenido antropológico. No obstante, y antes que nada, el recurso a la oralidad puede ser y es generalmente una manifestación cultural individual o colectiva, transversal al ser humano, y que puede concitar el interés de muchas disciplinas en el área de las ciencias sociales y humanas. En la oralidad podemos encontrar la explicación de la supervivencia de unas tradiciones y de la muerte de otras, del modo en que el individuo se integra en la comunidad; en ella podemos descubrir realidades y ficciones individuales y colectivas, la historia y las historias de vida, lo que puede ser realizado a cualquier nivel, pues en este sentido se trata de un instrumento democrático que puede ser utilizado por todos los que conocen la lengua y tienen capacidad para hablar. Cosa que, salvo deficiencias individuales, es característica común a todos los seres humanos.

Por eso pretendemos que este estudio aborde este aspecto de la oralidad como factor de supervivencia cultural en situaciones adversas, en las cuales se encuadra la mayor parte de la población del África subsahariana, en otro tiempo colonizada y, ahora, muchas veces inmigrante, a pesar de (y ponemos énfasis sobre ello) que la oralidad no es algo exclusivo de las culturas africanas⁷.

Verbo: la palabra superviviente

La oralidad de los pueblos africanos y sus contenidos fueron determinantes para la supervivencia de sus formas de cultura, tanto dentro de sus territorios como en los espacios ajenos. Gracias a la oralidad fue como consiguieron sobrevivir en un escenario de

subordinación social que impedía su eventual participación en la construcción social, como individuos y también como colectividad. Cuando afirmamos que la oralidad fue el principal vehículo a través del cual estos pueblos afirmaron su cultura, aludimos directamente al carácter intrínseco de la oralidad, que permite la vehiculación de contenidos no sancionados por las capas dominantes de la sociedad. Entre esas características fundamentales de la oralidad encontramos sus rasgos de informalidad, de irregularidad, la inexistencia de canales obligatorios para la transmisión de contenidos, la plasticidad, la interactividad emisor/receptor, la potencial marginalidad frente a los contenidos dominantes en el *mainstream*, la capacidad de apropiación individual y colectiva de los materiales transmitidos, lo que redundaba en la libertad de formas y contenidos, a pesar de que estos obedecen a ciertos factores que han de ser cumplidos.

Esta aparente paradoja no es más que eso: una ilusoria contradicción. Si no, veamos, la oralidad es: informal porque puede actuar en cualquier momento, dependiendo solo del deseo, de la capacidad sensorial (para hablar y oír) y de la relación emisor/receptor, y de que los patrones sociales la toleren (por ejemplo, entre los esclavos no era conveniente o incluso podía estar castigado el hablarse en presencia del amo o del capataz); irregular, pues acontece cuando se da el conjunto de condiciones para que sea posible, al margen de horarios y de momentos más o menos adecuados; plástica, puesto que se adapta al momento, después a la circunstancia, y al individuo, y siendo el producto de un mensaje trabajado por el emisor, este puede escoger el vocabulario y la expresión corporal que considere más adecuada para aquella situación específica; marginal, dado que no depende de los canales oficiales de divulgación cultural, y puede, por eso, y a través de situaciones forjadas, sortear la vigilancia en relación con los contenidos que mantienen las élites. En no pocas ocasiones se han utilizado reuniones colectivas permitidas o toleradas con otros fines para vehicular informaciones, conocimientos y sentimientos que eran contrarios a los intereses de las clases dominantes. Van desde los batuques que eran autorizados (músicas y danzas tradicionales de tambores, por lo general en torno a una hoguera) hasta los partidos de fútbol o las reuniones en las iglesias, pasando por muchas otras actividades de este signo⁸. A estas características se añade el hecho de que el recurso a lo oral no necesita de ningún apoyo material para su difusión, es decir, no necesita de ningún objeto material para concretarse (ni el libro o el periódico impresos, ni la radio, ni la televisión, ni el acceso a Internet, ni el teléfono). De este modo, tanto la forma como el contenido dependen solo de la relación que se establece entre emisor y receptor, y del modo en que estos interactúen. Toda esta libertad y esta capacidad de burlar cualquier tipo de censura están, sin embargo, sujetas a reglas determinadas, que tienen que ser

conocidas por los sujetos en interacción. Tienen que compartir la misma lengua o, por lo menos, poderse entender mínimamente, y dialogar dentro de los mismos contextos. Por tanto, tienen que compartir de algún modo una base cultural que les permita codificar y descodificar los mensajes que pretenden transmitir. Del mismo modo, los contenidos transmitidos se hallan sujetos a un conocimiento previo; es decir, que el emisor transmite algún saber o sentimiento con base en sus experiencias individuales y colectivas, y puede vehicular a través de la oralidad conocimientos de índole normativa (por ejemplo, en el nivel de las normas sociales y de los comportamientos socialmente sancionados), con carácter de tradición (como en el caso de los mitos, de los rituales, de los cuentos, etc.), con objetivos específicos como el estímulo a la creatividad o al reparto utópico, o con finalidades políticas u otras (como la exhortación a la revuelta o a la resistencia) o, simplemente, como vía de transmisión de prácticas de lo cotidiano, tanto a nivel doméstico como técnico. De este modo, la oralidad se caracteriza por una mayor movilidad y capacidad de adaptación, pero obedece a determinados principios que son extensibles a todos los que la utilizan.

Así, y debido a lo intrínseco de su carácter, la oralidad fue estudiada, sobre todo en los casos africanos, como fuente de saber para el colonizador. Esta situación terminó por llevar al reconocimiento de su utilidad, y el recurso a ella propició la necesidad, para el poder político dominante (a pesar de que no apreciaba una forma de comunicación que se le escapaba), de tolerarla y de recurrir a ella. En ese sentido, acabó por ser tácitamente consentida gran parte de las narraciones de ficción y de historia de estos pueblos. Aún más, la existencia de esas narraciones en aquellas culturas permitía situarlas en el horizonte de lo exótico, de lo desconocido, de aquellos que, sin acceder a nuestras tecnologías, solo de ese modo podían hacerse comprender. La funcionalidad y el exotismo con que eran apreciadas las oralidades africanas fueron una de las grandes bazas de aquellas culturas para mantener sus tradiciones, a pesar de que sus poblaciones eran, en muchos casos, obligadas a aprender la lengua del colonizador y sus comportamientos. Si, por un lado, podía surgir alguna forma de dualidad cultural, por otro era facilitada la supervivencia de la cultura local, o su mezcla con la cultura del colonizador, o ambas situaciones, en casos mixtos. Las culturas africanas disponían de esa herramienta para comunicar, y sus poblaciones, a partir de ahí, proyectaron sus propias estrategias de transmisión cultural y, por tanto, de supervivencia⁹.

En estas sociedades en las que alrededor de la palabra dicha se organizaba todo el tejido sociocultural, un lugar asumía cierta preponderancia en la vida de las poblaciones. Nos referimos al árbol de las palabras, denominado así porque era el lugar propicio para la formulación del discurso, porque representaba la comunión entre los

hombres y la naturaleza, pero también el ejercicio de un recurso exclusivo de los seres humanos, el don del habla y del relato. En innumerables ocasiones, representaciones simbólicas como la del árbol de las palabras fueron interpretadas como signos de sociedades igualitarias, o de sociedades en que los saberes podían circular libremente. Sin embargo y al contrario de lo que era usual en las sociedades de los colonizadores, lo que sucedía era que la oralidad era el medio de expresión tanto de lo formal como de lo informal, o sea, tanto expresión de poder como de placer, tanto recurso de las clases populares como de las eruditas, tanto instrumento de conocimiento reservado a una capa de la comunidad como medio de información y de difusión del saber en general¹⁰.

Todo esto quiere decir que el acceso a los contenidos orales no era rasgo igualitario dentro de estas sociedades. Este aspecto no fue siempre tenido en cuenta por los estudiosos que se trasladaban hasta África en busca del *otro*. Al contrario, lo que se intentó hacer fue precisamente una política de equiparación de todas las funciones sociales dentro de esas comunidades, afianzando sólo el poder europeo en los acuerdos con el *régulo* o jefe local, disolviendo lentamente las instituciones rivales de la organización institucional europea necesaria para la consolidación del poder colonial. Los poderes dominantes no tenían muy en cuenta que estas culturas dinámicas podrían encontrar otros modos de perdurar y de adaptarse a las nuevas circunstancias. Se trataba, todavía, de una época en que era frecuente olvidar un factor esencial para comprender cómo fue posible que la oralidad fuese el vehículo de la subsistencia en condiciones adversas: la cultura es el espacio de desarrollo individual y colectivo que funciona como modo de afirmación del individuo y del grupo, en un diálogo constante que nos lleva a lo renovado y a lo memorizado. Ahora bien, si el instrumento oral era el único accesible y disponible para estos individuos, el elemento esencial de comunicación y de supervivencia de estas comunidades no había quedado desarticulado.

La tolerancia frente a la oralidad y el exotismo del “árbol de las palabras” propició que la palabra dicha subsistiera, y que asegurara la transmisión de los saberes y comportamientos individuales y colectivos socialmente sancionados. Fue incluso más lejos, y propició que la cultura tradicional extendiera sus ramas hasta los lugares a los que las poblaciones eran forzadas a trasladarse¹¹. Conscientes de la desarticulación de la que las culturas africanas fueron víctimas por el impacto de la colonización efectiva, basada en la ocupación, la transmisión de saberes y de valores no parecía amenaza directa contra el poder establecido. Así, lentamente, movilizando toda su creatividad, estas poblaciones convirtieron la palabra dicha en verbo sentido, ciñendo sus modos de vida a esos saberes antiguos que les llegaban a través de voces cada vez más cansadas. La palabra se convertía en acción y en conciencia de diferencia y de espacio

físico, cada vez más extraña a su memoria colectiva; era solo un nuevo lugar de vivencias y convivencias¹². El verbo, resultante de la palabra como acción, se convirtió en dictado y fue siendo transmitido de generación en generación, propiciando al herencia de creencias, saberes, experiencias, paulatinamente, sentido como condicionante de la acción y significativo de la cohesión socio-cultural de la comunidad que sobrevive en condiciones subalternas.

Las lagunas y carencias que había en un sistema formal que conocía mal su cultura y que raramente dominaba su lengua permitió que se abrieran brechas para la búsqueda de soluciones de carácter informal, surgidas en el ámbito de la interacción entre las personas que iban transmitiendo saberes considerados importantes para la supervivencia del individuo y de su grupo. El ambiente doméstico y familiar fue el más propicio para el desarrollo de este proceso, ya fuera en la aldea natal, en el alojamiento de la plantación, de la mina o de la fábrica (en la habitación para “indígenas”), o en la *senzala* o habitación común de los esclavos (en el régimen esclavista), o en la cocina y en las partes de servicio de las casas señoriales. La proximidad y el relajamiento de la vigilancia sobre el tipo de actividades colectivas que allí se desarrollaban propiciaba la proximidad y la relación cara a cara necesaria para que emisor y receptor pudieran interactuar. La incapacidad de los poderes formales para resolver los problemas de estas comunidades, que muchas veces eran llevadas de forma desordenada a nuevos espacios, como sucedía con los hombres reclutados para las obras públicas o para las minas, conducía a la búsqueda de nuevas respuestas que eran, a menudo, encontradas en las enseñanzas de las tradiciones o de las técnicas desconocidas para los europeos.

Superados los regímenes coloniales, instauradas las nuevas independencias, la historia nos cuenta que el verbo continuó como palabra superviviente. Nuevos regímenes políticos, oscilantes entre la modernidad y la tradición (no olvidemos que, en general, las élites que quedaron al frente de los destinos de esos países fueron tributarias de una aculturación en tierras del antiguo colonizador o de algún competidor), tomaron el mando de los países antes colonizados. Las situaciones socioeconómicas precarias llevaron a la emigración de parte de la población, ahora, hacia otros países, muchas veces hacia la antigua metrópolis. En ese nuevo espacio, estos individuos se enfrentaron de nuevo a una coyuntura de subordinación en la que les era impedida la participación sociopolítica. Incluso de ese modo, se instalaron en la periferia de las grandes ciudades, en busca de empleo y constituyendo lazos familiares o de amistad que conducían al reagrupamiento comunitario. Su aislamiento social y cultural se intensificó, porque fueron excluidos o autoexcluidos de la sociedad del entorno, por razones que podían ir desde su situación de ilegalidad hasta el miedo al rechazo

social. En aquel contexto, volvieron a quedar apartados de los medios de comunicación oficiales de las sociedades a las que llegaban. Tanto en la forma como en el contenido, los saberes transmitidos a través de los canales oficiales de esa sociedad les eran ajenos. Aquello que constituía la médula de su cultura volvía a estar en una posición de subordinación, ignorada o desprestigiada por la cultura dominante.

A pesar de esto, lo que la experiencia nos dice es que la subordinación de un grupo social no determina que este sea inactivo en la prestación de formas culturales a la sociedad; lo que queda alterado es el modo en que se realiza la transmisión, pues ese grupo social acaba encontrando modos alternativos de proyección cultural. Por un lado se mantiene la pugna de su repertorio cultural marginado frente a la cultura prestigiada de las clases dominantes. Ello se asocia al hecho de la aceptación y entrada de nuevas formas culturales dentro la cultura dominante, sancionada por el poder, aunque este proceso lleva algún tiempo y depende siempre de las relaciones de fuerza, y de sus ajustes, entre los grupos sociales. Por otro lado, debido a su carácter no formal y marginal, estos contenidos circulan dentro del grupo, pero también irradian hacia otros grupos sociales, ya sea a través de relaciones sociales o profesionales entre los individuos, o en la escuela, o a través de la música y de la danza, cuyos valores estéticos propiciaban la tolerancia hacia ellos. De este modo surgieron nuevas formas de supervivencia.

Actualmente, la oralidad africana sigue desempeñando un papel primordial en la articulación de la identidad, pues es raro el dominio completo de la lengua del país de acogida y de sus reglas de escritura. Aparte de que estamos hablando de una población que, esencialmente, no tiene (salvo excepciones) una elevada o elitista formación académica.

Oralidad y Memoria

La relación entre oralidad y memoria es indudable, y constituye uno de los factores que permite que el registro oral sea de los más importantes en la construcción del pasado individual o colectivo. Por tanto, de niños, iniciamos nuestra endoculturación a través de la oralidad, a través de las nanas, de los juegos mímicos, de las regañinas, de la iniciación al comportamiento social (¿cuántas veces hemos oído expresiones del tipo de “los niños buenos hacen así...”?). Se trata de nuestro primer vehículo de acceso al conocimiento y a los valores de la cultura en la que nacemos, lo que es extensible a toda la comunidad humana. Esos primeros saberes sobre la vida y la postura que debemos adoptar son memorizados para ir siendo reproducidos, aumentados y alterados a lo largo de la vida¹³. La memoria no es más que esa facultad de guardar conocimientos adquiridos y de utilizar esa capacidad sin tener necesidad de recurrir a un documento externo al propio individuo, como el testimonio escrito o grabado. De

este modo, el oyente tiende a registrar todo lo que se considera importante para su uso individual o colectivo.

El registro en la memoria le permite apropiarse del conocimiento, aproximándose al objeto o acción reales. El hecho de que esa memorización se produzca a partir de un saber adquirido oralmente, en el que se da libertad de reproducción al receptor, le concede la facultad de apropiarse no solo del conocimiento como de convertirse él mismo en el emisor de ese saber, condicionando no solo su acción sino la de otros a quienes pueda dar a conocer aquel hecho¹⁴. Además, le proporciona, en caso de que lo quiera, la capacidad de adaptar su discurso al receptor que escoja para su información, permitiéndole el ajuste del contenido a la dinámica social circundante, sin que eso suponga la desarticulación del saber adquirido. En caso de que el contenido sea un hecho pasado, el relator o emisor, como queramos llamarlo, evoca el tiempo pasado, pero en una interacción con el presente, ya que su narración funde los dos tiempos: la acción presente de transmitir el saber (real o ficcional) y el tiempo al que se remite ese conocimiento o acción en el pasado¹⁵, dando al oyente o receptor una idea más profunda de continuidad de la acción, haciéndose casi presente¹⁶.

La palabra dicha, contada y recontada, contribuye a la fijación de un vocabulario, de una forma de decir, en su constante comunicación, y genera, por la proximidad en la que da y recibe la información, energías propias. De ahí resultan pequeñas alteraciones cotidianas que van ocurriendo sin que sean perceptibles, o sin que los contenidos básicos sean alterados, lo que deja entrar en la interacción entre los participantes en el acto la dinámica propia y subjetiva del momento, que acomoda las técnicas y los contenidos narrativos a las expectativas, necesidades y conocimientos de los oyentes¹⁷. Al generar esas energías, y al conservarse más cerca de los intervinientes, también, se hace más fácil memorizar el hecho o la idea relatados¹⁸.

Del mismo modo, al ser accesible a la generalidad de las personas que solo necesitan conocer la lengua y el contexto cultural de la narración, la oralidad es la más inclusiva de las formas de transmisión de conocimiento. La memorización de pequeñas historias o relatos, aunque sean fruto de una producción de alta cultura, o sea, de la literatura o relato histórico escrito, es posible incluso para los analfabetos o personas con baja escolarización que no dominan la técnica necesaria para descodificar tales mensajes. De este modo, la oralidad también puede integrar al iletrado en el mundo de la escritura, como oyente de la lectura de un texto escrito, lo cual sucede en las comunidades en las que pocos tienen acceso a la escritura, donde es frecuente que alguien lea la correspondencia que llega de fuera, lea un texto informativo o escenifique un pequeño texto literario. El oyente podrá él mismo, después de adquirir ese conocimiento, transmitirlo a otros individuos con los que interactúe¹⁹.

Ahora bien, en este artículo nos estamos refiriendo a poblaciones que pugnan con esta cuestión esencial de la falta de dominio de la escritura, o con un acceso reducido a esta, sea por analfabetismo o por inadecuación de sus contenidos a su tejido cultural, y nos centramos en comunidades en las que la oralidad constituye la principal ancla de la memoria individual y colectiva, con lo que cumple un papel esencial en la cohesión social y cultural del grupo que recurre a ella para mantener el conocimiento de sus propias tradiciones. Aparte de eso, se trata de grupos sociales que se mantienen al margen del poder, inmediatamente inscritos en los medios informales de proyección cultural, sin que por eso tengan capacidad, aun dominando la escritura, de elaborar y, sobre todo, de divulgar sus contenidos, a menudo mal vistos o ignorados por las élites. De este modo, no es raro que aparezcan estudios históricos que se remontan a la memoria colectiva, fijada oralmente, que recibe en estos casos una interpretación metafórica, pero que para sus agentes en interacción puede representar la verdadera historia²⁰. Sin embargo, hay que subrayar que la memoria histórica transmitida oralmente, sea a través de contar hechos históricos, sea mediante pequeñas historias de índole más ficcional (pues pueden intervenir personajes inventados en acontecimientos que se produjeron de hecho), no es algo exclusivo de sociedades iletradas o sin ningún dominio de la escritura. En los países europeos también es frecuente que grandes acontecimientos que agitaron la vida cotidiana de las poblaciones sean inmortalizados en leyendas o historias populares o en proverbios, a pesar de los documentos históricos producidos, pero que, en general, reflejan la versión oficial de la historia que no siempre es coincidente con las vivencias locales de esos mismos hechos descritos²¹.

La Oralidad em Tiempo de Globalización

Actualmente, ¿tendrá sentido que se hable de la oralidad como estrategia que asegure la supervivencia cultural? ¿Cuál es el papel de la oralidad en las sociedades de hoy? ¿Continuarán estas comunidades africanas dependiendo de este modo de comunicar sus saberes ancestrales? Nos arriesgamos a decir que sí, sobre todo aquellas que se alejan de su país de origen y que se encuentran en aquella situación que denominamos diáspora. La situación de subordinación social permanece, ahora, en un cuadro de emigración. El acceso limitado a las instituciones formales de poder se mantiene, empezando por la desigualdad en términos educativos, pues se trata, sobre todo, de población de escasa formación académica. Para entender el papel de la oralidad en estas sociedades modernas, dominadas por la tecnología, pero todavía tan dependientes de ciertos tipos de relaciones sociales (que quién sabe si son el rasgo que caracterizan la creación cultural humana), tenemos que aproximarnos a aquello que son las vivencias antro-po-sociales y psicológicas que

dominan hoy a los países receptores de esa masa de inmigrantes procedente del sur, en lo que concierne a esta parte de la población allí residente²².

La situación de aislamiento del inmigrante, que busca siempre la reunión comunitaria en el país de acogida, asociada a reunión familiar o al contacto de algún amigo, es evidente. Los lugares para establecerse que se buscan son, generalmente, los suburbios de las grandes ciudades que garantizan el acceso al centro de la urbe, adonde se va en busca de trabajo. Son espacios, en cualquier caso, hostiles a la presencia del *otro*, sobre todo en las zonas en que se sitúa el corazón de las altas finanzas y del comercio más cualificado, donde su instalación es rechazada. El lugar donde se establece la población inmigrante es, en general, la periferia más o menos degradada, lo que no quiere decir que sea una periferia espacial, porque puede ser solo una zona deprimida de la ciudad²³. Por tanto, en términos de espacio, encontramos una apropiación de espacios periféricos a aquellos de donde emana el poder político y económico.

Respecto a la cuestión laboral, se trata, por lo general, de individuos que realizan trabajos modestos, con horarios de trabajo largos o muy exigentes (con turnos, trabajos de madrugada o labores de gran dureza física). Muestran historiales de escasa escolarización, lo que les impide, muchas veces, escapar de un ciclo de trabajo precario y de baja cualificación. En el ámbito de la inmigración africana es común encontrarse la figura del reagrupamiento familiar, y también lo es que el individuo intente formar una familia ya en tierras de acogida. No es muy común que una persona venga sola con la intención de regresar a su tierra de origen, por lo menos a corto y medio plazo. Suelen ser largos, si les resulta posible, los periodos de instalación en el país de destino²⁴. Compartir el espacio es algo común, sobre todo entre individuos de la misma familia o entre amigos: se trata de una estrategia para atenuar los costes económicos.

Las familias que surgen pueden asumir formas muy diversas: desde la familia numerosa en la que conviven varias generaciones (padres, hijos, abuelos), las familias monoparentales (en las que, en general, los hijos resultan de uniones diversas y acaban quedándose solo con uno de los progenitores) o familias en las que existen varios núcleos familiares (por ejemplo, padres, hijos, sobrinos o tíos). Es frecuente, además, recibir amigos que, tras obtener algunas ganancias, se buscan su propio espacio. Como mencionamos anteriormente, las zonas más accesibles económicamente son las más buscadas, porque son las que ofrecen menos resistencia a la penetración de la presencia considerada extraña. A veces, lo que ofrece son espacios degradados o aptos para la construcción de viviendas precarias. Por lo general, las personas acaban recibiendo algún tipo de documentación y, cuando legalizan su situación, acaban integrándose en amplios barrios populares en que, de algún modo,

reproducen las condiciones de su vida anterior, aunque también sufren de aislamiento.

Al serles difícil ocuparse de los hijos, por los horarios de trabajo largos y complicados, y al vivir en situación de segregación social, a veces autoimpuesta, sobre todo en los casos en que están en situación ilegal, y como desconocen el medio en que son educados sus hijos, ya que no ellos mismos no tuvieron acceso al sistema educativo del país de acogida, tienden a tener presencia solo en la parte de la educación que se hace por vía informal de esa segunda generación. Los más jóvenes reciben por vía oral la evocación de las tierras lejanas de sus padres, aprenden a identificarse con sus tradiciones, a comer la comida tradicional y a escuchar las músicas que los vinculan a esos orígenes a mitad de camino entre la nostalgia y el desconocimiento. La reagrupación familiar o comunitaria permite que estos lazos se hagan más estrechos y que sea reavivado, de algún modo, el espíritu de sus tierras de origen. Subordinados, por su condición de ilegales o de ciudadanos solo parciales, quedan excluidos de la definición del futuro político de las sociedades de acogida. Sin acceso al poder económico y financiero, la oralidad es la herramienta que vincula la comunidad a los orígenes y que educa y muestra a los más jóvenes su mundo. La estrategia de supervivencia de estas comunidades en un medio que desconoce su cultura, la repudia o solo ve en esta una manifestación de exotismo pasa por la informalidad, por la irregularidad, por la plasticidad, por la inexistencia de canales obligatorios para la transmisión del saber y por la interactividad entre emisor y receptor, o sea, entre narrador y oyente. Luego pasa por el recurso a la oralidad, único modo de transmisión y afirmación cultural que consigue mantenerse incluso en un medio adverso. La marginalidad frente al *mainstream* cultural de la sociedad de acogida conduce a una búsqueda de nuevas soluciones, una vez más halladas en la oralidad.

Nos queda ahora la cuestión de saber si la oralidad en las sociedades actuales que se afirman en un contexto de globalización, es un recurso importante solo entre las comunidades inmigrantes. Actualmente e incluso entre culturas dominadas por la escritura y por la imagen, nos parece que está aceptado que la oralidad continúa asegurando la comunicación informal y la libertad de asunción de los patrimonios culturales, incluso cuando no están sancionados o cuando quedan olvidados para las clases dirigentes. Subsiste como una estrategia de supervivencia cultural que convierte las palabras dichas en verbos sentidos y determinantes para la acción, y que permite legar a la posteridad proverbios que dieron base a las tradiciones comunitarias de diferentes grupos. La oralidad, como recurso adaptable y dinámico, que se va imbricando en la vivencia individual y en la colectiva, asegura el equilibrio cultural y el reconocimiento e intercambio de tradiciones, tan

necesarios en sociedades que albergan gentes de comunidades de origen tan diverso.

En este sentido, cabe decir que la globalización no anula la oralidad, y que solo la hace reaparecer en contextos diferenciados e innovadores, en los que mantiene una eficacia y un desempeño interesantes, sobre todo entre aquella personas que, independientemente de su origen, no se identifican con los modelos culturales dominantes. Es en este ámbito en el que proliferan, en Internet, los testimonios personales, las historias individuales en que la identidad queda protegida y surgen en el espacio cibernético como reacción ante la vacuidad de las relaciones frente a frente. Son conocidos como *storytelling*, pero son considerados como esenciales para la construcción futura de la memoria colectiva, pues en este momento, los medios de comunicación como la televisión, la radio, la prensa, o los medios oficiales de información, y los documentos oficiales e institucionales, ofrecen solo las versiones oficiales u oficiosas de determinado hecho, sin tener muchas veces en cuenta el impacto de ese hecho en la vida individual o en la vida de una comunidad. En algunos estudios, estos aparecen como una forma de “dar voz a aquellos que están desprovistos de ella”, esto es, de hacer entrar la historia personal en la escena de los grandes acontecimientos históricos, ocurridos en los grandes espacios políticos del mundo²⁵. Por tanto, hemos de concluir que no son solo las comunidades inmigrantes las que sienten esa distancia entre la élite y el poder oficial y su realidad. Aunque en canales diferentes, la oralidad, basada en el relato, sobrevive y gana nuevas formas. Solamente los desafíos son diferentes en el caso de los inmigrantes que sufren doblemente la globalización y el alejamiento frente al poder, por su la condición parcial de su ciudadanía, por un lado, y por lo diferente de sus orígenes. Ello tiene como consecuencia una tradición cultural diferente de la común en aquella sociedad.

Frente a la paulatina uniformización cultural que todos los pueblos sufren actualmente, y puesto que son minoritarios en el seno de las sociedades de acogida, estos inmigrantes garantizan su supervivencia integrando el propio cambio. En el caso de los más jóvenes y de los de segunda generación, asimilando los productos tecnológicos a su disposición, como el teléfono móvil o, en menor número, los ordenadores como medios de difusión de sus propios contenidos culturales. En el caso de los mayores, mediante la promoción de servicios y de productos que encuentran mercado en la sociedad de acogida. Una buena estrategia como trabajadores es la adhesión lenta a algunos de sus productos culturales, que les han permitido aliviar la tensión creada en torno a situaciones de casi segregación social en que han vivido. La gastronomía, la música, la danza y la literatura son de los productos culturales más atractivos, también por ser los que, con su sabor exótico, parecen meramente estéticos y de consumo inofensivo, sin ninguna consecuencia para la

cultura dominante. Incluso proporcionan temas interesantes a la alta cultura, que los puede insertar en sus producciones artísticas.

Así, la globalización, a pesar de ser uniformizadora en términos culturales, también ha permitido que se abran perspectivas para nuevos productos culturales. Sobre todo, con la rapidez de las nuevas comunicaciones, con la mayor proximidad entre continentes y pueblos, con el nuevo interés por los destinos tropicales, y por tanto exóticos, para el consumidor medio europeo. Tras los viajes y los relatos de exotismos personales vienen las literaturas de viaje, que vuelven a tener un protagonismo casi idéntico al que alcanzaron en el siglo XIX, pero ahora con la promesa de viajes culturales, no para exhibir al indígena ni para civilizarlo, sino para contar cómo vive el *otro* cuyo país es visitado a través del hospedaje en un simpático *resort*, y con pocas salidas a las intermediaciones. A continuación se comenzará a apreciar la comida, la música, la danza... alguna literatura... Todo aquello de lo que se puede obtener placer y que nos recuerda aquel viaje que se hizo o que nunca tuvo inicio.

Curiosamente, es en este contexto de exotismo propio de una sociedad expuesta y globalizada en el que las culturas minoritarias podrán encontrar su supervivencia. Si en la dinámica intra-comunitaria la oralidad le asegura la supervivencia mediante la inoculación cultural en las generaciones venideras, en la dinámica intercomunitaria el atractivo de su cultura se centra en esos saberes y sabores, en gran parte transmitidos oralmente, como sucede con las recetas, las canciones, la enseñanza de las danzas. Entre los más jóvenes es la escuela y el contacto con los amigos y colegas de otros orígenes el que deja margen para transmitir ciertos gustos; en el fondo, es de nuevo el contacto interpersonal y el testimonio lo que produce ese fruto. Lentamente y en un contexto de comunicación entre espacios y grupos sociales, vamos asistiendo a una interpenetración de oralidades que van “prestando” o “cediendo” contenidos y formas de unas culturas a otras, a lo que no es ajeno el hecho de que estas comunidades inmigrantes hayan preferido, a lo largo de los años, los espacios urbanos²⁶. En una perspectiva de incorporación del cambio, tanto dentro como fuera de las comunidades africanas inmigrantes en Europa, la tradición podrá subsistir sin convertirse en un testimonio de lo exótico o en una pieza de folclore solo en sentido formal, vacía de contenido y de sentido, lo que ha sido frecuente en las propias culturas europeas²⁷.

El futuro la supervivencia cultural de estas comunidades dependerá, esencialmente, y como siempre sucedió, de su vitalidad y capacidad de afirmación, de la conversión de su palabra en verbo.

BIBLIOGRAFÍA NO CITADA

GARCÍA CANCLINI, Néstor (October 2001-April 2002) “Culture Industries and the Development Crisis in Latin America”, in *Encuentros*, IDB Cultural Center, n.º 43, pp. 33-49.

GUTIÉRREZ, Natividad (Diciembre 1990) “Memoria indígena en el nacionalismo precursor de México e Perú”, in *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Volumen 1, n.º 2.

INGLEHART, Ronald, BAKER, Wayne E. (October 2001-April 2002), “Modernization, Cultural Change, and the persistence of traditional values”, *Encuentros*, IDB Cultural Center, n.º 43, pp. 13-31.

PEDROSA, José Manuel (coord.) (2008), *Cuentos y leyendas inmigrantes. Duendes, fantasmas, brujas, diablos, santos, bandidos, y otros seres inquietos e inquietantes de Hispanoamérica y de algún misterioso lugar más*, Cabanillas del Campo, Guadalajara, Palabras del Candil.

SANSONE, Lívio (2003), *Negritude sem Etnicidade: O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*, Salvador, EDUFA/PALLAS Editora.

SOARES, Francisco (2007), *Teoria da Literatura, Criatividade e Estrutura*, Luanda, Editorial Kilombelombe.

TINHORÃO, José Ramos (1997), *Os Negros em Portugal uma presença silenciosa*, Colección Universitária, Lisboa, Editorial Caminho, 2.^a Edición.

THORNTON, John (2004), *A África e os Africanos na Formação do Mundo Atlântico, 1400-1800*, Rio de Janeiro, Editora Campus/Elsevier.

VENÂNCIO, José Carlos (1996), *Colonialismo, Antropologia e Lusofonias*, Lisboa, Vega.

YOUNG, Robert J. C. (1995), *Colonial Desire, Hybridity in Theory, Culture and Race*, London and New York, Routledge.

LOS INTERLUDIOS DEL *MVÈT* DE ZWÈ NGUÉMA

LLUÍS MALLART GUIMERÀ
LABORATORIO DE ETNOLOGÍA Y SOCIOLOGÍA COMPARATIVA
UNIVERSIDAD DE NANTERRE
lluis.mallart@hotmail.com

Traducción de BERTA RUBIO FAUS

En el marco de un proyecto de grandes proporciones —el análisis del *mvèt* de Zwè Nguéma publicado en lengua fang y traducción francesa por *Classiques Africains*²⁸— he decidido ser un poco modesto y abordar, en primer lugar, el análisis de un aspecto particular, el de los interludios que figuran al final de cada canto aunque también intercalados en el texto²⁹ bajo la forma de quejas o soliloquios que dan al canto de *mvèt* otra dimensión. Mi intención consiste en mostrar cómo el bardo, con un lenguaje ambiguo, entre líneas, aborda el problema de su propia *epopeya*, la de su iniciación, la de una vida supuestamente repartida entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

Examinando el *mvèt* de Zwè Nguéma, lo primero que se puede constatar es que, entre el texto del relato y el de los interludios, se produce una ruptura bastante neta tanto en el fondo como en la forma, lo que justifica un tratamiento aparte. Esta ruptura aparece también en lo que yo llamo «soliloquios»³⁰, es decir, en los breves enunciados que el bardo intercala en el relato épico retomando las mismas ideas que desarrolla en los interludios, pero de un modo mucho más breve, incisivo, sin formar unidades narrativas particulares, a veces por el simple alineamiento de enunciados que parecen querer expresar ciertas emociones. Se podría decir que el bardo hace valer, en el corazón del relato, ideas que agitan su inconsciente y que son las que incorpora y expresa en los interludios, independientemente del punto de vista narrativo del mismo relato épico pero estrechamente ligados a éste desde el punto de vista de las posibilidades ideológicas de su producción.

En lo que concierne el fondo, si en el relato del *mvèt* el tema principal es la gesta épica del pueblo mítico Ekang, los Inmortales, y sus luchas contra los Mortales, en los interludios y soliloquios el tema cambia por completo: el bardo habla de sí mismo. El tema principal de estos interludios y soliloquios es, en efecto, el de otra *epopeya*, la suya, la de su iniciación y/o de sus relaciones con el mundo de los espíritus de los muertos (*bèkon*³¹). Es en este mundo donde ha adquirido su poder para

interpretar el *mvet*, es allí donde debe acudir aún hoy para recibir las nuevas epopeyas o para cantar debidamente las antiguas; es decir, para alimentar lo que podríamos llamar su inspiración³². Todo ello es dicho en primera persona, cantando, bajo la forma de un diálogo con los asistentes, a través de enunciados más bien breves la mayor parte de los cuales se retoman en diversas ocasiones.



El bardo **Owona Appolinaire** con los Evuzok (1968, foto Xavier Miserachs)]

Entre el relato y los interludios (y los soliloquios) se opera cierta transformación de las nociones espacio-temporales. De hecho, se pasa de un tiempo muy alejado en que se nos habla de los orígenes de las cosas, a un tiempo más próximo, el de la vida del bardo y de su entorno. Esta distancia temporal es importante, permite a la asistencia pasar de un tiempo en el que se desarrollan antiguos sucesos de orden mítico (para nosotros) a un tiempo en el que presuntamente deben producirse sucesos más actuales, más dramáticos porque afectan al bardo y a su entorno, pero quizás menos reales, puesto que son sólo un pálido reflejo de lo que pasa en el mundo de la noche que sólo el bardo, y no su auditorio, es capaz de comprender.

En lo que concierne el espacio hay también una especie de ruptura entre el relato y los interludios. En el relato, el bardo dibuja una verdadera topografía de los lugares donde se desarrollan los actos épicos (nombres de poblados, poblados abandonados, nombres de ríos, fauna, flora...); en los interludios y soliloquios, la topografía explícita es muy limitada. Dicho esto, el bardo parece sugerir la existencia de una topografía

paralela entre este mundo y el mundo de los espíritus de los muertos, sin dar precisión alguna.

La exaltación y la trasgresión son dos rasgos de los relatos épicos en general. Estos rasgos los encontramos tanto en el relato como en los interludios, pero en forma distinta. En el relato, la exaltación toma la forma de una desmesura guerrera, política, física... Es el bardo, por otro lado, el que construye la desmesura ajena, la de los personajes de su relato. En los interludios, el bardo se exalta a sí mismo, aunque a veces de un modo negativo: « il souffre... », « il meurt... », « il meurt pour le *mvèt*... », « ...pour les mélodies » ; « il est un petit bonhomme », « une vieille chose », « un fantaisiste », (“sufre...”, “muere...”, “muere por el *mvèt*...”, “... por las melodías”; “es un pequeño buen hombre”, “una vieja cosa”, “un fantasioso”)³³, un intérprete cuyo « le *mvèt* pourri a fait tomber les dents de sa bouche » o « un *mvèt* en décomposition qui a rendu sa colonne vertébrale douloureuse » (“*mvèt* podrido ha hecho caer los dientes de su boca” o “un *mvèt* en descomposición que ha vuelto su columna vertebral dolorosa”)... que canta « à voix basse », « murmure » (“en voz baja”, “murmura”)... lo que también es un modo de exaltarse como un gran bardo. Dicho esto, habla también de él mismo en términos positivos, como un « un grand joueur » (“gran intérprete”) que tiene “valor”, como un « éléphant qui se fait entendre » (“elefante que se hace oír”)... y que « les gens veulent écouter » (“la gente quiere escuchar”)... Si en el relato los héroes son a menudo presentados como trasgresores (incesto, abuso de poder, asesinatos no justificados...), en los interludios, la trasgresión, aquella que consiste en “*dar* la vida de alguien, un miembro de su propia familia” para obtener el *eyèñ*, es sugerida en diversos pasajes. Esta trasgresión, la de interludios y soliloquios, está, por otro lado, menos afirmada, sugerida solamente desde el punto de vista del texto, a veces hasta negada explícitamente... lo que contrasta sin duda con las convicciones del entorno según las cuales dar muerte a un miembro de la propia familia mediante procedimientos simbólicos es indispensable para convertirse en un buen intérprete de *mvèt*, como era el caso de Zwè Nguéma.

Otro rasgo de los relatos épicos es su carácter identitario. “La comunión en la exaltación, escribe C. Seydou (1995), debe re-actualizar en el auditorio su conciencia de una identidad “ideológica” fundadora de su unidad comunitaria”. Esta dimensión *fundadora* de una cierta identidad aparece tanto en el relato como en los interludios. En el relato el bardo canta las acciones de los fundadores míticos de la sociedad fang. Esta referencia a los orígenes y a la fundación del grupo permite, ciertamente, la re-actualización de una cierta ideología identitaria. En los interludios el bardo se refiere a los hechos iniciáticos fundadores de su arte y el del linaje de sus maestros. Dicho esto, pensamos también, como se verá más

adelante, que el *mvèt* de Zwè Nguéma toma en consideración el nuevo dato identitario del nuevo Gabón independiente. Es en los interludios que el coro dialoga con el bardo acompañado por tambores, cuando la “comunidad y exaltación” comunitarias de las que habla C. Seydou parecen alcanzar la expresión más neta. Digamos, también, que esta dimensión fundadora e ideológica a la que se da forma por los relatos e interludios del *mvèt* se utiliza, hoy por hoy, fuera de contexto, con intenciones científicas como referencia *histórica* sobre el origen del grupo Fang³⁴.

INTERLUDIOS Y SOLILOQUIOS

La construcción de su propio personaje

En el conjunto de los interludios y soliloquios, Zwè Nguéma se emplea, de entrada, en dar una imagen de él mismo como bardo; construye así su propio personaje atribuyéndose *mil caras*. Ello es importante pues nos permite comprender de qué modo el bardo del *mvèt* se piensa a sí mismo. Examinando los interludios y los soliloquios podemos darnos cuenta de que el bardo se piensa primero situándose en relación a un entramado de relaciones de parentesco ciertas, posiblemente reales, otras probablemente ficticias o metafóricas. Dicho de otro modo, Zwè Nguéma procede a su identificación:

a. por su propio nombre, Zwè, que él recuerda tanto en los interludios³⁵ como en los soliloquios³⁶ ;

b. por su relación de filiación: presentándose como hijo de Nguéma [hijo de] Ndong. Lo recuerda en los interludios³⁷ y también en los soliloquios³⁸. A veces el bardo se presenta simplemente como hijo de Nguéma sin añadir el nombre de su abuelo, Ndong. Éste es invocado una vez con el apelativo honorífico (*tara*) y su nombre propio Ndong³⁹. Utiliza, también, el término de referencia *nnom nane* (marido de mi madre)⁴⁰ para designar a su padre, o el término de quien se le dirige⁴¹ y más familiar de « *tata* »⁴². En diversas ocasiones el bardo invoca con el término de quien se le dirige « *tara* » a uno de sus antepasados llamado Mba⁴³. Podríamos preguntarnos con quién podemos identificar a este “padre”. Puede tratarse de un “antepasado”. Mba es un patronímico fang muy corriente. Recordemos que en el relato el gran héroe de la epopeya es llamado Akom Mba, « Akom hijo de Mba ». Pero parece que en el contexto en el que se canta este *mvèt* hay también otro “héroe” más próximo, más actual, el que se convirtió en el padre de la independencia del Gabón, Léon Mba. Es interesante constatar que éste proclamó la independencia de ese país el 11 de agosto de 1960 y que el *mvèt* de Zwè Nguéma fue grabado el 3 de octubre de ese mismo año, dos meses

después, en plena efervescencia política. El enunciado « ô mon père Mba » es citado unas 50 veces en los interludios y soliloquios. Algunos indicios nos permiten sugerir que es posible identificar la persona del enunciado « ô mon père Mba » (oh, mi padre Mba) con Léon Mba, el « padre de la independencia». El primer indicio que sugiere tal interpretación se encuentra en la primera invocación⁴⁴, en el primer interludio. Después de una muy bella presentación⁴⁵ de su persona como bardo, sin ninguna transición, prosigue⁴⁶ su interludio con una crítica contra la colonización de los Blancos, tomando prestado un lenguaje probablemente muy próximo al del hombre político cuyo nombre es intercalado una segunda vez (v. 38) a lo largo de esta fase del interludio. Escuchemos al bardo:

26. R. – Les Blancs sont venus bouleverser les règles de la vie.

27. CH. – *Eee ayayaya*.

28. R. – Le pauvre est devenu riche.

29. CH. - *Eee ayayaya*

30. R. – Si un homme prend une charge de café et une autre de cacao, il devient riche.

31. CH. - *Eee ayayaya*

32. R. – Est-ce qu'autrefois on pouvait laisser [sur la terre, en mourant] autant d'hommes riches que ça ?

33. CH. - *Eee ayayaya*

34. R. – Vraiment, les Blancs sont venus bouleverser les principes de la vie !

35. CH. - *Eee ayayaya*

36. R. – Donc je meurs pour lui [le *mvet*], o *keng*, ee. L'homme laid est devenu beau.

37. CH. - *Eee ayayaya*

38. R. – O père Mba, l'éléphant barrit.

39. CH. - *Eee ayayaya*

40. R. -

Así, en esta fase del interludio, el bardo produce un enunciado que aparece con algunas pequeñas variantes en la traducción. “Los Blancos, canta el bardo, vinieron a transformar *las reglas de la vida* ⁴⁷ » o « *los principios de la vida* ⁴⁸ » o aún a « *desperdiciar la vida* ⁴⁹ » Puesto que el

texto fang es siempre el mismo: *mintañan myazu yu eniñ ntuk.*⁵⁰ podemos decir que las diferencias de la traducción son mínimas. El contenido de este enunciado de orden general viene especificado por una serie de ejemplos mediante una serie de oposiciones:

- el pobre se ha vuelto rico ⁵¹
- el feo se vuelve guapo⁵²
- el miedoso se vuelve valiente ⁵³
- el hombre miente bajo el influjo de los Blancos⁵⁴ ; antaño ello no era posible ⁵⁵
- los hombres se transforman en mujer ⁵⁶
- las mujeres se transforman en maridos ⁵⁷

...

El conjunto de esta parte del primer interludio parece corresponderse con el contexto político en el que se produce esta sesión de *mvét*. Este discurso toma una significación particular cuando sabemos que es dicho en presencia de algunos Blancos.

Podríamos considerar como otro indicio de esta referencia a Léon Mba el hecho de que otro intérprete de *mvét*, Owona Apollinaire (ver foto p. 34), interpretando éste a los Evuzok del Camerún casi en la misma época, empieza su sesión con una referencia muy explícita al presidente Ahmadou Ahidjo, a la independencia del Camerún, a su reunificación con el Camerún antes llamado inglés; y a modo de genealogía clánica –¡la modernidad obliga!- recitaba de una tirada todos los grupos étnicos (*meyòñ*) del Camerún, hasta el número de 89, así como los departamentos del nuevo Camerún, oriental y occidental (*sic*)⁵⁸.

Podemos encontrar otro pequeño indicio al fin del relato cuando el bardo produce este enunciado: « Ô mon père Mba ee, ô mon fils !⁵⁹ ». Efectivamente, el bardo podía considerar el “padre de la independencia” como a su “hijo”.

El bardo prosigue la construcción de su imagen identificándose:

c. en relación a su madre y/o sus diferentes madres clasificatorias, invocándolas por su nombre precedido del término de parentesco de quien se le dirige, *nana*, o simplemente por este término abreviado (*na*)⁶⁰

d. por su relación con los hermanos de su padre. De hecho se presenta como el hijo clasificatorio (*mòne*) de Sima [hijo de] Ndong⁶¹ y de Ekpa [hijo de] Ndong ⁶²

e. por sus relaciones de filiación respecto a su hijo, que el bardo invoca una sola vez (*Ee a môn oo...*) por su nombre (o por su divisa) : *Eki Mëyòń* (*eki*, prohibido ; *mëyòń*, clanes)

f. por sus relaciones de alianza, especialmente invocando a su cuñado en diferentes ocasiones (*ndom e ngon*)⁶³.

g. por sus antiguas relaciones amorosas, señalando el nombre de Asou Mbeng Esone, con quien hubiese querido casarse ⁶⁴ ; y es así que, por una figura poética, el bardo hace decir a su prometida de antaño: ¡quién es (quién hubiese podido ser) mi marido? Sobre-entendido: ¡un gran bardo! Una manera, quizás, de reprocharle la ocasión perdida o de reprochar a su familia el hecho de no haber aceptado ese matrimonio. Nos parece interesante remarcar que el *mvèt* de Zwè Nguéma empieza con una referencia a su amante (no nombrada) y termina justamente con una referencia emotiva a esta mujer bien amada cuyos nombres podrían traducirse por “Rostro (*Asou*) / Bonito (*Mbeń*) /fruta de *odzom* o *Aframomum maleguetta* (*Esone*) !” :

Primer interludio :

[...]

5. CORO (CH.) – A yé, les pleurs, é yé ! yé ! ai ya ! ya ! a ya

6. RECITANTE _ Eé ! Ainsi, je pleurerai mon amante, ici. Elle est venue, je la pleure. Moi, Zwè, je vais mourir pour la mélodie [du *mvèt*], ô ô ô !

Final :

[...]

44. R. – Je voulais épouser Asou Mbeng Esone...

45. CH. – E yi e ee !

46. R. - Je voulais épouser Asou Mbeng Esone ee yie ee.

47. R. – O maman, iii, comme je voulais épouser Asou Mbeng Esone.

48. CH. – E yi e ee !

49. R. – Quelqu’un voit-il cette fille ⁶⁵ aujourd’hui ? ee ?

50. R. - Quelqu’un voit-il cette fille aujourd’hui ? ee ?

51. R.- Quelqu’un voit-il cette fille aujourd’hui ? ee ?

52. R. - Ndong Meye du clan Abènye

53. CH.- Ee ee e e ee ee.

54. R. – C’est Eko Bikoro.

55. CH. – Ee ee e e ee ee.
56. R. – Amour, où est mon mari ?
57. R et CH. – Amour, qui/où est mon mari ?
58. R et CH. – Amour, qui/où est mon mari ?
59. R et CH. – Amour, eee !
60. R. Bonjour !
61. CH. – Bonjour !
62. C'est fini !

En el texto, en relación con los vv. 57 y 58, figura esta nota que reproducimos: “Una parte del coro de hombres canta: ¿Dónde está mi marido? La otra canta al mismo tiempo: ¿Quién es mi marido?”. Es pues bajo la forma de un enigma que termina este *mvet*. Ello nos invita a sobrepasar esta primera lectura que haría de estos fragmentos de *mvet* un canto a una mujer bien amada cuyo recuerdo no abandonaría al bardo, que lo evocaría ya desde el primer versículo dialogado del primer interludio, dando así una perfecta unidad formal entre el principio y el fin de esos interludios, unidad bastante significativa en cuanto al fondo. El enigma que el bardo plantea al final de su *mvet* de un modo explícito haciendo hablar a su amante, es el mismo que atraviesa de un modo implícito gran parte de los interludios y soliloquios.

Para probar otra lectura, me parece necesario acercarnos un poco al texto y ver, más concretamente, el uso del término *ebòn* que la versión francesa traduce por « ami, amie » (amigo/amiga), « fiancé, fiancée » (prometido/prometida), « amant, amante » (amante), « amour » (amor)... El Dictionnaire Ewondo-Français de Tsala da a este término el sentido de « concubin, concubine », « amant, amante », añadiendo esta explicación: « personne qui a de l'amour pour une autre d'un autre sexe » (persona que siente amor por otra de otro sexo). Las variantes de la traducción son, pues, licencias que no traicionan el texto. El problema no es éste. El problema es saber a quién se refiere el bardo cuando habla de esta “prometida” o “amante”... En otros interludios nos habla de una mujer con quien le hubiese gustado casarse⁶⁶ llamada Asou Mbeng Esone. Ciertamente, se trata de la misma mujer que no designa por su nombre como es el caso del final que se ha reproducido anteriormente. Dicho esto, una lectura atenta del texto nos hace pensar que el bardo utiliza de un modo metafórico el lenguaje del amor, del matrimonio, de la búsqueda de una amante ideal...para hablarnos del *mvet* con todo lo que puede significar el término (las sesiones, la recitación, la iniciación, el contacto permanente con el mundo de los *bëkon*, las pruebas que hay que pasar, la

música, las melodías, el conocimiento de las cosas de antaño...) y quizá para hablarnos de la identificación del bardo con todo ello a la vez. Es con este *mvet* con lo que él se identifica, este *mvet* que se convierte en su “amor”, su “amante”, quien lo hace sufrir, quien lo hace llorar, quien lo lleva a la muerte, como dice el bardo ya en su primer interludio (ver *supra*) y lo repite después cantando, por ejemplo, « Mon amante veut me tuer... » (Mi amante quiere matarme) hablando, posiblemente, del *mvet*⁶⁷, utilizando, una vez más, el término *ebòn*.

En otro grupo de enunciados, el bardo utiliza el término *ebòn* persiguiendo el proceso narrativo para su identificación. El examen de este conjunto nos llevará a considerar otra red de parentesco evocada por el bardo, ficticia o metafórica, en esta ocasión.

En el soliloquio⁶⁸ intercalado dentro del texto del primer canto, antes aún de empezar su primer interludio, Zwè Nguéma comienza presentándose como « Seme Zok, sobrino (*monngòn*) [del clan] de Edoune Zòk ». Esta identificación es muy constante: aparece sobre todo en el principio y/o hacia el final de casi todos los interludios con algunas variantes⁶⁹ ; aparece también de una manera muy marcada en los soliloquios⁷⁰. Notemos que en el texto fang se ha transcrito « *Nsēmē Zòg* », mientras que en la traducción se dice « Seme Zok ». *Nsēmē* es un nombre del Género II⁷¹, tercera y cuarta clase; es un derivado del verbo *sēm* que significa « hurler, pousser de hauts cris... » (gritar) ; *zòg* significa « éléphant » (elefante). Se podría traducir por « Cri d'éléphant » (Grito de elefante) o por « Celui qui crie comme un éléphant » (El que grita como un elefante). Sin duda se trata de un sobrenombre o de un *ndan* (divisa) que el bardo se atribuye a sí mismo. Esta divisa podría sugerir el proverbio « *Akungu angaburan*⁷² *ai nseme* » (Le hibou a payé de sa vie [*angaburan*] à cause de son cri [*nseme*] –El búho ha pagado con su vida por culpa de su grito). Tsala (1973) comenta así este proverbio: « Se cree que los brujos tienen por costumbre transformarse en búhos [...]. Una fábula explica el origen de esta actitud: un búho que vio asesinar delante suyo a un hombre, pegó un grito. Los pasantes que lo oyeron acudieron. Puesto que el asesino ya había huido, creyeron que el criminal era el búho cuya voz acababan de escuchar. A partir de ese momento, el búho fue detestado y considerado como un pájaro-brujo.. Este proverbio, añade Tsala, es citado por aquel que ve que podría comprometerse dando su opinión sobre la discusión a la que asiste ». Esto es lo que le puede suceder al bardo. Sus palabras –las palabras de sus interludios y soliloquios- no serán nunca claras⁷³ por miedo a ser acusado de haber *matado* a alguien para obtener su poder de cantar el *mvet*. Es, en todo caso, nuestra interpretación, como veremos más adelante.

Así pues, en este conjunto de enunciados, Zwè Nguéma, llamado Nseme Zok, « Grito de elefante », se presenta como el sobrino (*monengòn*) de Edoune Zok o del clan Edoune Zok ⁷⁴, de Nkum o de Nkum Abang ⁷⁵, de Mbane o de Mbane Otong ⁷⁶, de Nkoma ; o como el amigo del sobrino (*ebon monengon*) de Edoune Zok ⁷⁷, de Nkum Abang ⁷⁸, de Mbane⁷⁹ y de Mbane Otong...⁸⁰ . Según la traducción francesa, el bardo se presenta, por ejemplo, ya sea como el « neveu » (sobrino) (*monengòn*, lit. hijo de una hija) del clan de Edoune Zok, ya sea como el sobrino de Edoune Zok. El término « clan » es sobreentendido por los fang. Veamos este testimonio de G. Bissa, un amigo camerunés: « Se es *mon ngon* de una tribu o de un clan. *Mon ngon* va pues seguido siempre de la tribu y nunca solo.[...] El término *man kal* o *mone kal* (bulu, fang) remite en general a los hijos e hijas de una mujer que se han ido a otra tribu por matrimonio. *Man kal* es un término aglutinador que designa esos hijos nacidos de la union de una muchacha de la tribu con un extranjero. El término *man kal* resulta impreciso, por lo que se ha escogido *man ngon* para mayor precisión. Por el contrario, *man kal* no se completa jamás con el nombre de la tribu [...] *Man kal* y *mon ngon* son sinónimos, aunque uno es definido mientras que el otro es indefinido»⁸¹. Estas alusiones al tío materno toman todo su significado si se tiene en cuenta que muy a menudo las iniciaciones se hacen, ya sea en casa del tío materno, ya sea por su intermediario⁸² . Dicho esto, el hecho de que el bardo se presente indistintamente como *monengòn* de distintos clanes o tribus, nos hace pensar que estas referencias son más bien ficticias y/o revelan un lenguaje metafórico. Una manera de decir que no pertenece a nadie. Destaquemos, por otro lado, que el bardo atribuye los mismos actos (sufrir a causa del *mvèt*, morir por el *mvèt*...) a Seme Zòk, sobrino [del clan] Edoune Zok, y a la amiga (*ebòn*) del sobrino (*mònegòn*) [del clan] Edoune Zok así como de otros clanes, estableciendo así una cierta identificación entre Seme Zok, el sobrino y la amiga o amante, es decir, con el *mvèt*.

Es así que la doble red de parentesco, la real y la ficticia, adquieren toda su importancia a nivel simbólico. Por su oposición, Zwè Nguéma nos muestra que pertenece a dos mundos distintos, a ese pequeño mundo sociológico de su propia red de parentesco de saberes muy limitados⁸³, puesto que su auditorio no siempre entiende lo que dice, y a ese otro mundo invisible para el no iniciado, sin parentesco⁸⁴, y de saberes ilimitados, con la condición que pueda, para llegar a él, ofrecer el asesinato simbólico de uno de los miembros de su propia red de parentesco, com se verá más adelante.

Pero el proceso narrativo sobre la identificación de Zwè Nguéma no termina aquí, se construye identificándose como bardo propiamente

dicho. Se presenta, de hecho, como un « intérprete de *mvet* » o, literalmente, como « el que golpea la rama de la rafia » (*nkur oyen*)⁸⁵, pero no como uno cualquiera sino como « el gran cantante » (*eloñloñ*)⁸⁶, « el más célebre de los intérpretes (*efula bēbom*)⁸⁷, el que canta con las voces de todos los antiguos grandes intérpretes ⁸⁸ o, aún, aquel « que hace grandes cosas» (*mbo dzam*)⁸⁹ y que el texto traduce por « el gran intérprete » proponiendo esta misma traducción a la expresión *edzodzomo dzal* que literalmente significa « la gran cosa del pueblo ». Se anuncia como « el gran asunto que se acerca » (*abamana dzam*)⁹⁰ o « el gran intérprete o el mejor de los intérpretes que viene » (*efula bebom azē*)⁹¹, comparándose al « cielo que descenderá en Mengang » (*dzo emane sige a Mengang*)⁹² o a un “elefante que terminará bajando” (*zog ekē man sige*)⁹³. Esta última metáfora, que no deja de ser una prolongación metafórica de su divisa (Nseme Zok, « Grito de elefante »), aparece en muchos otros enunciados en este proceso narrativo de construcción de su propio personaje. Para ilustrar su divisa, Zwè Nguéma repite muchas veces, hablando de él mismo, enunciados como « el elefante muge »⁹⁴, « el elefante murmura o se hace oír »⁹⁵, “el elefante se va”⁹⁶ o « el elefante va a matarme »⁹⁷. Son muchas otras las metáforas que permiten al bardo cantar su propia identidad de las *mil caras* comparándose, por ejemplo, al francolin (*okpal*) ; en los Beti, el canto del francolín marca el alba⁹⁸ ; de hecho, es entonces que los cantos de los bardos se interrumpen, como es el caso del *mvet* de Zwè Nguéma ; se compara al mayor antílope del bosque, el antílope negro *zib*⁹⁹ ; a « un trozo de caña de azúcar que ayuda tranquilizar los corazones »¹⁰⁰ ; o a alguien « que se hace ver en medio de la multitud del mismo modo que una gran caña de azúcar dentro de un paquete »¹⁰¹ ; o, finalmente « a un río ante el cual uno se detiene [para contemplarlo] » ...¹⁰²

LA INICIACIÓN

La tragedia del bardo

La iniciación, el ejercicio de su arte con todo su sufrimiento y todas sus contradicciones, constituye uno de los temas principales de los interludios y soliloquios. Un bardo no es el que experimenta una iniciación de una vez por todas. Si el eje principal de su iniciación es visto como franqueo de los límites de este mundo para acceder al mundo de los *bēkon* de quienes recibirá el *mvet*, este franqueo no se cumple tampoco de una sola vez: debe producirse diversas veces para alimentar a los *bēkon* con *carne*,¹⁰³ es decir con nuevas víctimas humanas que deben ofrecérseles para seguir con nuevas *performances* y reconocimientos de

su arte de cantar el *mvét*. Este modo en que es visto el bardo por la sociedad es el origen del lenguaje enigmático, de las medias palabras, de las palabras de doble sentido, a veces contradictorias, de un lenguaje más lleno de sentimientos y emociones que de descripciones... de un lenguaje, en fin, completamente lírico y evocador del drama de aquél para quien ser un gran intérprete de *mvét* significa pertenecer a otro mundo, a los márgenes del mundo de los suyos, al que también pertenece, y vivir de un modo permanente esta oposición y esta contradicción.

Desde el primer interludio, el bardo proclama haber sido iniciado y, así, anuncia su regreso del mundo de los *bēkon* diciendo: « El gran intérprete llega »¹⁰⁴, « El elefante va a terminar de bajar »¹⁰⁵, « el *mvét* ha terminado amándome »¹⁰⁶, el *mvét* ha amado al hijo de Nguéma Ndong »¹⁰⁷, añadiendo, en diversas ocasiones, enunciados como « muero por los tambores que resuenan en Mengang », « muero por culpa del arpa... »¹⁰⁸, identificando a veces al arpa con su amante¹⁰⁹ por quien llora, equiparándose él mismo a un elefante que llega y muge de lejos...

Todos los enunciados que hacen referencia a su muerte, a su sufrimiento...¹¹⁰ son maneras veladas de recordar la muerte simbólica, con todas sus pruebas, que el bardo debe sufrir durante su iniciación o cada vez que quiere ir al mundo de los *bēkon* para reforzar su inspiración... El acceso a ese mundo siempre es visto como « difícil », « doloroso », « terrible » que « da miedo »...¹¹¹ etc. En el v. 8 de este primer interludio, el bardo se interroga: « ¿por qué muero... ? ». Da la respuesta en forma de una pregunta a la que los asistentes responden afirmativamente: ¿el bardo está (ya) en el poblado (*dzaa*)?. Se podría interpretar preguntándose: ¿dónde estaba antes? Estaba simbólicamente muerto para ser iniciado en el *mvét* (el *mvét* ha terminado amándome) y ha bajado al poblado para interpretarlo...¹¹². Es significativa la imagen de los jóvenes¹¹³ buscando al bardo preguntando dónde duerme¹¹⁴. El bardo responde en primera persona: « Me encuentro en *algún lugar* »¹¹⁵, utilizando el término, muy genérico, de *vom*. Con medias palabras indica, pues, que está en *otro lugar*, en el mundo de la noche de donde extrae el saber de los *bēkon*.

En el *Segundo Interludio* y otros, retoma el mismo tema. El bardo vuelve a repetir que se encuentra “en algún lugar”¹¹⁶; que ha visto a alguien en el antiguo poblado¹¹⁷ (*nnom nnam*) según la traducción francesa. De hecho, el término ewondo *nnam* traducido por « village » (pueblo/poblado) significa « pays » (país). El lexema *nnom*, con el tono bajo-alto sobre la letra / o / como en el texto significa « vieux » (viejo), con un tono bajo significa “esposo”, “macho”, “principal”. El bardo puede hacer referencia al país de Engong Zok Mebege, el país imaginario de la epopeya. También podríamos tener en cuenta la figura “viejo país”, como

eufemismo para designar el mundo nocturno de *mgbël* o el mundo de los espíritus de los muertos, como es nuestra hipótesis. En el *Neuvième interlude* (Noveno Interludio) el bardo dice “que ha visto a alguien en el antiguo poblado”¹¹⁸ mientras exclama seguidamente “oh, mi amante puede matarme”. Ya sabemos que el bardo identifica el *mvèt* con una mujer. Es quizás el *mvèt* lo que ha visto en ese *viejo país* por el que sufre tanto... Los jóvenes, por otro lado, siguen buscándolo (v.7). Se preguntan dónde duerme el bardo (v. 11, 21). En la casa de la palabra responden a algunos interludios. Es durante el sueño que el *evu* del bardo se separa para ir al mundo de los *bëkon*. Es en el *abba* o casa de la palabra donde los textos sobre la iniciación de los bardos narrados por P. Boyer dan cuenta de su encuentro con los *bëkon*¹¹⁹. Es también aquí donde se dice que “el bardo muere por el arpa”¹²⁰.

En el *Tercer Interludio*, el bardo parece evocar, con palabras también muy veladas, un momento decisivo de su iniciación. « Viens frapper (jouer) le *mvèt* d'un pays à l'autre »¹²¹ (“Ven a golpear (interpretar) el *mvèt* de un país a otro”). La traducción francesa de este v. 1 parece un tanto libre. Según el texto fang, el v. 1 se compone de dos enunciados (*Zag abom mvèt a nnam nnam. O mateb mvèt*). En el primero, el bardo pone en boca de otra persona la orden, la exhortación, el consejo o invitación que se le hace de ir¹²² a interpretar el *mvèt* (*abom mvèt*) de un país a otro (*nnam nnam*).¹²³ En el otro enunciado, el bardo dice usando la primera persona: « Je refuse le *mvèt* » (“Rechazo el *mvèt*”). Se podría interpretar que se le invita [viens] (ven) a ser iniciado al *mvèt* para que puedas interpretarlo por donde sea (*nnam nnam* : y, en consecuencia, llegar a ser muy famoso). Una invitación a la que él responde: « Je refuse... ! » (Me niego...!). Desde nuestro punto de vista, no rechaza ser iniciado en el *mvèt* sino llegar a ser famoso. Notemos que en este tipo de iniciaciones el maestro iniciador propone a su iniciado el don de un poder especial (suplementario) en relación con el *mvèt* o con el poder de curar como *ngengañ* a cambio de ofrecerle una vida humana, la de su hijo, su esposa, etc. En los relatos sobre la iniciación de los grandes curanderos que hemos grabado y traducido, el candidato rechaza categóricamente esta proposición utilizando el mismo verbo: « Je refuse... » (*mateb...*) (“Me niego!”). En su interludio el bardo repite 10 veces « je refuse le *mvèt* »¹²⁴ (“rechazo el *mvèt*”), siempre después de haber puesto en su boca palabras de terceros [su maestro de iniciación o los mismos *bëkon*, según nuestra hipótesis] que le dicen: « Viens jouer le *mvèt* » (“Ven a interpretar el *mvèt*”), es decir: « Viens [recevoir le don] de jouer le *mvèt* » (“Ven a (recibir el don) de interpretar el *mvèt*”). Así pues, el bardo se niega a entregar una vida humana que se convertiría en su *nkug*, una fuente de inspiración que le llenaría de prestigio¹²⁵. Lo repite de un modo insistente, a riesgo de hacer creer al auditorio que su celebridad es menor

de lo que la gente piensa. Es la enorme contradicción a la que están sometidos los intérpretes de *mvét*, los *ngëngañ* y otros poseedores de *evu* del mismo orden.

En el *Cuarto Interludio* el texto toma la forma de una queja. El bardo, de hecho, canta en un tono quejumbroso la muerte de un intérprete de *mvét*, Ndong, hijo de Eyogue Ze,¹²⁶ en el pueblo de Mengono. Durante toda su queja, el bardo reprocha de algún modo al intérprete de *mvét* el hecho de haber ido a Mengono¹²⁷, un pueblo en el que no tenía tíos maternos¹²⁸, donde, entonces, sería « étranger » (extranjero), pues, como dicen los *fang*, “nada malo puede ocurrir en casa de los tíos maternos”. En un caso como éste, el contexto es indispensable. No sabemos nada. Sólo podemos formular algunas hipótesis. Tendríamos que saber, por ejemplo, las relaciones preexistentes entre estos dos bardos. La muerte de un gran intérprete de *mvét* corre el riesgo de ser interpretada en términos simbólicos, como resultado de luchas en el mundo de la noche durante las cuales cada intérprete se propone arrebatar (*fadi*) el saber al otro¹²⁹. Se puede pensar que muy probablemente algunas voces de su entorno habrían interpretado la muerte de este bardo como producida por un poseedor de *evu* en el mundo de *mgbël*. A través de esta queja, Zwè Nguéma parece defenderse de ello mostrando todo su dolor. Parece defenderse de ello, también, cuando, de un modo velado, canta: « un joueur et un autre n’ont pas la même voix » (“Un intérprete y otro no tiene la misma voz”) ni, en otro versículo, « la même façon de pleurer »¹³⁰ (“la misma forma de llorar”); aunque en el Interludio precedente, Zwè Nguéma decía exactamente lo contrario: « Le fils de Nguéma Ndongo a fini par avoir la voix de tous les joueurs »¹³¹ (“El hijo de Nguéma Ndongo termina por tener la voz de todos los intérpretes”)

Es posible que los interludios y soliloquios se presten a distintas lecturas. Nosotros hemos escogido clarificar lo máximo posible aquélla que da cuenta de las relaciones ambiguas que un bardo mantiene con los suyos a causa justamente de las relaciones que la sociedad piensa que él mantiene con el mundo de los *bëkon* y que debe justamente sustentar para mantener su estatus entre los suyos. Tanto es así que no es raro que en el *Decimotercer Interludio*, después de haber cantado las circunstancias de la muerte de otro intérprete de *mvét* (Ela Sima Mba), entabla un diálogo con el auditorio para hacerle afirmar que sí, “los espíritus de los muertos andan”, una forma descriptiva de recordar que realmente existen. Digamos, de pasada, que el hecho de recordar a los intérpretes de *mvét* fallecidos es bastante frecuente.

El *Decimocuarto Interludio* toma la forma de una queja o lamento. Tendría que verificarse el sentido de la onomatopeya *mioo mioong* que el recitante y el coro repiten durante todo el interludio. En los Beti, una

expresión análoga (*a miaaaaañ, a miaaaaañ...*) es repetida para llamar a la calma después de una discusión en la que todo el mundo habla. Lo hemos escuchado varias veces. En el léxico de Pichon, *myañ ou myeñ* es traducido por « tranquillité, modération » (tranquilidad, moderación). Es más bien al anochecer que se invita a la calma, puesto que las discusiones pueden ser provocaciones por parte de los brujos. Me pregunto si en este *Interludio* no se trata de una llamada a calmar a los espíritus y a no tener discusiones, pues la muerte de los intérpretes de *mvét*, Ndong, hijo de Eyogue Ze, Ela Sima Mba y otros (cf. continuación) podría ser interpretada como causada por el mismo bardo (o por otro) mediante medios que apuntan a la brujería para reforzar su poder¹³². En este sentido, es interesante la articulación que hace en el 21 : « J'ai vu quelqu'un à l'ancien village » (“He visto a alguien en el viejo poblado”) (*nnom nnam* : « vieux pays »/ “viejo país”). Como ya hemos advertido, puede ser una forma velada de hablar del mundo de la noche (*mgbèl*). En ese país ha visto a « une certaine personne » (“cierta persona”), y la única precisión sobre su identidad que nos da el bardo es que es « le fils d'une fille » (*monengon*) (“El hijo de una hija”) de « l'ancien village » (“el antiguo poblado”), de otro poseedor de *evu*, de un intérprete de *mvét*, posiblemente. Nada hay de preciso. Tan enigmático es lo que el bardo dice después de haber invitado a llorar la marcha¹³³ de otro gran amigo, el intérprete de *mvét* Edou Ekpa'a. El fang del v. 53 y su traducción presentan problemas. El texto *ngúrà mod* es traducido por « cher homme » (“querido hombre”). Según el léxico fang-español, el término *ngúrà* significa « entero, enteramente, completo ». Podemos tratar de *ngúrà mod* (literalmente: completo/hombre) a un hombre iniciado, un adulto, un hombre importante... Es ciertamente el *Nyibodo* de los Beti. *Nyia* designa lo que es perfecto en su género. El bardo se llama a sí mismo *ngura* (completo, perfecto) en su género, es decir, en el arte de interpretar el *mvét* y, enseguida, da la razón de ello: ya posee su *eyèñ* (el doble que le permite ejercer su arte; y ese doble, lo veremos más adelante, sólo puede conseguirse dando muerte a un ser querido.¹³⁴). ¿Por qué pedir más? Es ya un hombre « parfait » (perfecto). Es la única vez que se identifica así. Pero afirmarlo es también acusarse. Es abrir la vía a las habladurías, a las suspicacias, a las acusaciones más o menos directas... de un contexto al que no podemos acceder... pero que las llamadas a la calma dejan entrever... de ahí las dificultades del etnólogo; de ahí, también, el apuro del bardo que « ne se reconnaît plus... » (“ya no se reconoce”) preguntándose « je me trouve où ? »¹³⁵ (“¿dónde me encuentro?”), cuestión retomada por la mujer de sus sueños en la Final preguntándose « où est mon mari ? »¹³⁶ (“¿dónde está mi marido?”).

La queja o lamento se amplia. El bardo llora e invita a los asistentes a hacer lo mismo en recuerdo a Engoga Obame Engonga, hermano de Zwè Nguéma¹³⁷.

El texto muestra también esas improvisaciones más o menos convencionales¹³⁸ como la de interrumpir al bardo para ofrecerle solemnemente un regalo de plata, como para invitar al resto de asistentes a hacer lo mismo. Esto pasa en el *Quinto Interludio*. En este caso, son pues los espectadores los que contribuyen a forjar la imagen del bardo elogiándolo públicamente: « Les gens du clan Yengwinye aiment entendre le *mvét*... Zwè nous manquera... C'est lui qui sait le mieux jouer le *mvét*... Il est le meilleur... Il apprend à quelqu'un du clan Yangwinye à jouer le *mvét*... C'est ainsi qu'on ne manquera jamais de joueurs... »¹³⁹ (A la gente del clan Yengwinye le gusta escuchar el *mvét*... Echaremos de menos a Zwé... Es él quien sabe interpretar mejor el *mvét*... Él es el mejor... Él enseña a alguien del clan Yangwinye a interpretar el *mvét*... Es así que no nos faltarán nunca intérpretes...). Después de los aplausos de rigor, Zwè Nguéma responde « *I ee koleyo*. Ainsì, je verrai peut-être ma petite amie (*ebòn*) aujourd'hui »¹⁴⁰ (“Así, quizás, hoy veré a mi amiga”), comparando una vez más el *mvét* con una mujer amada. Pero, seguidamente, abre un tema que nos parece muy interesante. Empieza su interludio diciendo « Je chante comme le daman » (“Canto como el damán”). Lo repetirá en múltiples ocasiones¹⁴¹. Es la idea central de este interludio. Está intercalada entre otras ideas ya anunciadas, como por ejemplo: « Je vais mourir pour l'amour du *mvét* »¹⁴² (“Voy a morir por el amor del *mvét*”), y algunas de sus variantes¹⁴³. En este canto nos parece muy interesante el vínculo que el bardo establece entre los v. 11 y similares (« Je chante comme le daman ») y el v. 21 « Le daman a encore commencé un morceau de *mvét* » (“El damán ha empezado un fragmento de *mvét* otra vez”), estableciendo así una cierta identidad entre él y el damán, hasta el punto de plantear la cuestión bajo la forma de un enigma y con un toque de humor hacia el final: « Pendant que le daman chante, que faisons-nous ? »¹⁴⁴ (“Mientras el damán canta, ¿qué hacemos nosotros?”).

En el *Quinto interludio*, que de una manera muy explícita se refiere a la iniciación del *mvét*, como veremos más adelante, el bardo habla de nuevo del damán: « Tu sais que pendant que Bitome Biz'`o joue le *mvét*, un daman est assis à côté de lui. Quand Bitome Bizo'o va jouer le *mvét*, il se met devant la maison commune, siffle, pfuiit ! et le daman se met à chanter... »¹⁴⁵ (“Sabes que mientras Bitome Biz'`o interpreta el *mvét*, un damán está sentado a su lado. Cuando Bitome Bizo'o va a interpretar el *mvét*, se pone delante de la casa de la palabra, silba, pfuiit ! y el damán se pone a cantar...”).

El damán arborícola (*nyok*), en efecto, forma parte del universo mítico del *mvét*. Es un animal nocturno cuyo grito se parece al ronquido de una persona y que se oye en el bosque hasta bien entrada la mañana. Su grito divierte a los niños. Los padres lo interpretan diciendo: « Ves, el damán dice *«mabed a yob»* (subo arriba) cuando de hecho desciende y *«masus a si»* (bajo) cuando sube, y si dice lo contrario de lo que hace es para engañar al leopardo. De ahí la divisa dada al damán, *«mabed a yob, masus a si»*. Es la imagen perfecta del bardo cuando se expresa con metáforas, medias palabras o ironías... En una fábula beti, el damán parece plantear un problema clasificatorio: los aldeanos no sabían muy bien si el animal que gritaba con una voz tan ronca era un animal de plumas (*onon*) o de pelo (*tsid*), hasta que el cazador les presenta el *nyok* que ha conseguido cazar. La identidad del bardo plantea, de hecho, un problema. Otros autores citan al damán hablando del *mvét*. Eyí Moan Ndong empieza su epopeya *«El extraño regalo venido del otro mundo»* con una referencia a este animal¹⁴⁶. Refiriéndose a la comida ritual que marca la iniciación del bardo, P. Crespo y Juan Enguema señalan que se prepara a base de aves *«que tienen el canto más sonoro y más parecido a la voz humana tanto por su sonoridad como por su modulación (otok, nnom kub...)*. Además de esos pájaros, el autor señala también al damán: *«También se considera sagrado otro animal que vive en el hueco de los árboles, conocido con el nombre de «yok», cuya voz es fuerte y penetrante pudiéndose oír a mucha distancia»*¹⁴⁷.

Desde nuestro punto de vista, el damán puede ser considerado por el entorno del bardo como su *eyěh* o su *nkug*: la representación material del doble de una persona muerta simbólicamente que permetería al bardo todas sus proezas. Ya hemos hablado de ello antes¹⁴⁸. En el *Séptimo Interludio* el bardo nos hablará de ello de un modo muy conmovedor. Le prestaremos una atención particular.

Este interludio va precedido de un soliloquio un poco largo en el que el bardo alinea una serie de enunciados¹⁴⁹, algunos bajo forma de invocación, que ya han sido cantados en otra parte. Entre estos enunciados, Zwè Nguéma desliza una pequeña frase que, a nuestro entender, podría tener un doble sentido: *«Je vais descendre à Mengang»* (*Kě maně sigê mēngang*) (“Voy a bajar a Mengang”). Algunas variantes de esta frase ya han sido mencionada antes¹⁵⁰, ya sea siguiendo una metáfora: *«le ciel va descendre à Mengang»* (“el cielo va a bajar a Mengang”), ya sea bajo forma de una especie de perífrasis diciendo que el bardo¹⁵¹ *«meurt pour les tambours qui résonnent à Mengang»* (“muere por los tambores que resuenan en Mengang”), anunciando así la llegada del gran intérprete. Efectivamente, estos enunciados expresan un desplazamiento geográfico, Mengang, nombre de un pueblo de Gabón. Pero hace falta señalar que ni es el poblado

originario Zwè Nguéma, ni el del sitio donde fue grabado su *mvet*¹⁵². Teniendo en cuenta el contexto en el que se producen tales enunciados, se puede formular la hipótesis de que Mengang es el pueblo donde Zwè Nguéma habría seguido su iniciación o un lugar idealizado representando esta iniciación. Notemos que *mengang* es un plural de la sexta clase que los diccionarios traducen como “medicamento”, “talismán”, “fetiche”, “objeto al que se atribuye la virtud de traer felicidad” y que, en este contexto, puede sugerir, mediante una metáfora de lugar y la exégesis de su nombre, el conjunto de la iniciación¹⁵³ a la que debe someterse un bardo y que Zwè Nguéma evoca en este soliloquio: el lugar prodigioso en el que el candidato se sumerge en un charco y penetra en otro mundo para empezar su viaje iniciático y recibir su *eyěń* o *nkug*¹⁵⁴.

En este soliloquio hay otra pequeña frase que merece nuestra atención mientras reconsideramos su traducción. Dejando de identificarse por su nombre, Zwè Nguéma dice : « le neveu de Nkom Abang fait ses adieux aux mélodies » (“el sobrino de Nkom Abang dice adiós a las melodías”); añadiendo, inmediatamente después, « je vais descendre à Mengang » (“voy a bajar a Mengang”), lo que parece un tanto contradictorio... Pero hace falta verificar la traducción del verbo *yân* o *yáan* (*ya'ân* en el texto fang) traducido en el texto francés por « faire ses adieux » (“decir adiós”, “despedirse”). Ahora bien, este mismo lexema verbal puede significar « payer » (“pagar”) o « récompenser » (“recompensar”)¹⁵⁵. En el contexto de este soliloquio y del interludio que lo sigue, la idea de “pagar” o “recompensar” por las “melodías” recibidas, nos parece perfectamente acorde con la idea –y el léxico– de “pagar” con una vida humana, como lo exige una iniciación como la del *mvet*¹⁵⁶. En una nota en las páginas 230 y 231, los editores precisan que la recepción del *eyěń* (o « reliquia ») se relaciona con la iniciación al *mvet* y que ésta exige un sacrificio humano simbólico. « Zwè Nguéma mentionna, termine la note, que l’initiation dure huit jours : le neuvième on paie pour l’initiation » (“Zwè Nguéma dijo, termina la nota, que la iniciación dura ocho días: en el noveno se paga por la iniciación”). Dicho esto, no precisan cuál es el sentido que se debe dar al verbo “pagar”.

El *Séptimo Interludio* empieza así:

RÉCITANT.-- Je risque de découvrir la relique du *mvet*, o *aloo aloo ee ye*, berce.

CHOEUR. - A e. Berce la relique, e.

En los vv. de este interludio hay tres palabras que ponen problemas. Debemos aportar algunas precisiones:

* De entrada el término fang *eyěń* que el texto francés traduce por « relique » (“reliquia”). El *eyěń* no puede relacionarse con la idea occidental de un hueso, de un objeto perteneciente a un santo o a un héroe al que se otorga carácter sagrado ni, tampoco, a algo que sea considerado como testimonio o recuerdo del pasado (Petit Robert). Desde nuestro punto de vista, el contenido del término *eyěń* está muy cercano al de *nkug*¹⁵⁷. Estos dos términos se utilizan a menudo como sinónimos. Dicho esto, hay que precisar: si todos los *eyěń* (doble de un ser muerto simbólicamente por alguien que, por este hecho, se convierte en protector del asesino), son *nkug*, no todos los *nkug* son *eyěń*: hay *nkug* que son “dobles” sin implicar el asesinato simbólico de una persona. Dicho esto, nada impide que la fuerza de un *eyěń*, como por otro lado la de un *nkug*, pueda ser representada bajo las diversas formas de un *ngid*, un *byañ* o un *ngañ*, de ahí las traducciones a menudo empleadas de « talisman », « fétiche », « relique », « charme », « gage » (“talisman, fetiche, reliquia, hechizo, prenda”).

* El otro término que plantea problemas es el de *folgě*, que el texto francés traduce por la forma imperativa del verbo « *bercer* » (“mecer, acunar”). En ewondo el verbo *folo* quiere decir « cautivar o dormir cantando ». El derivado *mfolo* en el enunciado *mfolo mòn* quiere decir literalmente: « cautivar cantando a un niño » y designa el canto de las nodrizas, una nana. Pero si el verbo francés « *bercer* » (“mecer”) remite al movimiento que se imprime a la cuna de un bebé, el de *folo* remite a la idea de dormir cantando. Se trata quizás de una alusión al mundo de los sueños... al que el mundo de la noche, de *mgběl* o de los *běkon* está asociado.

* El tercer término del que hace falta precisar el sentido, es el de *měntu(b)* (futuro mediano de *tu(b)*: *percer*, *ouvrir* – penetrar, abrir) que el texto traduce justamente por: « *dévoiler* » (“desvelar”). Cuando el bardo canta *Měntu eyěń mvet...* habría que entender: je perce le double ou l’esprit inspirateur du *mvēt* (penetro/atravieso el doble o el espíritu inspirador del *mvēt*), en el sentido de: je perce le nom, les secrets ou le mystère du double ou l’esprit inspirateur de mon *mvēt* (penetro el nombre, los secretos o el misterio del doble o el espíritu inspirador de mi *mvēt*), es decir, la muerte simbólica de un miembro de la familia.

Hechas tales precisiones, podemos seguir nuestro análisis.

Desde el punto de vista formal, el primer y único secreto de este interludio que habla sobre la posibilidad de desvelar el misterio de su *eyěń*, es decir, la persona que habría sido simbólicamente asesinada (o “dada”) para que se convierta en la fuente de su arte y su inspiración se construye por:

a. un enunciado del bardo en primera persona: « je risque de dévoiler la relique du *mvet* » (“corro el riesgo de desvelar la reliquia del *mvet*”) y la respuesta de los asistentes;

b. bajo la forma verbal imperativa en segunda persona, respondiéndole: « berce » (“mece, acuna”) la reliquia. Pero, más allá de este diálogo entre el bardo y los asistentes, muy presente al comienzo del interludio y hacia su fin, y que podemos localizar fácilmente¹⁵⁸, se pueden encontrar seguidamente una serie de enunciados por los que el bardo sugiere una serie de personas que, por su posición en el sistema de parentesco, habrían sido susceptibles de convertirse en la fuerza inspiradora de su *eyëñ*, evocando en otros enunciados las razones de su inocencia. Esas personas son las siguientes: sus hermanos (*babedzan*)¹⁵⁹ ; sus suegros (*bemenki*)¹⁶⁰ ; sus cuñados (*bemya*)¹⁶¹; su padre Mba (*tara Mba*)¹⁶²; la primera mujer (*ekoma*)¹⁶³, su esposa (*nyi ngal*)¹⁶⁴ ; un hermano (*monengon*)¹⁶⁵, y un hijo muy pequeño (*oyom omëmòn*)¹⁶⁶. Las razones que el bardo da para haber salvado a estas personas son las siguientes:

· en relación a su padre Mba (v. 20, 55) : j’irai en pleurant pour lui (iré llorando por él) (v. 22) ; avec qui irai-je habiter ? (¿con quien iré a vivir?) (v. 57).

· en relación a la primera mujer (v. 24) : avec qui irai-je habiter ? (¿con quien iré a vivir?) (v. 26).

· en relación a una esposa (no determinada) (v. 28): qui préparera la nourriture pour les étrangers ? (¿Quién preparará la comida a los extranjeros?) (v. 30).

· en relación a uno de sus hermanos (v. 35): qui l’aidera à faire les travaux ? (¿Quién le ayudará a hacer las tareas?) (v. 41).

Destaquemos que en algunos enunciados la pregunta es planteada de un modo muy explícito: « qu’est-ce qui sert à faire la relique du *mvet* ? »¹⁶⁷ (“¿qué es lo que sirve para hacer la reliquia del *mvet*?”). El bardo da algunas pistas: « La première femme est une relique du *mvet* »¹⁶⁸ (“La primera mujer es una reliquia del *mvet*”), « Si ta femme devient la relique du *mvet* »¹⁶⁹ (“Si tu mujer se convierte en la reliquia del *mvet*”) ; « Ton frère peut servir à faire une relique du *mvet* »¹⁷⁰ (“Tu hermano puede servir para hacer una reliquia del *mvet*”), « Si ton frère devient la relique du *mvet* »¹⁷¹ (“Si tu hermano se convierte en la reliquia del *mvet*”). Otros enunciados parecen menos explícitos: el bardo sólo los invoca: vv. 11 (hermanos), 13 (suegros), 15 (cuñados).

A lo largo de esta primera parte del interludio¹⁷², el bardo parece querer proclamar su inocencia. Pero sobre este punto, sus proclamas de inocencia se oponen a la convicción del auditorio: los Fang, Beti y Bulu

están convencidos que este tipo de dones (el arte de cantar el *mvét*), no se obtienen sin haber “dado o pagado con una persona”. Pasa lo mismo con los *ngëngañ*¹⁷³. En los relatos sobre la iniciación de estos últimos encontramos las mismas razones que el bardo da aquí para proclamar su inocencia.

Dicho esto, si el bardo intenta convencer al auditorio de que no ha matado a nadie para obtener su *eyëñ*, hacia el fin dice, contradiciéndose: « Le grand joueur (o sea él) a fini par acquérir la voix de tous les joueurs »¹⁷⁴ (“El gran intérprete ha terminado adquiriendo la voz de todos los intérpretes”); y un poco más lejos, en otro interludio: « j’ai reçu neuf voix » (“he recibido nueve voces”), siendo el nueve un número simbólico que significa la “plenitud” de una cosa.

Y cuando quizás todo el mundo espera que el bardo desvele su secreto, pues anuncia « La grande affaire approche »¹⁷⁵ (“El gran asunto se acerca”), retoma la conclusión casi canónica¹⁷⁶ y permite en el mismo instante que dos asistentes la interrumpen¹⁷⁷, lo que probablemente quiere decir que el público no se hacía muchas ilusiones sobre el “desvelo” del misterio anunciado... Aunque la frase « La grande affaire approche » se refiere a la continuación del relato del *mvét* y no a su “desvelo”, la conclusión y la intervención de los dos asistentes deja sin respuesta la pregunta de « qui est la relique du *mvét*? »¹⁷⁸ (“quien es la reliquia del *mvét*”).

Otros interludios se suceden. Enunciados ya cantados se repiten. Se escuchan nuevos cantos, como aquél en que el bardo se compara poéticamente a un calao que alza el vuelo¹⁷⁹ y dice cosas posado en un azobé¹⁸⁰; o en otro durante el cual se recuerda el retorno de Zwè Nguéma¹⁸¹, mientras que en el interludio siguiente se celebra su valor (*ayile*) por ser capaz de ir, dice el texto francés, « de village en village » (“de pueblo en pueblo”); el texto fang dice « *nnam nnam* », que, más justamente, debería haberse traducido por « de pays en pays ». Y es más para ir del país de los vivos al país de los *bëkon*¹⁸², que el bardo necesita un gran valor.

Pero en el *Decimoquinto Interludio* todo ello puede ser contradicho, ya que el bardo hace decir a los niños y niñas « chez qui il a appris les paroles du *mvét* ? » (“¿en casa de quién ha aprendido las letras del *mvét*?”), él, que no ha ido de viaje a ningún sitio, ni con los Beti, ni con los Okak, ni con los Fang, ni en el bosque (probablemente con los Pigmeos)? Y a Zwè Nguéma, él mismo, responder en esta especie de largo soliloquio que precede el interludio propiamente dicho:

3. “Mais c’est un grand mystère !¹⁸³ Moi, je répons souvent aux garçons et aux filles qu’un joueur de *mvét* n’est pas un vrai joueur s’il n’a pas le

foie et le cœur que Bitome Biz’o a laissés” (Pero es un gran misterio. Yo respondo a menudo a los niños y niñas que un intérprete de *mvét* no es un verdadero intérprete si no tiene el hí y el corazón que Bitome Biz’o ha dejado”).

Es en este momento que el bardo empieza su relato de iniciación al *mvét*. Después de una corta genealogía¹⁸⁴, describe¹⁸⁵ la iniciación de su maestro iniciador (Elo Sima). « Según ciertas informaciones¹⁸⁶, el *mvét* ha sido conocido en el Norte de la mano de Bitom Bizo’o. Es él quien ha hecho cruzar el río [¿el Yom, el Ntem ?]. El *mvét* acompañaba a los que estaban en los puntos de ataque (hacia el Sur) del pueblo fang. Cuando Bitom Bizo’o sintió la muerte acercarse, hizo llamar a los que enseñaba su arte; delante de ellos se abrió el vientre, celebró la ceremonia de iniciación al *mvét* y, una vez muerto, cantó el canto de iniciación. Zwè Nguéma precisaba que su maestro Elo Sima asistió a esta escena »

Es interesante constatar que en estos interludios y soliloquios, que de un modo particular sugieren aspectos relacionados con la iniciación del bardo Zwè Nguéma, éste introduce algunas referencias concernientes a la iniciación de su maestro, así como a otras mucho más explícitas relacionadas con la iniciación del maestro de éste. Hablándonos de los sucesos que jalonaron la iniciación del *ngëngan* evuzok Mba Owona, se pone a describirnos los otros, mucho más extraordinarios, que marcaron la iniciación de su maestro. Esta historia, encajada en otra historia, permitía al narrador autentificar la suya, creando así una especie de mito individual sobre el origen de un arte específico de curar. Aunque el género literario¹⁸⁷ empleado por un bardo sea otro, me parece que su función de inscribir una historia iniciática en otra es la misma.

Siguiendo paso a paso este interludio, Zwè Nguéma nos hace saber que en aquel tiempo, sus discípulos (entre los cuales Elo Sima, de Bitome Biz’o), después de haberle acompañado durante largo tiempo en sus sesiones de *mvét*, fueron nombrados « *esekùr* »¹⁸⁸ que el texto traduce como « *ceux qui vont en jouant le mvét dans les maisons communes* » (“los que van interpretando el *mvét* por las casas de la palabra”). Ello es interesante, puesto que nos recuerda que los candidatos ya practicaban el *mvét* mucho antes de ser realmente iniciados, es decir, antes de recibir su propio *eyëñ*. Así pasa con los *ngëngan*¹⁸⁹ que ejercen su medicina (la danza de los *minkug*, por ejemplo) sin haber recibido la iniciación final.

Del v. 9 al 11, el bardo vuelve a las funciones del damán y al tema de su indentificación con el bardo¹⁹⁰, en este caso con Bitom Bizo’o. Zwè Nguéma nos hace saber que tiene la misma fuente de inspiración (el mismo *eyëñ*¹⁹¹) que el maestro de su maestro de iniciación, así como la misma materialización (animal): el damán¹⁹². Insistamos sobre estas

identificaciones. « Quand Bitome Bizo’o, dit le texte, va jouer le *mvét*... le daman se met à chanter... ; lorsque celui-ci quitte le côté où se trouve le barde (et cesse de chanter) le joueur cesse aussi” (“Cuando Bitome Bizo’o, dice el texto, va a interpretar el *mvét*... el damán se pone a cantar...; cuando éste se va del lado del bardo (y para de cantar), el intérprete también para.”). Esta identificación se encuentra también en el interludio V: « Le daman a encore commencé un morceau de *mvét*. »¹⁹³ (“El damán ha empezado otro fragmento de *mvét*”) , « Je (el bardo) chante comme le daman... »¹⁹⁴ (“Yo canto como el damán”): el damán, de hecho, es el doble (*eyěń, nkug*...) de alguien a quien el bardo ha “dado” (muerto) simbólicamente al mundo de la noche.

En el interludio VI¹⁹⁵, el bardo, después de haber dicho que « chante comme un daman » añade enunciados como « Je vais mourir pour l’amour du *mvét*... »¹⁹⁶. En el interludio XV esta articulación entre el damán y la muerte del bardo se transforma en una articulación entre el damán y la muerte del maestro de iniciación de su maestro. Por otro lado, el homicida simbólico (implícito) de toda iniciación para obtener un *eyěń*, se vuelve, en este ritual iniciático de carácter fundador, en una especie de suicidio o de inmolación.

Estos enunciados: « Je partage (*kab*) le *mvét* » (“Yo reparto el *mvét*”) (v. 12) ; « Bitome Bizo’o dit qu’il partage (*kab*) le *mvét*, il fait ses adieux... » (“Bitome Bizo’o dice que reparte el *mvét*, se despide”) (v. 13), « Je meurs, je vous laisse (*lik*) le *mvét* » (“Muero, os dejo el *mvét*”) (v. 14) ; « Chaque joueur de *mvét* devra toujours posséder mon cœur et mon foie. Restez à donner le *mvét* aux gens » (“Cada intérprete de *mvét* deberá poseer siempre mi cuerpo y mi hígado. Quedaros para dar el *mvét* a la gente.”) (v. 18), presentan ciertas analogías bíblicas: Jesús se despide, reparte el pan y el vino diciendo “éste es mi cuerpo”; invita a sus discípulos a predicar el evangelio a la gente. En el texto bíblico, por otro lado, Jesús anuncia su muerte (Lc, 22, 16) ; en el relato del *mvét*, Bitome anuncia la suya (v. 12).

Esta inmolación iniciática¹⁹⁷ recuerda la institución de la Eucaristía o, por lo menos, encontramos en ella una estructura análoga. Recordemos que este *mvét* se sitúa en el país del Bwiti, con sus múltiples referencias a textos bíblicos.

El relato bíblico y el del *mvét* están asociados a una muerte bajo forma de inmolación. En el primero, el pan y el vino se convierten simbólicamente (o realmente, según la doctrina católica) en el cuerpo (inmolado) de Cristo. Según el relato del *mvét*, Bitome Bizo’o se inmola a sí mismo y reparte a sus discípulos dos órganos esenciales (el corazón y el hígado) de su propio cuerpo. En el relato bíblico, el cuerpo de Cristo es librado bajo la forma del pan y el vino: en el relato del *mvét* esta mediación

desaparece, el don del *mvét* se hace directamente por el hígado y el corazón. Este relato tiene una intención más realista. Se presenta en efecto como un hecho real, aunque podamos suponer que el auditorio lo considera efectuado en el mundo de la noche, un mundo que para nosotros puede aparecer como irreal, imaginario..., para los *ntumu*, *fang*, *beti*... es considerado más real de lo que pueda aparecer a los sentidos. Ello contrasta con el relato bíblico. El reparto del pan y del vino es presentado como un hecho real, histórico... pero, en su realidad, lo que quiere expresar (el pan= cuerpo de Cristo) se hace por un signo, por una especie de sustitución simbólica que los sentidos del hombre no pueden observar.

Biblia	Jesús	reparte a sus discípulos	el pan	Éste es mi cuerpo
Biblia	Jesús	distribuye a sus discípulos	el vino	Ésta es mi sangre
<i>mvét</i>	Bitome	reparte a sus discípulos	su hígado y su corazón	« Esto » es mi <i>mvét</i>

Según la Biblia, Cristo reparte el pan y el vino diciendo “aquí está mi cuerpo”; según el texto del *mvét*, Bitome Bizo’o reparte su cuerpo (las partes simbólicamente esenciales) diciendo “aquí está el *mvét*”. Cristo y Bitome Bizo’o se inmolan siguiendo un modelo sacrificial análogo. Bitome Bizo’o no muere por culpa de una enfermedad¹⁹⁸, él solamente se separa de la vida¹⁹⁹, se inmola²⁰⁰, ofrece su cuerpo, reparte el *mvét* a los otros. Dicho esto, en el relato bíblico, el pan y el vino aparecen como una metáfora del Cristo; en el relato del *mvét*, el hígado y el corazón aparecen como una metonimia de Bitome Bizo’o.

Después de este largo soliloquio durante el que el bardo rememora los orígenes de su *mvét*, entabla el canto de iniciación dialogado con los asistentes en el que también rememora con un tono más lírico el reparto del *eyěñ* entre los diferentes discípulos de Bitome Bizo’o. Repitiendo «qu’il meurt à cause de la harpe» (“que muere por culpa del arpa”) o « qu’il se trouve quelque part » (“que se encuentra en algún lado”), Zwè Nguéma aporta algunas precisiones sobre la *naturaleza* del *eyěñ* que se reparten; el *eyěñ* en efecto se manifiesta bajo la forma de una cuerda, de una campanilla, de una gran punta, de un colmillo de elefante...que el texto califica de *byañ* que, en este caso, debe ser considerado como el signo sensible de la fuerza obtenida gracias a la posesión de un *eyěñ*. Dicho esto, las palabras del bardo son suficientemente ambiguas para que podamos saber gran cosa de su propia iniciación. Ciertamente, su maestro de iniciación había recibido del suyo una campanilla o una punta de elefante, es decir, un *byañ* en relación a un *eyěñ* o un *nkug*. Sobre su

propia iniciación, no dice gran cosa. Su género literario y musical le lleva a decir las cosas con medias palabras, con sobreentendidos, eufemismos, metáforas, silencios o no-dichos, metonimias, palabras con doble sentido... permitiendo interpretaciones muy diferentes. Como el damán al que se le atribuye el hecho de decir lo contrario de lo que hace para engañar al leopardo, el intérprete de *mvèt* hace lo mismo para desconcertar a su auditorio y seguir siendo fiel, así, a la imagen ambivalente que la sociedad se hace de él, como un ser perteneciente a dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, como los *ngëngañ* iniciados a los poderes de los espíritus de los muertos *bëkon*. Es así, en todo caso, que esta doble pertenencia era recordada cantada por un *ngëngañ* y un intérprete de *mvèt* con los Evuzok:

<i>Man ngòn Mesa</i>	Hijo de una hija de Mesa
<i>Man ngòn Bëkon</i>	Hijo de una hija de los Aparecidos
<i>Man ngòn Nyoñ</i>	Hijo de una hija del río Nyoñ
<i>Man ngòn nnyia mëyòn</i>	Hijo de una hija del límite entre los dos países
<i>Ambëlë ngañ anë dzom a Bëkon</i>	Posee un <i>poder</i> que viene de los Aparecidos
<i>Mëbo mëdzogo emò</i>	Sus pies están en el mundo de los vivos.
<i>Nlo odzogo a Bëkon</i>	Su cabeza está con los Aparecidos.

Es en esta imagen que pueden resumirse las *mil caras* del bardo.

BREVE APROXIMACIÓN A LA SOCIOLINGÜÍSTICA DEL FÁ D'AMBÔ EN GUINEA ECUATORIAL

ARMANDO ZAMORA SEGORBE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE GUINEA ECUATORIAL
armando@portalatino.net

INTRODUCCIÓN

El motivo que sustenta realizar el presente trabajo de introducción al análisis del estado de las relaciones sociolingüísticas que se dan en la sociedad annobonesa, es mostrar en qué medida esta última se relaciona consigo misma y con el entorno multisocial y lingüístico en que se sitúa. Este trabajo no pretende ser un estudio profundo y detallado al máximo de la cuestión, de ahí la referencia adjetival que se hace en el título con el término breve.

Dado que se puede definir la sociolingüística como un campo de la lingüística destinado al “estudio de las relaciones del sujeto con el lenguaje” (Diccionario de lingüística moderna: 1997:532), podemos decir que toda forma de comunicación puede incidir en la forma de comportamiento del ser que lo utiliza; por lo tanto es presumible pensar que las sociedades que utilizan, de alguna forma, códigos de comunicación variadas simultaneándolas (el multilingüismo), van a tener una visión mayor o más amplia sobre la visualización que puede hacer sobre el mundo y, por tanto, sus capacidades para dar respuestas a los diversos problemas que se vayan a plantear serán mayores que en las personas que están inmersos en sociedades que presentan situaciones de monolingüismo.

Vamos a intentar, en este breve artículo monográfico, aproximarnos al mundo del hablante del fá d'ambô, su forma de concebir la comunicación y la amplia realidad de los hablantes de dicha lengua, su relación con otras lenguas, y en definitiva, el modo en que la sociedad negocia los códigos que domina cuando se relaciona con hablantes de otros códigos que forman parte del dominio de sus usos lingüísticos; la forma de ver los hablantes del fá d'ambô tanto las lenguas que se relacionan genéticamente con ella, tales, como la lengua portuguesa (su principal base substrática), la lengua española, y las lenguas de su entorno más

próximo (la lengua de São Tomé, la lengua bubi de Bioko, el pidgin, entre otras).

Debido a la escasez de información, especialmente en lo referido al modo de funcionamiento referido a la lengua en consideración, dada la exigüidad de estudios serios de base científico-lingüística realizados sobre ella, hemos tomado como base de mayor peso, para la realización de este documento, algunas de las informaciones que ya he recabado para la elaboración de estudios (los trabajos de *Zamora Lobocho, M., De Granda, G., Barrena, N., etc.*), más amplio, algunos culminados (*Zamora Segorbe, A.*), y otras todavía en proceso de elaboración, el resultado de alguna pequeña encuesta con hablantes de la lengua y otros aspectos considerados igualmente importantes.

Por las especificaciones que hemos hecho en el primer párrafo sobre los objetivos que se quieren conseguir con el presente trabajo, no vamos a profundizar sobre algunas de nuestras apreciaciones y teorías de tipo fonético-morfológico-sintácticas del fá d'ambô, puesto que ahondar en algunas de esas consideraciones sobrepasaría el ámbito de este documento. Por ello, las líneas básicas que cubriremos aquí serán:

- datos histórico-geográficos de la sociedad annobonesa, en un primer lugar, con el fin de situar el trabajo en el marco de estos dos parámetros y en la perspectiva temporal, para de este modo poder predecir algunos aspectos referidos a la fonética de la lengua; características y/o procedencias genéticas del fá d'ambô.

- La identificación, en un segundo lugar, de la lengua de nombre fá d'ambô como lengua de la comunidad de Ambô o annobonesa.

- En un tercer lugar, estudiaremos su relación con otras lenguas del entorno, por ejemplo, con el santomeño o la modalidad del portugués hablada en la isla de São Tomé, que más adelante denomino como lengua de São Tomé o lengua Santome.

- Otro de los aspectos que veremos comprenderán las influencias o relaciones con otras lenguas kwa²⁰¹ y bantúes del oeste; préstamos entre ellas.

- La influencia que ha ejercido la lengua española sobre el fá d'ambô constituirá otro de los apartados que abordaremos, dada la fuerte influencia que ha tenido la citada lengua sobre el fá d'ambô, y muy especialmente durante el último período del proceso de colonización de la isla

- Las influencias de otras lenguas, sobre todo debidas a las condiciones de contacto de aquellos sistemas (el pidgin de Fernando Poo, principalmente) ocupará otra de las partes de nuestro análisis o trabajo.

- Finalmente, atendiéndonos a los datos a los que hemos tenido acceso y con los que hemos hecho el trabajo de campo, base de nuestro trabajo, trataremos de establecer o hacer una previsión de futuro sobre la lengua.

SOBRE LA ISLA DE ANNOBÓN: LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

Con el fin de tener de forma global la situación y condiciones geográficas de la isla dentro del enclave del continente africano, es preciso señalar algunos aspectos.

Descubierta por los portugueses en el año 1471, quienes la bautizaron con el nombre de Anno bõ. No fue poblada hasta años más tarde, tras varios intentos que resultaron fallidos, pero rápidamente, tras lograr ese poblamiento, la isla representará una escala altamente importante para las embarcaciones que emprendían rumbo en el camino hacia las Indias orientales con sus cargamentos de esclavos.

La altura máxima de la isla se sitúa entorno a los 700 metros, en el monte de Santamina, fonéticamente [‘santa’min^a].

A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII la isla será visitada de manera esporádica por marinos portugueses, holandeses y españoles; siendo considerada, de modo sucesivo, territorio de cada una de estas naciones citadas. Cada una de las cuales se limitaba a dar cuenta o mencionar el empleo, por parte de los isleños, de una forma “deturpada e imperfecta” del portugués hablado por los esclavos residentes. Son testigos del paso de los citados, como tendremos ocasión de mostrar, diversos elementos de la forma léxica que componen la lengua de los habitantes de la isla.

Los períodos en los que la isla perteneció a los reinos de Portugal y España, sucesivamente, son los de mayor importancia, por cuanto que estos dos estados la tuvieron en posesión por mayor espacio de tiempo; mientras que los períodos de posesión por parte de los holandeses, entre otros, pueden ser considerados como breves o de paso; por ello, la incidencia de la lengua holandesa sobre la de los habitantes de la isla puede considerarse de efecto bajo desde el punto de vista lingüístico, y en este aspecto sólo dejó pequeños restos en el léxico de la lengua fá d’ambõ.

Hay que hacer notar que, en cuanto a lo referido a una tercera denominación de la isla, con la que aparece en algunos mapas generales, isla de Pá Galu²⁰², fonéticamente [‘pa’ga^{lu}], hay que decir que esta denominación procede de un intento de rebautizo que en 1973 el entonces presidente de Guinea Ecuatorial, Macías Nguema, propuso²⁰³.

Propuesta que fracasó por la falta de apoyo o aprobación por parte de los isleños, recuperando en poco tiempo su nombre original.

La capital de la isla es San Antonio de Paléa, o también, según los naturales de la isla, San Antôñi Paléa o simplemente Paléa, y constituye el núcleo donde la población se registra de forma permanente, reservando los otros tres poblados como zonas de recreo estival durante la estación seca, o bien zonas destinadas al aprovisionamiento de los isleños.

DATOS GEOGRÁFICOS Y DEMOGRÁFICOS

La isla tiene una extensión total estimada en unos 21 Km². Distribuidos de forma que corresponden 7 Km. de largo y 3 Km. de ancho.

Situada en la costa occidental del continente africano, frente al cabo López Golzálvez, a unas 300 millas (482.80 Km.) de las costas de Gabón, a 200 millas de las islas de São Tomé y Príncipe, y a 1° 26' de latitud Sur y 5° 37' de longitud Este. En el golfo de Guinea o también golfo de Biafra.

Sobre el número de habitantes de la isla, podemos estimarlo entre los 2500 a 3000. Es esta una estimación aproximada, pues no hay datos actualizados oficiales sobre la cuestión.

Sobre el número de hablantes de la lengua fá d'ambô, podemos estimarlo en un número algo más elevado que el anterior, unos 5000, dado que habrá que incluir en este cómputo a aquellos hablantes que se localizan fuera de Guinea Ecuatorial, especialmente aquellos que viven en España, entre otros países. Estos datos sobre el número de hablantes de la lengua, es lo que lleva a determinar entre los lingüistas que el sistema esté en peligro de desaparición

A pesar de las dos teorías que son barajadas por los diversas opiniones (poblamiento mayoritariamente por la tribu o pueblo ambo, frente a la forma portuguesa que da nombre a la isla), entorno a la denominación de la isla por parte de los isleños, vamos a inclinarnos por aquella que más nos convence teniendo en cuenta los cambios vocálico-consonánticos que afectan a las formas durante el paso de las palabras desde la lengua portuguesa a la lengua fá d'ambô. Esta opción explica con mayor grado de científicismo la evolución terminológica del sustantivo. Esto es: tanto la forma utilizada y mayoritariamente conocida para dar nombre a la isla en español, Annobón, como las usadas por los habitantes de la isla, Êmbô / Ambô, constituyen transformaciones y/o contracciones del nombre que recibió de sus descubridores *Anno bõ*, que puede ser tomado con las siguientes significaciones: “año nuevo o año bueno”.

En el momento de la llegada de los primeros europeos a la isla no había vestigios de la existencia de pobladores humanos. Por lo que se afirma que fue poblada por gentes (esclavos) que fueron llevados allí, principalmente desde São Tomé y otros lugares que se pueden situar a lo largo de la costa occidental del continente africano, por el tráfico de esclavos hacia el continente americano y otras actividades.

Annobón perteneció al reino de Portugal hasta el 24 de mayo de 1777, año en que, en virtud del tratado de El Pardo, firmado el 11 de marzo del mismo año, fue cedida al reino de España, juntamente con la isla de Fernando Poo (hoy isla de Bioko), a cambio de la devolución de los territorios de Santa Catalina y Sacramento (situados en Brasil y en Uruguay respectivamente).

Los años de olvido, por parte de Portugal (anteriores a la llegada de los españoles), constituyen el período de desarrollo o aparición, en mayor medida, de la modalidad del fá d'ambô que podría denominarse religioso-tradicional. Un fá d'ambô (el más próximo a la lengua portuguesa, que llamaremos fá d'ambô antiguo) que se mezcló con elementos del latín usado por los curas portugueses a partir de los actos litúrgicos y reproducido con gran profusión de cambios en la fonética debido, en primer lugar, a las contaminaciones acústicas que se producen al tratar de “aprender” o repetir ciertas fórmulas de una lengua carentes de significación para quien se empeña en la empresa a través de la transmisión oral; y en segundo lugar, debido a la falta de instrucción escolar de aquellos hablantes.

Lo que hemos venido a distinguir como modalidad de fá d'ambô religioso-tradicional se definirá, por tanto, como la modalidad del fá d'ambô introducida y usada por los sacristanes encargados de velar por la limpieza de las diferentes capillas que fueron fundadas en y a lo largo y ancho de toda la isla de Annobón. A este grupo se sumaron la “asociación” de las viudas.

La modalidad de lengua practicada por este sector de la población en los actos de culto religioso, con el tiempo adquirió en cada una de sus formas (léxicas) contenido y significación propios, y se puede considerar como una forma especial de la lengua. Debido a esta característica consistente en que se trata de un código especial que hay que aprender a manejar de forma correcta, junto al *mést scola* (maestre escuela o instructor), podemos considerar dicha modalidad como sociolecto o una variedad sociolingüística dentro de la comunidad de habla de la lengua fá d'ambô.

En cuanto al nacimiento o aparición de este subsistema, podemos ver lo que dice Zamora Lóboch, M. (1962: 26):

La iglesia annobonesa quedóse sin pastor... Mest Andêlê, enardecido por revelación divina,...el sobrepelliz se viste, al cuello la estola se echa, el breviario aún sin saber leer sólo por imitar lo visto en una mano; y en la otra el hisopo... el O ia, spela... (Asperges me), entona.

Esta variedad del fá d'ambô, como hemos dicho, es o, mejor dicho, era la utilizada por los *mest sânguitã* o *sanguistã*, es decir, maestros sacristanes y las *mẽ' viva* o *viuva* (las viudas), durante las ceremonias religiosas tradicionales annobonesas. Ver los ejemplos de términos que provienen de esta variedad de la lengua:

fád' (religioso y ant.)	fád' (estándar)	español
pelesiosa [pɛlɛ'sjo:s ^a]	fôomôza [fô:'môz ^a]	hermosa / preciosa
jaschidáyí [xast'i'daɕʒi]	jastidáyí [xasti'daɕʒi]	castidad
nosa mãi ['nosa mãj]	mẽ' nõ ['mẽ:'nõ:]	nuestra madre
nosso pai ['nɔsɔ 'paj]	pé' nõ ['pe:'nõ:]	nuestro padre
minyicolóyia [miɲɕʒik'ɔɕʒja]	minyicóyí [miɲɕʒi'kɔ:ɕʒi]	misericordia

Todas estas formas, tomadas de las oraciones (laçã) y letanías y cánticos (lantã o/y janchiga) de alabanza, constituyen parte del léxico de dicha variedad de lengua. Y son los testigos de la fuerte presión de las creencias de la religión cristiana o católica transmitida o heredada por los misioneros portugueses, especialmente los capuchinos italianos.

SOBRE LAS LENGUAS EN GENERAL

La definición de lo que es una lengua (o idioma) se puede encontrar en cualquier tratado de lingüística. Aquí, solamente vamos a introducir levemente al lector en el concepto, a fin de situarlo dentro de una perspectiva aproximada y concreta en el entorno en el que nos vamos a mover.

A este respecto, diremos que muchos son los autores que han tratado de definir el concepto de lengua (o idioma). Entre estas definiciones, destacaremos de modo crítico aquellas que basan la adquisición de *estatus* de lengua/idioma a criterios de sistema representado o no gráficamente, con reglas definidas para llevar a cabo aquellas. Para estos autores, para que un sistema natural humano haya de ser categorizado como lengua o idioma, este (sistema) ha de poseer una cierta tradición

escrita. Y con respecto a esto, tendremos que aclarar que los sistemas humanos de comunicación (las lenguas) no precisan de la escritura para su desarrollo, pervivencia y supervivencia. Las lenguas no se definen por ni a partir de la escritura, y hacerlo así es como comenzar la construcción de la casa por el tejado. Las lenguas han de ser definidas y descritas a partir del material sonoro.

Las lenguas se definen como tales independientemente de que tengan o no un sistema de representación escrito, resumiendo. Por tanto, descartando estos tipos definitorios de lo que constituye o no una lengua, vamos a destacar a la que sin rebuscar mayores alardes retóricos y sin tratar de detenerse en mayores complicaciones, describe con mayor sencillez la definición de lo que es una lengua o idioma; la que propone Moreno Cabrera, J. C. (1994: 27) en términos de “*una lengua natural es un sistema mediante el cual se asocian significados con sonidos*”.

Haremos notar que esta definición implica el hecho de que hay entre los hablantes de una determinada lengua un acuerdo en el código (material de base sonora). Un determinado código definido por unas leyes y normas precisas e implícitas (es decir, no escritas y subyacentes en las conciencias de los hablantes), que son las que la definen como tal sistema o entidad reconocible por parte de aquellos que lo usan.

SOBRE LAS LENGUAS “CRIOLLAS” Y “NO-CRIOLLAS”: CRÍTICA TERMINOLÓGICA

El término “*criollo*” designa, en general, un concepto del campo de la antropología. Aplicado a la lingüística, lo juzgamos como erróneo y falto de toda lógica científica; por ello, consideramos el concepto de “*lengua criolla*”, en el campo de la lingüística (Bikerton, 1975), que se ha empleado para designar a los *pidgins* que se han transformado en la *lengua mater* de una comunidad de habla, para nosotros resulta todavía más desacertado.

Por otra parte, sobre este último concepto, el de lengua mater²⁰⁴, siguiendo a Ambadiang, T., también habría algunos puntos que precisar. Pues su apreciación en este punto, en donde se tiene en cuenta las constituciones de las complejas sociedades africanas, partiendo de la familia y abarcando la sociedad en un sentido lato, se puede considerar como acertada, y suscribimos, por tanto, su teoría en todos los puntos y aspectos respecto del asunto.

Hecha la precisión anterior, podemos volver al concepto de lengua *criolla*; y como ya sabemos, las lenguas así denominadas, son sistemas que se formaron sobre la base de otras lenguas, como pueden ser el

español, el portugués, el francés, el holandés, el inglés, incluso, en bastantes casos, sobre bases de otras lenguas africanas.

El término ‘criollo’, en lo que respecta a su procedencia, hay que decir que no está nada claro; a pesar de eso, algunos autores consideran que proviene del portugués *crioulo* y este del verbo ‘criar’; del portugués pasó al español y, finalmente, de allí a otras lenguas europeas. A este respecto, estas discusiones en torno a la procedencia del término y sus implicaciones aplicadas a los sistemas lingüísticos, las vamos a dejar de lado, dado que tratar el asunto sobrepasaría los límites de lo que trata de poner al descubierto este trabajo.

En general, en antropología, el término criollo designaba al descendiente de padres europeos nacido en los antiguos territorios españoles de América y en algunas colonias europeas de dicho continente. También se aplicaba al negro nacido en tales territorios, en oposición al que había sido llevado de África como esclavo. Como puede verse y como ya apuntamos más arriba, aplicado a las lenguas resulta fuera de lugar y de poco acierto.

Empezó a usarse en lingüística en el siglo XIX como término que viene a denotar lenguas particulares habladas, principalmente, por descendientes de los primeros esclavos, y hasta no muy poco tiempo se las ha venido considerando ‘*corrupciones*’ de sus lenguas-madre y no se ha empezado a considerarlas en los estudios descriptivos de los sistemas como lenguas propiamente dichas, provistas de un léxico, una sintaxis, una morfología, una fonética y fonología propias.

La primera teoría sobre las lenguas clasificadas como criollas fue elaborada por Robert A. Hall jr. En varios estudios, dicho autor sostiene que estas lenguas se han formado como el resultado de la asimilación incompleta por parte de los hablantes no europeos de un sistema lingüístico europeo deliberadamente simplificado por los hablantes europeos, con intención de una asimilación y utilización más fácil de la estructura del mismo.

Esta primera apreciación de mayor “simplificación” puede ser asumida como forma de definir, de modo general, este tipo de lenguas en parte, y sólo en parte, puesto que por lo que sabemos dichos sistemas presentan las mismas complejidades y dificultades en sus reglas y estructuras composicionales que aquellos que conocemos en mayor medida (la lengua española, la portuguesa, el inglés, etc.). Supuesta simplificación que no debe ni puede servir de base para determinar la supuesta simpleza, tanto léxica, morfológica y sintáctica de estas lenguas y menos desposeerlas de la categoría de lengua provista de todas las características de sistemas con capacidad autónoma y vitalidad propia.

En consonancia con la opinión de Moreno Cabrera, J. C., (“Síntesis y análisis en las lenguas. Crítica de la tipología morfológica clásica y de algunas de sus aplicaciones sincrónicas y diacrónicas”. En *Estudios de Lingüística*, Universidad de Alicante, nº 17, año 2003):

Todas las lenguas del mundo son naturalmente aprendibles del mismo modo y en un período de tiempo similar. Si, con todo, se sigue manteniendo que unas lenguas son más complejas que otras, habría que demostrar que los niños que adquieren lenguas más simples hacen menos esfuerzo y tienen tiempo para desarrollar otras aptitudes antes que los que tienen que adquirir lenguas más complejas, para los que esa mayor complejidad afectaría a la rapidez de desarrollo de otras aptitudes.

Suscribimos totalmente estas opiniones y reflexiones de Moreno sobre las lenguas: son claras y acierta plenamente al decir que dichos sistemas son tan sencillos o tan complejos, según se prefiera, como las mismas lenguas de las que parten. E incluso puede esperarse que puedan llegar a ser todavía más complejas que aquellas europeas de las que parten como base, dado que aúnan en su estructura características de los distintos sistemas que se implican en su génesis.

Por tanto, todo lo que se refiere en la afirmación de las lenguas que se han venido designando *criollas* como sistemas simples o simplificados o ‘corruptos’, debe ser tomado con mucho cuidado y cierto recelo.

La identificación o definición de una lengua como un *criollo*, apareja generalmente en las concepciones, tanto de lingüistas como de no-lingüistas, un desprestigio alto. Tanto es así que más de un estudioso de los sistemas lingüísticos humanos ha llegado a proponer generalizar un listado de características esenciales o inherentes a este tipo lingüístico; y bien observado, se puede ver que la mayor parte de dichas características son cumplidas por lenguas tan consideradas de prestigio, como es la lengua inglesa entre otras. Pese a ello, nadie se atreve a clasificar dicha lengua y aquellas otras (no africanas o de procedencia no africanas) como *lenguas criollas*. Así, algunas de las características que citan autores como McWorter son, por ejemplo: el grado de complejidad del inventario fonológico, la cantidad de reglas sintácticas (baja, en nuestro caso), morfologización o no de distinciones semántico-pragmáticas y la existencia de flexión (no existencia, en nuestro caso).

Por otro lado, cuando se habla de las lenguas criollas aparecen los conceptos de: *basilectos* (o variedades que gozan de menor prestigio en el desarrollo de las lenguas criollas), *mesolectos* (o variedad de prestigio intermedio) y *acrolectos* (o variedad de mayor prestigio). Conceptos que no aparecen en las lenguas más conocidas, tales como la inglesa, la

española, etc. Son conceptos que, si se detiene el estudioso a examinar, son comunes en gran parte de los tipos de los sistemas lingüísticos.

Algunos diccionarios de lingüística y ciencias de la lengua toman, de forma errónea, también dentro de esta concepción de *lengua criolla*, los llamados *sabires* y los *pseudo-sabires* o *pidgins*, que por razones diversas de índole histórica o cultural han sido tomadas como lengua materna de una sociedad. Hay que decir aquí que no existen o por lo menos no se conocen casos de sabires o pidgins tomados como lenguas maternas.

Los sabires y pseudo-sabires o pidgins suelen ser sistemas lingüísticos de reglas de combinaciones reducidas y de vocabulario limitado por las necesidades del uso para el que fueron creadas, dotadas de unas reglas gramaticales anómalas y precisas hasta cierto punto.

En resumen, algunas características que diferencian las mal llamadas *lenguas criollas* de los pidgins y sabires son:

a) La complicación de la forma externa. Un criollo muestra un entramado de alternancias morfológicas y una complicación de estructuras sintácticas en contraposición de los sabires y pidgins.

b) La expresión de la forma interna. Puesto que constituyen y aseguran los “*criollos*” un sistema de comunicación lingüística de una comunidad, tienen su léxico del mismo orden que las lenguas consideradas de prestigio.

c) La expansión del dominio de uso. Los “*criollos*” asumen, en todos los casos, el papel de lengua vernácula y son susceptibles de ser adoptados en los dominios oficiales. Suelen ser lenguas maternas de una parte considerable de la sociedad y en ocasiones de una sociedad entera, tal como ocurre en el caso de la isla de Annobón. En este extremo, como dijimos anteriormente y volvemos a reincidir en la afirmación anterior, no existe ni ha existido nunca la utilización de un pidgin o sabir como lengua vehicular de un grupo cultural definido; al contrario, estas formas lingüísticas suelen ser formas de comunicación multiculturales. Son lo que se han venido a denominar como lenguas de contacto; es en definitiva una situación de solución en el plurilingüismo.

Acerca de la génesis de los pidgins y “*criollos*” se han definido muchas teorías, de las que citaremos dos acerca del surgimiento de ambos tipos, sin extendernos en ellas: una *hipótesis monogenética* y una *hipótesis poligenética*, que preconizaban orígenes contrapuestos de estos tipos lingüísticos. De forma que la primera de las dos, la monogenética, proponía un origen común para todos los “*criollos*” y pidgins; mientras que la segunda teoría, la teoría poligenética, sostenía una independencia genética y desarrollo de unos pidgins con respecto a otros.

De entre las lenguas que se han venido clasificando como “criollos” del continente africano que toman como base el portugués, podemos citar el caboverdiano o criollo de Cabo Verde, el criollo de São Tomé o lengua de São Tomé, el angolar o lengua ngola, el criollo de Príncipe o lengua Ye y el criollo de Annobón o fá d’ambô.

Dada la posición que hemos adoptado en referencia a la denominación de esta tipología lingüística, manifestando a lo largo de la exposición el rechazo frontal de dicha denominación, proponemos definir dichos sistemas implicando criterios más científico; por ello nuestra propuesta es la de presentarlos como modalidades de las lenguas de las que parten, de forma que el fá d’ambô es la *modalidad del portugués de la isla de Annobón*.

SOBRE LA CRIOLLIZACIÓN

La “criollización” se definía como el fenómeno por el cual el habla de una lengua, generalmente, europea (ya sea el español, el portugués, el holandés, el francés, etc.), se transforma en una lengua “criolla” (otra lengua, en definitiva). De esta manera el francés hablado en Haití se “criolliza” (se dice), adquiriendo una fonética, una morfología y una sintaxis particular, distinta ligeramente, en ciertos aspectos, a la lengua madre, el francés, que la originó; y otro tanto sucede en los criollos de base portuguesa respecto de esta última.

Por decirlo de alguna manera, el fenómeno era tomado como un proceso de nativización y naturalización por el que un sistema lingüístico se ve pasado por un filtrado de la competencia primera de hablantes que han constituido una comunidad (lingüística) autónoma. Es en este contexto donde algunos lingüistas manifiestan su apoyo a la teoría decimonónica y etnocentrista acerca de que hay una simplificación fonético-léxico-sintáctica sobre la lengua de substrato europeo en dichos sistemas, generalmente.

CAUSAS DE LA CRIOLLIZACIÓN

Una de las causas que puede ser tomada como más importantes en el fenómeno de la criollización puede ser definida, quizás, como la colonización. En efecto, la llegada de los primeros colonizadores a las nuevas tierras suscitó algunos problemas en el seno de las comunidades a colonizar. Pues dicha llegada (de los colonizadores) lleva a que el equilibrio lingüístico es trastocado en muchos de los casos, y los nuevos quieren imponer su lenguaje recurriendo a su hegemonía política a través del poder de la tecnología y las armas que les permitieron la conquista.

Se cree que la criollización es debida al contacto de la lengua de los colonos con la de los indígenas. Dicha teoría puede ser asumida como tal, pero habrá que tener en cuenta otras variables influyentes en el entorno para poder clarificar las condiciones que permitieron que tuviera o se diera lugar el fenómeno.

Ciertos factores, tales como pueden ser el comercio de esclavos, etc., han jugado también un papel bastante importante en el fenómeno. También merecen señalarse los problemas de alfabetización en el proceso, puesto que la lengua de los colonizadores ha de ser impuesta a los indígenas juntamente con la cultura, y mientras tanto, en bastantes casos, se trata de hacerles olvidar a estos indígenas los rasgos distintivos culturales propios y su forma de concebir y de definir todo lo que les rodea. Esto es, un proceso de rediseño de un mundo determinado y ya definido.

Para una conclusión referida a la denominación o clasificación de las lenguas, en términos de lenguas criollas y no-criollas, vamos a defender que dicha clasificación constituye un residuo de viejas ideas preconcebidas propias de mentalidades decimonónicas, cuyas pretensiones no son más que las de restar valor a culturas a las que no reconocen sino como culturas inferiores o subculturas. La clasificación lingüística en estos términos, por ello, carece de una lógica científica seria, y cualquier lingüista que se atreva a usarla debe ser tomado con reservas y desconfianzas de todo tipo.

Al llegar aquí, volvemos de nuevo a buscar la opinión de Moreno Cabrera (2000: 70):

Las lenguas criollas suponen una desviación respecto de las lenguas dominantes [...] ; han existido siempre, siguen existiendo y seguirán existiendo, porque surgen de unos mecanismos que tienen las personas... para afrontar las situaciones de plurilingüismo.

De lo sostenido por Moreno cabe concluir que el fenómeno definido aquí como este tipo lingüístico, proviene de situaciones normales de la interrelación de los grupos humanos. Por ello puede pensarse que posiblemente la inmensa mayor parte de las lenguas modernas se han originado por procesos semejantes a los que tuvieron y tienen lugar en lo que algunos han venido a denominar como “criollización” de una lengua A, con el correspondiente surgimiento de su “lengua criolla” B. Con todo esto en el horizonte, nos podemos encontrar con que podemos concluir que el grupo de los “criollos” resulta mucho más amplio que lo que se podría esperar; citemos los ejemplos de la lengua inglesa (como una variedad criolla de...), la lengua española, la lusa, la francesa, etc., (como variedades criollas que tuvieron con base el latín).

Por tanto, bien mirado, observando el nacimiento y el desarrollo posterior de cualquier lengua, podemos decir que a las lenguas, tanto en su génesis como en su desarrollo y muerte, les pasa a todas del mismo modo: en primer lugar todas, sea la lengua más antigua de la que se haya conocido su existencia o el sánscrito, el griego antiguo o moderno, el español, el francés, el inglés, etc., parten de una lengua preexistente, y las diversas modalidades de dicha lengua (preexistente) son las que dan lugar a las modalidades más modernas, más jóvenes. Así por ejemplo, las diversas formas del uso del latín constituyeron lo que más tarde y en la actualidad conocemos con la denominación lenguas románicas. Todas estas lenguas pasaron y siguen pasando por las etapas que muestran las lenguas que desacertadamente se han llamado y llaman “criollas”; y éstas, al mismo tiempo, pasan y siguen pasando por los mismos procesos que pasan y pasaron las que son consideradas de forma errónea lenguas “no criollas”.

Resumiendo, la que debe ser tomada en la actualidad como una vieja y desacertada, como hemos dicho, dicotomía taxonómica de las lenguas en tales términos (criollo / no-criollo), no obedece más que a razones político-militares, razones que tienen que ver más con las relaciones de poder y subordinación o sometimiento de unos a otros que una verdadera razón científica y lógica.

Una buena taxonomía lingüística debe desechar la dicotomía en discusión, cargada de fuertes lazos o razones etnocentristas. Pues la clasificación o comparación de las lenguas debe descansar sobre otras bases de mayor firmeza científica, y nunca sobre la acentificidad.

EL FÁ D'AMBÔ O FÁ D'ÊMBÔ

Antes de nada, hay que decir que, así como los términos *Ambô* y *Êmbô* son una misma “cosa”, definen un mismo concepto, una misma realidad topológica cultural, una y/u otra forma de denominación del sistema (fá d'ambô y/o fá d'êmbô), constituyen la misma entidad de lengua. Así que en adelante, nos será indiferente utilizar cualquiera de las dos denominaciones a lo largo de nuestra exposición.

El fá d'ambô o lengua annobonesa es, como ya sabemos, la lengua de los habitantes o naturales de la isla de Ambô o Êmbô, según sus moradores, y la isla de Annobón (a unas 300 millas, aproximadamente, de la costa occidental africana más cercana) según se conoce por razón a los hispanohablantes. En el prólogo de la *Gramática annobonesa* de N. Barrena, R.P. Epifanio Doce lo define como

una mezcla de portugués antiguo y del habla de los primeros trabajadores...” (pág. 11).

El término fá d’ambô, etimológicamente, puede ser definido como una forma léxica nominal compuesta, de forma que se distinguen las formas y/o componentes que analizamos a continuación, a través de un proceso de segmentación léxica:

Fá- es un sustantivo procedente de la raíz (verbal) que puede tomarse como derivada de la forma de *falá* [‘falɑ:’] (infinitivo verbal o forma no conjugada del verbo). Dicha forma viene de la forma verbal portuguesa *falar* ‘hablar / discursar / lenguaje / idioma’, cuyos contenidos semánticos pueden ser tomados en el grupo sintagmático **fala d’Ambô fá d’ambô* como lengua, sonido articulado, palabra, voz, etc.; *d’-* con el que se forman los complementos del nombre en ocasiones, es una herencia o resto o huella de la forma preposicional procedente de la lengua portuguesa; y finalmente, *-ambô* [‘ambo] o *-êmbô* [‘ambo], términos usados por los annoboneses para referirse a la isla.

Este fá d’ambô puede ser tomado como una lengua que tiene como pariente más próximo las modalidades de lengua portuguesa habladas por los habitantes de las islas de São Tome y Príncipe. Por esta razón, hasta cierto punto, los hablantes de las variedades de lengua habladas de estas islas se entienden entre sí, en sus respectivas lenguas. Esto último no ha de ser sorprendente si tenemos en cuenta que los que poblaron la isla debían pasar un tiempo de adaptación a las nuevas situaciones vitales en aquellas islas.

EL FÁ D’AMBÔ, VARIEDAD DE LENGUA PORTUGUESA

En definición, el fá d’ambô es lengua de modalidad de habla portuguesa hablada en la isla de Êmbô o Annobón, al igual que hay que tomar la modalidad hablada en São Tomé y Príncipe como un tipo o una modalidad del portugués hablado en tales islas.

La lengua (fá d’ambô), por efecto de determinados factores a los que nos referiremos más adelante (la situación geográfica de la isla, principalmente, y otros), hace que presente un índice de rasgos estructuradores por contacto con cualquier otra lengua.

Los escasos estudios realizados sobre las llamadas “*lenguas criollas*” del continente africano, y más concretamente sobre el fá d’ambô, entre los que citaremos, como ya lo hicimos anteriormente, el trabajo de Barrena, N. (1957), Zamora Lobo, M. (1962), los trabajos de De Granda, G. (1986), Zamora Segorbe, A. (*Gramática descriptiva del fá d’ambô*, en edición) y pocos autores más, postulan la existencia de restos de otras

lenguas de orígenes africanos, principalmente de las lenguas *kwa*. Y como consecuencia es posible tomar el fá d'ambô como una lengua que toma sus bases genéticas desde diversos tipos de lenguas, especialmente dos tipos lingüísticos (ver esquema recapitulativo de la situación del fá d'ambô), indoeuropeo y no-indoeuropeo:

A) En un primer lugar, se puede tomar como elemento de primer orden del sustrato en la lengua fá d'êmbô la lengua de los descubridores y aquella que utilizaban estos para comunicarse con los futuros isleños. Pues, con respecto a esto último, hay que señalar que según los datos a los que hemos tenido acceso, a la llegada de los portugueses a la isla, ésta estaba deshabitada. Por lo que teniendo en cuenta el proceso de población, habría que tomar también como base principal el portugués, y en una menor medida o muy tardíamente el español. También serán importantes en la definición del sistema, especialmente en el campo fonético, las distintas lenguas que hablaban los futuros pobladores de la isla.

En razón de lo que acabamos de decir, la fuerte influencia del portugués como primera base de la lengua, podemos decir que la lengua annobonesa muestra en su léxico un 80 % (más o menos) de éste. La justificación de la afirmación está en la cantidad de ejemplos, tanto en el léxico básico como en las construcciones morfológico-sintácticas que es posible encontrar en el fá d'ambô. Tomemos, por ejemplo los días de la semana, como ejemplos o parte del vocabulario básico:

portugués	fád (fá d'ambô)	español
segunda feira	sundaféla [sunda'fêl ^a]	lunes
tersa feira	tesaféla [ˈtê:sa'fêl ^a]	martes
quarta feira	juátaféla [ˈxwata'fêl ^a]	miércoles
quinta feira	quintaféla [kinta'fêl ^a]	jueves
sexta feira	sítaféla [ˈsita'fêl ^a]	viernes
sábado	yiá sábud [ˈɟʒja'saβud ^u]	(día) sábado
domingo	yiá yimígu [ˈɟʒja'ɟʒii'miŋg ^u]	(día) domingo

Del lado de los términos que indican parentescos y familiares se puede encontrar:

portugués	fád (fá d'ambô)	español
mãe	mãi [mãj]	madre
pai	pai [paj]	padre
filho / filha	fïu / fïa [ˈfiλ ^{u/a}]*	hijo / hija
nieto	nétu [ˈnẽ:t ^u]*	nieto

entre otros.

Con respecto a las formas marcadas con el asterisco (*), debemos hacer notar que son menos usadas por los hablantes más jóvenes de la lengua, y en su lugar emplean de manera más extendida la forma *mina* [ˈmin^a], etimológicamente del portugués ‘menina’ y *mina yi mina* [ˈminadʒiˈmin^a] respectivamente, tanto si se refiere a individuos de sexo masculino como individuos de sexo femenino.

De las profesiones / ocupaciones, entre otras formas, se tiene, por ejemplo:

portugués	fád (fá d'ambô)	español
carpinteiro	jantêlu [janˈtəl ^u]	carpintero
mestre	mest [ˈmɛ:st]	maestro
mordomo	maldóm [mɔlˈdöm]	mayordomo
soldado	soodayi [so:ˈ dʒd ⁱ]	soldado

Otros ejemplos del fá d'ambô de la misma procedencia (lengua portuguesa), pertenecientes también al vocabulario básico, son:

portugués	fád (fá d'ambô)	español
pico	picu [ˈpik ^u]	pico /montaña
tambor	tambôl [tamˈbol]	tambor
o pau	ôpà [oˈpɑ:] > páˈ	el palo/ árbol
fome	fômi [ˈfom ⁱ]	hambre

Y de este modo, se pueden encontrar más ejemplos que avalan lo dicho.

Hay que hacer notar que no siempre la procedencia lusa de las formas del fá d'ambô, se localiza de modo tan inmediato; véase los casos de *zubela* (fonet., [zuˈβel^a]), *búdu* (fonet., [ˈbu:ð^u]), etc., para los cuales hay

que poner en juego niveles más altos en el conocimiento de ambas lenguas, la lengua fá d'ambô y la portuguesa.

Esto (la cantidad del léxico basado en el dominio de elementos de procedencia de la lengua lusa), junto con sus características morfológico-sintácticas y otras propiedades, hacen que se sitúe el fá d'ambô, junto con las variedades de portugués habladas en São Tomé y Príncipe (9000 hablantes, aproximadamente), así como las variedades del portugués hablados en Cabo Verde, la modalidad hablada en Guinea Bissau, etc., en el ámbito de las lenguas románicas africanas.

De todas estas últimas lenguas citadas, la variedad de São Tomé es la que más directamente se relaciona con el fá d'ambô. No en vano es de esta isla de São Tomé de donde partieron los primeros futuros pobladores a su vecina isla de Annobón.

Una característica compartida por ambas modalidades de lengua portuguesa es la existencia de la doble negación, dos elementos lexicales para la realización de la negación en la lengua: *na-* o bien *-n* (antepuesto al SV) de etimología la lengua portuguesa, y el morfema sufijal *-'fa* o bien *-'fa/'f* al final de la frase, la que denominaremos como la negación morfológica-sintáctica (o partícula de cierre de la negación oracional) que tiene de procedencia lenguas chádicas, aparte de la existencia de una negación de tipo absoluta, *no,/nã,/na* propia de las formaciones interrogativas, que también proviene del portugués.

Respecto de la procedencia chádica (afroasiática) de la partícula de negación *'fa/'f*, podemos aportar un ejemplo que avala nuestra teoría, en el caso del hausa:

- *yaarinyà bà tà tàfí goonaa ba*

[neg]

[neg]

> 'la chica no ha ido/fue a la finca'

De forma que podemos afirmar que, de las dos posiciones, la que se conservó en la estructura del fá d'ambô es la que ocupa la posición de final de la oración, retrasándose el punto de articulación de la consonante bilabial a una fricativización, siendo la posición de la anterior negación sustituida y ocupada por la forma de negación procedente de la lengua lusa.

Señalando, así, que en la lengua fá d'ambô también existe la negación del sustantivo obteniendo el equivalente a una construcción con verbo atributivo desde el punto de vista de su contenido semántico, y se realiza posponiendo al sustantivo el segundo de los morfemas que intervienen en

la negación oracional, -'fa/-'f. Mostramos algunos ejemplos de la lengua fá d'ambô a continuación:

O.1. Zuã Bachíta na bi'fa [zwã ba'tji:ta na 'bif^a] (Juan Bautista no vino).

O.2. Zuã Bachíta'f [zwã bat'ji:taf] (No (es) Juan Bautista).

O.3. Xiveixi na bi'fa [ʃi:'vejʃ na bif] (Silvestre no vino).

O.4. Luz'f [ʃ'luzf] (No {es/fue/ era/ etc.} Luis).

O.5. Bo na cumi'fa [ʃ'bo 'na ku'mif] (Tú no (lo) comiste).

La negación, la morfológica-sintáctica, por procesos de aplicación de las reglas que rigen la estructura de la lengua, puede realizarse, en ciertos casos, mediante la expresión morfemática nasalizando un segmento del sustantivo, adjetivo, etc., que le precede o bien antecede. Algunos ejemplos son:

O.5.1). B'an cumi'fa / Bo na cumi'fa (Tú no (lo) comiste).

O.6). B'an meleséli'fa / Bo na mêlêsé'fa (No le mereces).

O.7). A'n fã axí'fa / A na fã'xi-fa (No se dijo {esto / así / eso}).

Según vemos, en 'an se ha producido una inversión vocálica desde la forma de negación *na*, procedente del 'nao' portugués. Mientras que las formas de la negación absoluta, *no/nã*, aparecen en estructuras en las que se trata de dar una respuesta de tipo taxativo de verdadero o falso a una pregunta concreta. Así, se tiene:

O.8). P.: ¿Menè {cumpà / cumplà} lãvulu? (¿Menè compró el libro?)

R.: No / Nã. Ê' na cumplá'fa > ... Ê' na cumpà'fa (No. No lo compró).

O.9). P.: ¿Bo bê-o? (¿lo viste?)

R.: No / Nã (No).

De manera general, como ya apuntábamos más arriba, se puede decir que la modalidad del portugués hablada en Annobón o fá d'ambô es intercomprensible con las modalidades del portugués del São Tomé y Príncipe, pues no en vano pertenecen dichas variedades a la misma subfamilia. O también teniendo en cuenta los hechos históricos, puede decirse que uno, el fá d'ambô, deriva de la otra, aunque habrá que matizar que debido al contacto prácticamente nulo que se registra en la actualidad entre las últimas (lunngua de São Tome y Príncipe) y Annobón, ha hecho que el coeficiente de comunicabilidad sea menor, especialmente en las franjas que comprenden a los individuos más jóvenes de las

sociedades fadambôparlantes o fadambôhablantes y los hablantes de lengua Santome (de la isla de São Tomé) y lugua ilhe (de la isla de Príncipe).

Otro de los factores que pueden ser tomados como elemento de influencia de la disminución de comunicabilidad entre los habladores de las lenguas de las dos islas, São Tomé y Príncipe, y la lengua de los habitantes de la isla de Annobón, pueden ser las interferencias léxicas derivadas del pindgin de la isla de Bioko (Fernando Poo); y en menor medida, los debidos a adaptaciones del español.

Es congruente, entonces, pensar que la modalidad del portugués de Annobón, debido a los diversos problemas, principalmente de aislamiento, que han concurrido sobre él, ha tomado un camino de cambio lingüístico que en algunos aspectos se ha diferenciado de su “hermana”, la modalidad de portugués hablado en las islas de São Tomé y Príncipe, y más en aspectos léxicos que en los sintáctico-morfológicos. De forma que podemos encontrar en las oraciones de los ejemplos que se proponen a continuación las siguientes diferencias:

lungua Santome (ls)

O1. Pòotu kèè papa'm glandi

O2. Kê kwa bo ka kumè?

fá d'ambô (fad)

Pó:to 'xajdzi pé'mũ gããndzi

¿Kê xwa bo saxákumi?

Cuyas traducciones al español se corresponden respectivamente a:

O1. La puerta de la casa de mi padre es grande

O2. ¿Qué (cosa tú) estás comiendo.

Podemos ver en dichas variedades, según lo visto en los dos ejemplos, diferencias y similitudes de léxico constatadas en:

lungua Santome (ls)	fá d'ambô (fad)	español
kèè	jài [ˈxaj]	casa / hogar
*di	yi [dʒi]	de
kwa	cùza / juá [ˈkuzʰ] / [xwa]	cosa
ka	saja / s'ja [sa ˈxa] / [s'xa]	estás

Donde podemos observar, según estas oraciones y otras varias, que en cuanto a lo sintáctico y morfológico las dos variedades conservan, más o

menos, una gran semejanza más que diferencias. Por tanto, se puede sostener que no se han producido grandes variaciones en las dos lenguas.

La marca asterisco (*) indica aquí la realización más probable; viene a mostrar con esto una diferencia de construcción en la que se realiza la forma preposicional que introduce el complemento del nombre. Así, mientras que en el fá d'ambô, para el ejemplo se marca dicha función sintáctica con *yí*, en lengua santome, no se expresa la forma preposicional.

B). La(s) lengua(s) que hablaban los pequeños grupos étnicos que fueron llevados durante la etapa de mayor auge del tráfico de esclavos y la colonización portuguesa desde diversos puntos del continente africano, constituyen el segundo grupo de lenguas del substrato del fá d'êmbô. Estos pequeños grupos étnicos, de esclavos y trabajadores de la explotación maderera, constituyeron los primeros ascendientes del pueblo annobónés.

Entre los restos léxicos que dan pie a la afirmación de nuestra teoría, podemos encontrar tanto elementos fonéticos como léxicos muy elocuentes atestigüadores de dicho período, entre los que podemos citar: las consonantes nasalizadas (en principio de palabra) y las consonantes nasales, algunas alexias consideradas de herencias diversas y restos de elementos tonales en su estructura sintáctica y léxica de algunas de las lenguas de los grupos étnicos. Pasamos a presentar algunos ejemplos a continuación:

fá d'ambô (fad)	español	portugués
gongò [gõŋ'gɔ:]	querer / estar de acuerdo	querer
páatu* ['pɑ:tʰ]	ave (pájaro)	ave
ígôgo [íõõø°]	humo	fumo
bôbô** [bobo:]	rojo	vermelho

Por parte de los sonidos consonánticos tenemos, por ejemplo:

fá d'ambô (fad)	español	portugués
ġ [ŋ]	-	-
ngáça [n'gɑ:çʰ]	garza	*garça
mbó' [m'Bo:]	moho	mofa

entre otros.

Donde: / ŋ / tiene como rasgos fonéticos [+ oclusivo], [+ uvular], [+ nasal] y [+ sonora]; la representación [t̥] tiene como rasgos: [+oclus], [+velar], [+sonora], [+implosivo], en el caso del primer ejemplo; mientras que en los otros dos, entre los cambios observados en las formas del portugués, nos encontramos con los sonidos [n] y [m], con realizaciones de rasgo [+murmurado], alargamientos y acortamientos de algunas vocales, adelantamientos, [B] / [m], y/o retrasos en los puntos de articulación de consonantes, etc. Más abajo trataremos de exponer, de manera un poco más detallada, algunas de las características más sobresalientes de la lengua annobonesa, tanto en lo que se refiere a las vocales como a las consonantes.

Entre estas lenguas africanas relacionadas con el fá d'ambô. Como podemos observar en el esquema presentado anteriormente, podemos citar las del grupo denominado kwa, encuadrado dentro de la familia Níger-congo.

Interpretando las anotaciones marcadas por asteriscos diremos que: (*) proviene del twi y (**) del kikongo, de forma que podemos encontrar respectivamente en /páatu/ y /bòoba/ los contenidos de 'pájaro / ave' y 'enrojecer / madurar', para la lengua española²⁰⁵.

El análisis de una posible visualización de la representación de los diversos sistemas que confluyen, por tanto, en el sistema fá d'ambô, muestra, dos aspectos. Por una parte se destacan unas raíces indoeuropeas (el portugués y el español), mientras que por otra parte se sitúan otras que no pertenecen a dicha familia (principalmente lenguas bantúes africanas), y dentro de éstas encontramos subgrupos y subfamilias diferentes entre sí. Todo ello configura el conjunto de las particularidades que conforma el fá d'ambô, mostrando sus orígenes a lo largo de toda su manifestación. Y se comprenden así las características que muestra en toda su estructura sintáctica, su estructura léxica y su estructura morfológica, y en definitiva su fonética, que en gran medida es la que determina todas las estructuras citadas. A pesar de esto, hay que decir que el cuadro que presentamos en esta ocasión no responde más que a un encuadre resumido y aproximado de la definición detallada de los orígenes genéticos de la lengua.

ALGUNAS PARTICULARIDADES DEL FÁ D'AMBÔ

Algunas otras de las particularidades importantes de la lengua de la isla de Annobón las constituyen, por ejemplo, los siguientes aspectos:

a) Vocales: El fá d'ambô tiene vocales largas y vocales breves, que distinguen palabras de significado distintos, ejemplo:

pata = [ˈpat^a] (pato) / paáta = [paat^a] (cucaracha),

saádu = [sa:ɗ^u], (del verbo seá, arrastrar) / sadu = [ˈsɑɗ^u], (del verbo asá, asar), etc.

Cinco vocales nasales {ã, ê, ï, õ, û}; cinco vocales no nasales u orales, iguales que las españolas {a, e, i, o, u}; y dos vocales cerradas, {ê, ô}; vocales largas y breves, como ya vimos anteriormente. Sirvan como ejemplos de contraste entre estos tipos:

sã [ˈsã] (suelo) / sa [ˈsa] (es.../está..)

bê [ˈbê] (bien, bueno) / bé [ˈbɛ] (de bai, ir) / bé [ˈbɛ:] (ver, observar)

fî [ˈfî] (fin, término) / fi [ˈfi] (poco, algo de...)

En ocasiones las vocales, en especial las orales, pueden cambiar de timbre en la misma forma léxica, por efecto de fenómenos de asimilación o armonía vocálica, sin que tenga lugar en ella ningún cambio en el contenido; por ejemplo en:

- piã [ˈpiã] > pã [ˈpã:] (espina/s)

- baléa [baˈlɛ^a] > balá [baˈlɑ:] (ballena/s)

- sapa [ˈsɔp^a] > sapè [ˈsɔpɛ] (varios/as)

entre otros ejemplos.

b) En cuanto a las consonantes, figuran tanto oclusivas, fricativas y africadas. Dentro de las oclusivas podemos distinguir una bilabial sonora [b] frente a una bilabial sonora implosiva o eyectiva que simbolizaremos por [ɓ] a lo largo de este trabajo, una / d / dentoalveolar, [d], y otra eyectiva, [ɗ]; las nasales / m /, / n / / ŋ / y / ñ /; la / x / = [ʃ]; la labiodental / v /; la africada palatal alveolar sonora / y / [ɟʒ]; la palatoalveolar sorda, [tʃ]; y la fricativa alveolar sonora / z /; y finalmente una oclusiva uvular nasal sonora que represento grafémicamente como / ǰ /; la distinción fonética / b / frente a / v /.

búdu [ˈɓu:ɗ ^u]	piedra/roca
gãñía [ŋaˈɗiã]	gallina / pollo
xivexi [ʃi:ˈvɛʃi]	cerveza
nzolo [nˈzɔlɔ]	anzuelo
ôvála [oˈval ^a]	caña (de pescar)
bachizá [batʃiˈza]	bautizar

También se encuentran en el fá d'ambô las consonantes prenasalizadas, como la ya vista /ǰ/, etc. Y de igual modo puede destacarse como

característica importante en la lengua la ausencia o escasez de las vibrantes (simple y múltiple), aunque actualmente hay una alta incorporación de nuevas formas, a través del español, que implican estos sonidos.

c) Las adaptaciones en el léxico. Estas adaptaciones o incorporaciones de nuevas palabras, especialmente del español y el pidgin de Malabo (Santa Isabel o Malabo) se efectúan en un contexto de la lengua fá d'ambô sin ningún tipo de interferencias, es decir conservando la estructura sintáctica de la oración.

d) La tendencia al lambdacismo, es decir, la tendencia a sustituir las vibrantes (simple o múltiple) por la alveolar lateral. En muy pocos casos, la incorporación o adaptación de las formas que implican estos sonidos, las vibrantes simple/múltiple, es llevada a cabo conservando la realización de dichos sonidos. Como ejemplos tenemos:

rabo / cola	labu [ˈlaβ ^u] y también, rabu [ˈlaβ ^u]
rata	ôlatu [oˈlat ^u] / *ôratu *[oˈllt ^u]
bordar(coser)	bordá [bɔɹˈda] / *boldá *[bölˈða]

En los ejemplos anteriores, en los que se implican la vibrante, está se realiza, en la mayoría de los casos, con característica retrofleja, [l], por un lado. Mientras que por otro lado podemos observar que el préstamo de formas procedentes del español, provistos de las vibrantes incorporados de tal forma, tampoco admiten la sustitución de esta vibrante por la consonante líquida /l/, caso de *bordá* frente a **boldá*.

d) Otra de las particularidades del fá d'ambô la constituye el hecho de que en él se da con alta frecuencia fenómenos de armonía vocálica; por ejemplo tenemos que:

pâi, que es la forma no armonizada o, bien, forma plena, denotadora 'padre' (en español), en la construcción con sentido 'mi padre/ mi papá' se transforma en pé'-mu / *pai-mu [ˈpai ˈmu]; de forma análoga, *mâi mu ('mi madre / mi mamá') armoniza en una construcción parecida en mé'-mu [ˈmẽ:ˈmu].

e) Finalmente, para cerrar este capítulo en el que hemos tratado de describir a grandes rasgos algunas particularidades del fá d'ambô, merece la pena señalar que para esta lengua resulta muy frecuente en los hablantes la aplicación de las reglas de sandhi²⁰⁶ o junturas léxicas. Así se tiene por ejemplo las situaciones de lengua hablada:

1) cumi ampã [kuˈmi amˈpã] > cum'ãmpã [kumãmˈpã] (comer (el) pan).

2) saǰǰua [sa'xa xwa] > s'ǰǰua [ˈsxa xwa] (estar buscando).

3) namina cu a pali onte [ˈna'min^akwa:paljõnt^ɛ] > namna j'a pal' onte [ˈna'mn^a xa:pa'lõnt^ɛ] (el) recién nacido.

En cuanto a la sintaxis, desde el punto de vista a lo que se refiere al orden de las palabras, el fá d'ambô se muestra en su estructura como una lengua de tipo SVO (sujeto – verbo – objeto), por lo general. A continuación vamos a exponer algunos ejemplos que pueden justificar lo dicho:

O.a) Javálu saǰǰôlê [xa'valusa'xaxo'le] > El caballo corre / está corriendo.

O.b) Púdul (Pédul) jácumi monchi [ˈpudul'xakumimõŋtⁱ] > Pedro (suele) come(r) mucho.

O.c). Jalaxa bo sá lômpídu [xa'la[á:'bo'salom'pid^u] > (e l/ los) vaso(s) tuyo(s) está(n) roto(s) ”→ tu(s) vaso(s) está(n) roto(s).

Obsérvese en los ejemplos (O.a) y (O.b) lo que ya notamos más arriba, es decir la presencia de la particular verbal, *ka / ja*, donde hay una fricativización de la oclusiva.

Otro elemento también verbal, *sa*, en los ejemplos (O.a) y (O.c), corresponde, asimismo, a elementos presentes en otras estructuras del tipo (de la tipología de lengua en cuestión), tales como pueden ser la lengua de São Tome y Príncipe y el papiamento (ver D. Monteanu), identificables como realizaciones del verbo estativo-atributivo.

Este *sá* (atribución) es una realización o uso, a veces, de *stá/tá'* estativo-localizativo menos usada, esta última forma, en la modalidad expresiva del fá d'ambô hablada por los más jóvenes.

En realidad, la distinción semántica de *sa* (atributivo-localización) y *stá* o *tá'* (de localización-estado), desde el punto de vista genético se corresponde al contenido que hemos señalado, y la identificación semántica de las dos formas verbales solamente ha tenido lugar como efecto de la influencia de los substratos africanos.

En Barrena (entre las pág.46 – 57), por ejemplo, tenemos esta distinción semántica en los dos verbos en los casos:

- | | | |
|-------------------|------------|-------------------------------------|
| (1). m' sà | < mu sà | 'yo {soy / estoy}' |
| (1.a). m' stá | > m' tá | 'yo {estoy / estuve / *soy / *fui}' |
| (2). m' saǰása | | 'estoy siendo' |
| (2.a). m' saǰásta | > mu sjata | '*estoy estando' = estando' |

(3). nos sajobisa > nos sjobisa ‘nosotros {seremos, estaremos}’

(3.a). nos sajobista > nos sjobita ‘nosotros {estaremos, *seremos}’

EL FÁ D’AMBÔ EN LOS DIVERSOS ÁMBITOS SOCIALES DE GUINEA ECUATORIAL

Como ya dijimos anteriormente, el fá d’ambô es la lengua de comunicación normal de los pobladores de la isla de Ambô, y por ello no cabe otra cosa que pensar que es la lengua con la que se comunican habitualmente, desde que nacen y, en general, a lo largo de toda su vida.

Es hablado en los diversos ámbitos sociales, salvo en los casos en que la interacción comunicativa se realice entre un fá d’êmbô-parlante y otro que no lo sea, en cuyo caso se recurre al español o a la variedad de pidgin fernandino, que fue desarrollada en la isla de Bioko (Fernando Poo) por los braceros kriós de Sierra Leona, los nigerianos, etc., en la época colonial. Por lo tanto, podemos decir que en muy reducidas ocasiones la comunicación entre los annoboneses se realiza a través de la lengua española o cualquiera de las otras lenguas cooficiales de Guinea Ecuatorial.

Un aspecto que contribuye a que la competencia del annobonés, referida a la influencia de la lengua española sobre el fá d’ambô, y que ésta vaya variando e incorporando nuevas formas léxicas en relación con la edad de los hablantes, es la escolarización. También la enseñanza reglada (en los escolares), donde la lengua de uso es el español, influye de modo importante en los cambios que tienen lugar, tanto en el léxico como en la estructura, como en la morfología léxica del sistema fá d’ambô, y en menor medida en la sintaxis.

Lo dicho en referencia a la utilización del español por los annoboneses, es extensible en el caso del pidgin anteriormente referido, por lo que resulta pertinente manifestar que un espectro más o menos amplio de la población annobonesa también tiene como lengua de posible realización o actuación este pidgin, como consecuencia de su utilización en la isla de Bioko, para entenderse con los naturales o la gran variedad étnica de residentes en esta última.

DE LAS MODALIDADES DEL FÁ D’AMBÔ

La escuela o la enseñanza reglada, como ha sucedido en todos los casos en los territorios africanos en los que han tenido lugar los procesos de colonización, se dio la misma situación. Y es que las lenguas de los colonizados fueron relegadas a un segundo término y hasta, como ya

dijimos, se intentó que estas lenguas fueran olvidadas por los hablantes, imponiéndose las lenguas de los nuevos. En este sentido, el caso de la isla de Annobón y, en general, los territorios españoles del golfo de Guinea, no iba a ser distinta. Así, en la escuela de Annobón, donde la lengua de uso era el español, fueron dados de lado las modalidades portuguesas que podrían estar presentes anteriormente a la llegada de los españoles, por una parte; mientras que por otra parte los *mést scola*, que podrían haber sido órganos que vehicularan en mayor grado y de modo general el uso de las formas del fá d'ambô, en lugar de ocuparse sólo de la modalidad que rige en las situaciones que se podrían considerar como de rito religioso popular, la forma o modalidad lingüística más próxima al portugués propiamente dicho, aplicada o usada en las formas rogatorias o *ôlasã* (plegarias/oraciones).

En este caso hay que decir que esta forma de lenguaje es sólo accesible por unos pocos, los ya referidos [*'sanyĩ tã'ge:z^a*] o sacristanes de las iglesias y, en ocasiones, a las [*'mãivjuv^a*] o las viudas. El habla, en este caso, es aprendida y desarrollada en el seno de las sociedades que constituyen estos sectores de la sociedad; es producto de una instrucción (por parte de un *Mest Sanguistã Guêêza Gáayi* o Maestro Sacristán Mayor) de forma oral, y en escasas ocasiones representado algunos datos mediante *signos* o *marcas de escritura*, imitando las preces y jaculatorias que utilizaban los sacerdotes portugueses e italianos durante los oficios sagrados. Por tanto se descarta la posibilidad de que en la época en la que estaba la isla en poder de los portugueses los annoboneses supieran leer y escribir en general.

Podemos proponer algunos ejemplos gramaticales referidos a la variedad del fá d'ambô religioso popular de dicho período:

(1)...Mãi da miyilicoloyia / alcansà nostre alcandaos,... ('Noticias de...: 27') "...Madre de misericordia alcanza * nuestro / nos (los) acantilados..."

(2)."..Bagaida pelesiosa, cu cabeza tu as penche..." ('Noticias de ...: 27') ...Preciosa baya / gota (de agua), que tu cabeza adorna...

(3)."...a la spiritu Santi Venyel .../ olà tibi Domiñi..." (del lat. 'Noticias de ...: 39') ... el Espíritu Santo Evangelio.../ ora tibi Domine...

(4)."Iñi la têmepe..." ('Noticias de...: 39') "In illa tempore..." (lat.) En aquel tiempo...

En cada fragmento de estas construcciones se puede observar cómo las estructuras intentan establecer, por imitación de las formas fonéticas del latín en los casos de los ejemplos (3) y (4), utilizado por los organismos religiosos que desarrollaban su labor evangélica, de donde se generó una

modalidad nueva de la lengua, que ha de ser aprendida por los *lunta* y *yisípulu* (alumnos / aspirantes y discípulos) de los *mést scola*. Incluso diremos que una gran cantidad de las formas léxicas pertenecientes a esta modalidad de la lengua se ha “petrificado”, mientras que otra pequeña parte de éstas pasaron a ser partes del léxico ordinario de la lengua y el habla de Annobón.

Por tanto, tal como sostiene De Granda, podemos considerar dentro del repertorio de las variedades lingüísticas de la isla de Êmbô, cuatro variedades lingüísticas:

a) El fá d’ambô, que puede ser considerada como la lengua materna, de socialización entre los annoboneses y utilizada por el cien por cien de los habitantes

b) El español, segunda lengua de comunicación y podemos decir que con un porcentaje bastante alto, quizás entre un 80 y 95 por ciento, que lo utiliza en los procesos de socialización con otros grupos no annoboneses, y principalmente en los procesos o situaciones de oficialidad.

c) El pidgin, con un número de hablantes más restringido, quizás un 40 por ciento de hablantes annoboneses (especialmente la población más joven).

d) Y finalmente lo que en otro apartado hemos venido a dar en llamar el fá d’ambô ritual, religioso-popular, de acceso muy restringido y cuyos hablantes constituirían un porcentaje bajo de los habitantes del fá d’ambô popular, los *sanguitã* y las *mãi viuva* (o *viuva*), aproximadamente.

TIEMPO DE CONVIVENCIA DEL FÁ D’AMBÔ CON OTRAS LENGUAS

Desde su descubrimiento 1471 y poblamiento, algunos años más tarde, hasta el año en que pasó a ser parte del territorio español en 1777, a excepción de un período más o menos largo de aislamiento del resto del mundo (108 años), incluso de su vecino más próximo, la isla de São Tomé, Annobón convivía y hablaba en portugués aparte de su lengua (fá d’ambô). De esta etapa se puede decir que proviene la gran herencia lingüística que conforma el fá d’ambô, tanto en su léxico como en su sintaxis de tipo lengua románica.

Los largos períodos de aislamiento del mundo a los que estuvo expuesto a lo largo de su etapa de colonización, tras su descubrimiento y poblamiento, el contacto intenso con las dos lenguas europeas (la lusa y la española), han contribuido a que la lengua annobonesa tenga rasgos reestructuradores bajos

Y, de acuerdo con De Granda, el hecho de no estar sometida a influencias de los medios de comunicación audiovisuales (radio y televisión) del exterior y, como consecuencia, de estar tan separada del resto del continente africano actualmente (recordemos los datos ofrecidos ya anteriormente: a unas 300 millas de la costa del continente y a unas 100 millas de la isla de São Tomé), y los escasos o esporádicos contactos con el resto de lo que constituye la Guinea Ecuatorial, estas condiciones, de carácter geográfico y, en gran medida, otros de tipo político, hacen que se tenga que el fá d'ambô sea una lengua que siga teniendo una 'fisonomía' y estructura bastante conservadora, en líneas generales.

Según parece y según se desprende de la documentación a la que hemos tenido acceso, el paso de los elementos holandeses e ingleses por la isla de Annobón no influyó en gran medida en los elementos del léxico de la lengua. Y de este hecho sólo es posible encontrar pocos restos en el léxico total de la lengua annobonesa; pues algunos ejemplos son los casos de:

- joqui ['jökⁱ], desde cook, 'cocinero -ra'
 - ojacu [dʒ 'xak^u], desde 'oak'
 - jojo ['xöx^ɔ], desde 'cok'
 - balánquichì [ba 'lankitⁱ], desde 'blankeet'
 - gôla ['gol^a], desde 'gold', oro
- entre oros

Y posiblemente de dicho período se deduzca la distinción que hacían los isleños de los *dáchi* u holandes(es), aunque habrá que decir que con el tiempo tanto esta denominación como la de *yáman* ha venido a ser confundida por el fá d'ambô actual pasando a ser referente a los de nacionalidad o habla alemana y no al holandés, y los *yáman* o alemán(es). A parte de los anteriores, la lengua distingue también el [*] *poochiguézu* o *chiguézu* (portugués), el *lavana* (español), el *pámbua* o *pámbanà* y el *bôbê* (bubi).

Entre la población annobonesa de habla fá d'ambô podemos encontrar un segmento más o menos amplio de individuos que tienen en su repertorio, a la hora de sacar partido a sus capacidades comunicativas ante aquellos que pertenecen a otras étnias, la lengua fang. En tales casos, los usos que realiza de dicho sistema sirven como herramienta para una aproximación, mayor contacto, la consecución de unos fines personales y, por otra parte, hacer que el interlocutor fang presente una mayor disposición para el diálogo, disminuya la supuesta distancia (en cuanto al poder político-social que pueda pensar estar en posesión debido a su

pertenencia al sector de mayoría socio-étnica), solidaridad y empatía. Lo que nos lleva a concluir que las relaciones que se establecen entre ambos grupos étnicos, las situaciones de tensión hacen que se lleguen siempre a un acuerdo sobre las bases en que descansan las relaciones entre los grupos en cuestión.

Por su parte, el segmento de fadambôhablantes que incorporan en su repertorio lingüístico la lengua ubi presenta mucho menor número que el caso anterior, y los usos que aquellos suelen dar con el uso de dicho sistema, a excepción de la finalidad del provecho personal, son las mismas que se presentan en el caso de la lengua fang. Lo cual nos lleva a pensar, quizás, en una relación más próxima a la horizontalidad, en cuanto a las consideraciones de estatus socio-político entre estos dos grupos étnicos.

LENGUAS DE ANNOBÓN: LA SIMULTANEIDAD DEL FÁ D'AMBÔ CON EL ESPAÑOL

Los habitantes de la isla de Ambô tienen como lengua el fá d'ambô. Con y en esta lengua se comunican entre ellos por lo general.

En otros contextos distintos, como pueden ser la interrelación en el medio escolar, en los servicios públicos (siempre y cuando el funcionario no sea de habla fá d'ambô), en los intercambios comunicativos con otros guineanos (no fadambô-hablantes), simultanean su lengua con la lengua española, y en otros casos, la simultanean con el pidgin²⁰⁷. La última, el pidgin, debe ser identificada con una modalidad *lingua franca*²⁰⁸ de base inglesa desarrollado en la isla de Bioko (la antigua Fernando Poo), en la cual se tiene una situación de 'collage' de sistemas lingüísticos del entorno de los interactuantes.

Pese a las condiciones que tienen lugar en la isla de Annobón, la fuerte homogeneidad en el uso por los hablantes, el fá d'ambô lengua, al igual que las demás lenguas autóctonas de Guinea, no es estudiada ni hoy día en la escuela. Esto es, el desarrollo educativo instructivo en este medio, el escolar, es llevado a cabo en la lengua española, que es la oficial en todo el estado guineano.

El fá d'ambô, o modalidad de lengua de base portuguesa de Annobón, junto con las modalidades de lengua, también portuguesas, de São Tomé y Príncipe (a las que podríamos añadir la modalidad portuguesa de Cabo Verde), forman parte de lo que es conocida con la denominación de grupo guineano (por la situación geográfica) de modalidades de lengua portuguesa de África, o también denominado, por otros lingüistas, grupo

kwa por algunos investigadores, por presentarse de forma distintiva dicha partícula verbal en su estructura.

Las señas de la identidad filológica genética de la lengua fá d'ambô las podemos resumir como que: es una lengua de subárea Africana; de área Portuguesa; subgrupo Ibero-Romance; grupo Galo-Ibero-Romance; subfamilia Occidental; familia Romance; y el *filum* es el Indo-Europeo.

LA INFLUENCIA DEL ESPAÑOL SOBRE EL FÁ D'AMBÔ

Al pasar a ser parte del territorio español (por el tratado de El Pardo de 1778), el rey de España Carlos III ordenó que se tomara posesión de las nuevas tierras españolas (Fernando Poo y Annobón y los territorios incluidos en el Tratado) el 7 de abril del mismo año. Lo que no se consiguió en el caso de la isla de Annobón en este primer intento, debido a la mala disposición de los habitantes. Sí se consiguió en un segundo intento, en marzo de 1843, en una presentación fugaz. A pesar de todo, no fue hasta 1885 cuando aparecieron los primeros misioneros españoles y empieza la “convivencia efectiva” y permanente de la lengua española con el fá d'ambô. Como se puede observar en los datos, se puede computar en algo más de una centuria el aislamiento e incomunicación o contacto por parte de los isleños con el mundo exterior.

El encuentro que tuvo lugar entre ambas lenguas no fue fácil en ningún caso; pues hay que pensar que los isleños, a pesar de la exigua información que pudieran tener entonces del tratado firmado por Portugal y España sobre los intercambios territoriales entre los dos reinos, seguían considerándose como súbditos portugueses.

El choque entre ambos sistemas se saldó, como era de prever, con la imposición de la nueva lengua colonizadora y el empeño en hacer olvidar y despreñar una gran parte del patrimonio cultural de los isleños.

Se puede decir que fue con la llegada de los misioneros, cuando “apareció” la escritura y el aprendizaje de ésta; pues, como dice el P. E. Doce en la introducción de la gramática de N. Barrena (Breves notas de la isla de Annobón y sus cosas, pág.13):

al establecerse la misión en 1885, no había en la isla quien supiera leer ni escribir.

Por tanto, podemos decir que la “convivencia” de las dos lenguas se hace intensa (en una primera etapa oral y más tarde introduciendo los elementos y reglas de la escritura de la lengua española), a partir de entonces, hasta que en 1968 accedió a la independencia formando parte de la república de Guinea Ecuatorial.

En la actualidad, el contacto o la convivencia del fá d'ambô con el español se ha realizado y se sigue realizando a través del contacto de los representantes gubernamentales del estado guineano no hablantes de la lengua (pues los asuntos de carácter oficial son tramitados en español) enviados por el gobierno, o bien con el personal de las organizaciones de cooperación española, con los isleños y en general con los no hablantes del fá d'ambô.

La presencia de la lengua española en Annobón ha influido de manera importante sobre algunos aspectos del fá d'ambô, especialmente, y como puede esperarse, en la cultura escrita general. Ello hace que podamos decir que, aparte de la aportación del léxico proveniente de la lengua portuguesa, en su mayor parte, sobre la lengua de los annoboneses, el español también ha aportado una parte de componente del léxico, elementos de fonética (por ejemplo la realización o presencia en algún caso de la vibrante simple simultaneándose con la alveolar lateral, aunque de un modo no general), y otros. Sirvan como ejemplos las siguientes situaciones:

español	fá d'ambô (ant.)	fá d'ambô (actual)
tenedor	guéfa ['gɛ:fʰ]	tênêdól [tenedɔl]
rueda	róda ['ɾodʰ]	roda / loda
abogado	abogádu [abo'gadʰ]	abogádu [abo'gadʰ]
alambre	álam ['alam]	baballanda [baba'ʎandʰ]

Por todo ello podemos afirmar, con toda seguridad, la gran influencia que ha tenido el español en el léxico del fá d'ambô, al haber constatado con estos pocos ejemplos la sustitución de unos términos por otros de procedencia española y la incorporación de otras formas en la lengua. Otros ejemplos que constatan la influencia del español sobre la lengua de los annoboneses, desde el terreno de la sintaxis, son menos fáciles de encontrar:

Por mí, no vengas > *Pol / por amu, na bi'fa*

Mi padre me riñó > *Pé'mu gritamu frente a Pé'mu loju'óio d'ami*

En lo referido a la cuestión de la lengua (annobonesa) escrita, diremos que como consecuencia del proceso de alfabetización de los hablantes de la lengua fá d'ambô en español, los escasos documentos presentados en un sistema gráfico sobre la lengua annobonesa muestran los contenidos siguiendo, como es de esperar, los signos y las normas combinatorias de la lengua escrita española.

Este grado de influencia del español sobre la lengua fá d'ambô se puede constatar, tal como acabamos de ver, en algunas construcciones

morfológicas y de la sintaxis del habla en el segmento de población más joven; donde se manifiesta un alto grado de interferencia en su discurso con construcciones adoptadas e incorporadas al sistema, tal como se ha visto en los ejemplos anteriores.

La incidencia o influencia de la lengua española sobre el fá d'ambô ha contribuido a la manifestación de una ligera divergencia, tanto desde el punto de vista estructural (en menor medida) como desde el punto de vista léxico con respecto a sus vecinas más próximas, los criollos de São Tomé y Príncipe.

INFLUENCIA DEL PIDGIN DE FERNANDO POO EN EL FÁ D'AMBÔ

Un pidgin suele definirse, en general, como un tipo lingüístico mixto (códigos mixtos) nacido de la necesidad de comunicación entre grupos pertenecientes a sociedades lingüísticas diferentes.

Son creados a partir de lenguas ya existentes. El pidgin de Malabo, particularmente, surge con base al léxico inglés, al que se le van añadiendo elementos de las lenguas que se hablan en la zona. Se tiene así: el pidgin de Sierra Leona, el de Nigeria, el de Camerún, el de Costa de Marfil, el de Fernando Poo (Malabo), etc.

La influencia de este pidgin de Fernando Poo sobre la lengua de los annoboneses se constata en determinados elementos del léxico, tal como podemos mostrar en los ejemplos siguientes:

pidgin	fá d'ambô / español	inglés
[ˈbesin]	[ˈbesin] / plato hondo	bassin
[ˈbox]	[ˈbokis] / caja	box
[ˈglas]	[xaˈlafɪ] / vaso	glass
[ˈbabuwala]	[babaˈlãncʰa] / alambre	wire

Donde podemos observar, también, en qué medida el pidgin de la isla de Fernando Poo, lengua franca de comunicación entre los diferentes grupos étnicos que coincidieron en un período de tiempo relativamente largo y que conformaron la parte española del África subsahariana, ha influido de manera clara, principalmente debido a los contactos que tuvieron los annoboneses al emigrar a la isla de Bioko en busca de trabajo. Pues no se debe olvidar el resultado de los tratados firmados por el gobierno español y los gobiernos de Cuba, Nigeria y otros países del entorno para importar mano de obra bracera, para el desarrollo de la explotación del cacao y el café, en los años comprendidos entre 1910 y 1960. Así, coincidieron en el

mismo espacio geográfico de Fernando Poo (Bioko) grupos de trabajadores nigerianos, cubanos, krumanes, saotomenses y otros muchos más, con un buen número de elementos de la emigración annobonesa.

Este pidgin presta a la lengua más bien elementos lexicales, como ya hemos hecho notar más arriba, es decir que no aporta elementos de sintaxis, ni morfológicos u otro tipo de estructura gramatical, como se puede observar en la lista expuesta sobre este párrafo. A pesar de todo, el porcentaje de formas léxicas tomados del pidgin es bastante baja.

CONVIVENCIA CON OTRAS LENGUAS DE SU ENTORNO

Otras lenguas de Guinea Ecuatorial, con las que convive actualmente y ha convivido en el largo período colonial como parte de España, tales como pueden ser la lengua fang o lengua continental (Río Muni) de Guinea, la lengua bubí o lengua de los naturales de la isla de Fernando Poo (Bioko), la lengua combe o lengua de los habitantes de la isla de Corisco y zona costera de Río Muni, etc., no ejercen influencia constatable sobre la lengua annobonesa según los datos de los que dispongo, tanto por mi parte como por parte de los informantes a los que he tenido acceso. Y otro tanto podemos decir sobre la cuestión de la influencia de la lengua fá d'ambô sobre el léxico de las lenguas citadas. A pesar de esto, no se nos debe escapar el hecho de que dichas lenguas pueden prestarse entre sí pequeñas partes del léxico, aunque éstas sean de cantidades exiguas; son los casos relativos a sustantivos pertenecientes a campos semánticos como pueden ser sustantivos referidos a la cocina y a la alimentación en general.

En la actualidad el fá d'ambô convive con las otras lenguas de Guinea Ecuatorial, compartiendo espacio geográfico con ellas. Por tanto, se puede definir un estado de tolerancia o de co-oficialidad de segundo orden o de segundo plano con cada una de las otras lenguas, ocupando la oficialidad de primer orden, como sabemos, una modalidad del español (las diversas variedades del español de Guinea Ecuatorial).

Por tanto, como resumen, podemos decir que en cuanto a lo que se refiere a la cuestión de préstamos de otras lenguas, por parte del fá d'ambô, sí han tenido lugar este tipo de fenómenos desde el español, incluso algunos lingüistas proponen un proceso de lexificación y relexificación en la lengua de Annobón sobre la base de la lengua española. También podemos hablar de procesos de préstamos del pidgin o de la lengua inglesa; en este caso, en el proceso de lexificación y de relexificación podemos destacar un período de tiempo en el que se detuvo o desaceleró; mientras que en la actualidad podemos observar que esta relexificación con base en el español y el pidgin se ha acelerado.

Hay que decir que aunque el isleño annobonés que ha emigrado a la isla de Bioko adquiere competencia lingüística en el pidgin, este último no goza en la isla de Êmbô de una generalización; por lo que, al no tener que comunicarse en dicha lengua, ésta se va perdiendo como elemento de relación comunicativa. La misma situación se da para el caso del español, cuando nos encontramos con isleños más ancianos, y especialmente en las annobonesas. Es decir, estos últimos (los ancianos y las mujeres annobonesas), como consecuencia de un uso casi nulo del español como elemento de comunicación, van “perdiendo” de manera paulatina su capacidad comunicativa en dicha lengua (adquirida, principalmente, en el medio educativo escolar). Aunque debemos decir que esa “pérdida” o “degradación” del español como lengua de comunicación no se produce en ningún momento de una manera total.

Así, podemos encontrar que un segmento más o menos amplio de la población annobonesa no entiende ni habla el pidgin. Y se conserva un poco más la capacidad expresiva en español, no llegando a perderlo del todo.

PREVISIÓN DE FUTURO PARA EL FÁ D’AMBÔ SEGÚN LOS DATOS CON LOS QUE CONTAMOS

Según muestran algunos de los datos manejados como fuentes de información recurrida para la elaboración de este trabajo, se puede decir que en los hablantes del fá d’ambô actual, en especial los (hablantes) más jóvenes, a lo largo de su discurso se pueden encontrar elementos léxicos del español de nuevas incorporaciones por relexificación e incluso estructuras morfológico-sintácticas de relativa longitud para expresar los contenidos de su mensaje. Elementos prestados de la lengua española que para los individuos que son considerados por sí mismos como de mejor hacer expresivo como “aberraciones” sobre la lengua. Así, se puede observar en un hablante joven:

a). Un elemento explicativo ‘*porque*’ en lugar de ‘*da jantu*’ [da’xantú] o ‘*pôqué.../paqué...*’; el sintagma verbal ‘*gritamu*’ en lugar de ‘*lonjuà ôiô d’amu*’ o ‘*lonju’ô d’amu*’.

1. “*Leénsu gritamu porque...*” , o también
2. “*Leénsu gritamu poqué ...*”
3. “*Leénsu lonjua ôiô d’amu poqué...*”
4. “*Leénsu lonjuaôiô d’amu dajantu...*”

En todas estas situaciones se traduce como ‘Lorenzo me riñó porque...’, y son todas ellas posibles en todo momento en el *fa d’ambô* actual.

En las situaciones (a.2) y (a.3) podemos observar que ‘*pôquê*’ es en un principio una reincorporación y readaptación del español “porque”, aunque hay que decir que esta forma ya existía en uso, tomado del portugués, con anterioridad a la etapa del español; de ahí que lo hayamos definido como una reincorporación; mientras que la forma que aparece en (a.4), ‘*dajuantu*’ sería otra de las formas (compleja) de la etapa portuguesa (‘de/por cuanto’) de igual contenido semántico, la forma más probable que puede utilizar un *fadambô* hablante actual.

b). Las generalizaciones de: ‘*deque*’, implementando un elemento vacío, (\emptyset), que muestra las dos proposiciones como estructuras más interrelacionadas, comportando a la semántica oracional la idea de acción más reciente, a pesar de que frecuentemente sustituye ‘*béngapa*’ (adaptados ambos del español ‘de que...’ y ‘a pesar de que...’). Como ejemplo tenemos:

a) Maanela (>Maaná’) *fâ deque ê’ gongó cumi*

b) Manela (>Maná’) *fâ ê’ gongò cumi*

Donde en (b) se percibiría una ausencia de conexión coordinante entre las dos estructuras simples que podrían conformar la oración completa, que se traduce, en todos los casos, como ‘Manuela dice (de que) que no quiere comer’

Por otra parte, aunque ambas formas (a) y (b) oracionales puedan y son traducidas con igual contenido, se puede ver una ligera variación en las semánticas de ambas formas. Pues, de una forma u otra, el contenido de (b) se muestra de forma más directa, en relación a lo que dice o dijo *Maanela*; se trata de un caso de la transmisión del enunciado oracional en forma directa de lo que dijo o dice ésta, el sujeto referido.

c) Incorporaciones tales como *vantaja* [vɛn’tax^a], *ventaja*, frente a la locución sintagmática ‘*sêé/má deénchi*’. Ejemplo: *bo sà ventája* / **bo sá deénchi* ‘(tú) tienes ventaja’.

Las incorporaciones de este tipo son más frecuentes en hablantes de la lengua que residen en España, aunque también es posible encontrarlas en sectores hablantes más jóvenes residentes en la isla de Bioko.

d) Incorporaciones y reincorporaciones, en ocasiones, de términos con los sonidos vibrantes, como por ejemplo: *rueda* > *roda* [róda], donde la vibrante es simple y retrofleja (reincorporación); *armario* > *armário* [ar’mɔ:ri^o]; *gritar* > *gritá* [gri’ta:], *arrugar* > *arrugá* [aú’ɣa] frente a

**alugá*, donde [f], es la transcripción de la vibrante múltiple, etc., como incorporaciones del español.

Y con respecto a las vibrantes (simple y múltiple), debemos decir que el fá d'ambô, al no distinguirlas de la [alveolar, lateral], con excepciones muy escasas, esta última puede ocupar el lugar de las primeras en las palabras que se incorporan a la lengua. Así, se puede tener [ˈloda], [al^aˈmɑ:ljo] y *[gⁱliˈtɑ:], etc., salvo en aquellos casos en que han sido incorporados del español

Frecuentemente, el hablante del fá d'ambô se ve forzado a adoptar elementos léxicos nuevos, a veces ya aceptados por el uso general, para completar la emisión de su opinión o la información que desea transmitir a su interlocutor, a pesar de las opiniones y la censura de los elementos más puristas, que prefieren a veces el uso de construcciones complejas para referirse a los nuevos elementos de la vida cotidiana. Algunos ejemplos de estas situaciones son:

-*ôpá squêevê* > *pá'squêevê* en lugar de *bolígrafo* // *lápiz*

-*juá jôlé sã* en lugar de *môto* // **ôtômôvil* o **autômóvil*

-*já'yi liba vã* en lugar de *piso* (construcción arquitectónica de varias alturas).

- entre otros.

Estos y otros aspectos y ejemplos, que merecen unos estudios más amplios, profundos y más detallados, que de abordarse se saldrían de la finalidad de este trabajo, hacen pensar que el fá d'ambô, debido a circunstancias socio-políticas y geográficas (emigración y aislamiento geográfico) vaya a evolucionar en dirección distinta a la actualidad. Pues hay que tener en cuenta los sectores de hablantes (aunque en número poco considerable) de dicha lengua que se encuentran en las diversas latitudes geográficas, ya que cada una de las comunidades pueden contribuir a la deriva de la lengua hacia la incorporaciones y fijaciones de aspectos como pueden ser los anteriormente citados en este mismo apartado. Así, puede llegar a ser posible que los que han emigrado hacia el suelo español desarrollen la lengua en dirección hacia una sintaxis más próxima de lo que ya está, por la gran tendencia que se observa, de por sí, por parte de los hablantes y de la lengua misma.

Otro aspecto que puede llevar a un desarrollo en el cambio de la lengua, lo constituye el hecho de que empiecen a surgir una mayor preocupación en la manera que funciona el sistema, y a surgir estudios más o menos serios (con suficientes bases científicas) respecto del sistema.

Observamos que a medida que los hablantes son más jóvenes, las interferencias van siendo más normales y generales, tanto como en los hablantes establecidos en Europa, más concretamente en territorio español, los establecidos temporalmente en otras zonas de Guinea donde la lengua de comunicación es el español, etc., como los residentes actualmente en la isla de Émbô por efecto de la educación escolar.

BIBLIOGRAFÍA

Para más documentación se recomienda otros materiales de lectura como:

- Zamora Segorbe, A. *Gramática descriptiva del fá d'ambô*. (En edición y publicación)
 - Granda (de), G. *Estudios de lingüística afro-románica*. Universidad de Valladolid, 1985.
 - Munteanu, D. *El papiamento, lengua criolla hispánica*. Gredos, 1996.
 - Gil Fernández, Juana. *Los sonidos del lenguaje*. Ed. Síntesis.1990.
 - de Terán, Manuel. *Síntesis geográfica de Fernando Poo*. Instituto de Estudios Africanos e Instituto Juan Sebastián El Cano. CSIC. Madrid, 1962
 - Zamora Lóboch, M. *Noticias de Annobón: Su geografía, historia y costumbres*. Publicaciones de la Diputación provincial de Fernando Poo. 1962.
 - Barrena, Natalio, *Gramática annobonesa*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1957.
 - Moreno Cabrera, J.C., *La dignidad e igualdad de las lenguas. Crítica de discriminación lingüística*. Alianza Editorial, 2000.
 - Dell Hymes, ed., *Pidginization and criolization of languages*. Cambridge University Press. 1974.
 - Alcaraz Varó, E. Y Martínez Linares, M^a A., *Diccionario de lingüística moderna*. Ed. Ariel.1996.
 - de Wulf, V. Edit. *Documentos sobre Annobón*. CEIBA, 1998.
 - Basilio, A. *Caza y pesca en Annobón. Aves de la isla. La pesca de la ballena*. IEA (CSIC). Madrid. 1972.
 - de Castro Antolín, M. L y de la Calle Muñoz, M^a L. *Geografía de Guinea Ecuatorial*. Ed. PCEGE.
- ISBN 84 – 505- 2665 – 5. Madrid,1985.
- Bernd Heine & Derek Nurse, edit. *African language. An introduction*. Cambridge University Press. 2000.
 - Mateus, M^a H & d'Andrade, E. *The phonology of Portuguese*. Oxford University Press.

- Mellars, P. 1998 “*Neanderthals, Modern Humans and the Archaeological Evidence for Language*” en N. G. Jablonski y L. C. Aiello (eds.) *The Origin and Diversification of Language*, Memoirs of the California Academy of Sciences nº 24, San Francisco, California, 1998, páginas 89-116.
- Milewski, T. 1973 *Introduction to the Study of Language*, Mouton, La Haya.
- Moreno Cabrera, J. C. 1987 *Fundamentos de Sintaxis General*, Madrid, Síntesis.
- Moreno Cabrera, J. C. 1995 *La Lingüística Teórico-Tipológica*, Madrid, Gredos.
- Moreno Cabrera, J. C. 1997 *Introducción a la Lingüística. Enfoque tipológico y Universalista*, Madrid, Síntesis.
- Moreno Cabrera, J. C. 2000b *La Dignidad e Igualdad de las Lenguas. Crítica de la discriminación lingüística*, Madrid, Alianza
- Moreno Cabrera, J. C. 2001 “*Verbo y oración: morfosintaxis interlingüística de la deixis verbal de persona*” *Revista de Investigación Lingüística*, IV, nº1, 2001, páginas 109-156.
- Morpurgo-Davies, A. 1975 “*Language classification in the Nineteenth Century* en T. A. Sebeok (ed.) *Current Trends in Linguistics, 13. Historiography of Linguistics*, Mouton, La Haya, 1975, p.607-706.
- Morpurgo-Davies, A. 1992 *Nineteenth-Century Linguistics*, vol IV de G. Lepschy (ed.) *History of Linguistics*, Londres, Longman.
- Mounin, G. (dir.) 1982 *Diccionario de Lingüística*, Barcelona, Labor.
- Moure, T. 2001 *Universales del lenguaje y lingüo-diversidad*, Barcelona, Ariel.
- Muysken, P. 1988 “*¿Son los criollos un tipo especial de lengua?*” en F. Newmeyer (comp.) *Panorama de la Lingüística Moderna de la Universidad de Cambridge. II. Teoría lingüística: extensiones e implicaciones*, edición supervisada por Luis Eguren, Madrid, Visor, 1991, páginas 347-366.
- Panter-Brick, C. R. H. Layton y P. Rowley-Conwy (eds.) *Hunter-Gatherers. An Interdisciplinary Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001
- Quirk, R. y C. L. Wrenn 1957 *An Old English Grammar*, Londres, Routledge
- Sapir, E. 1921 *Language. An introduction to the study of Speech*, San Diego, Harcourt Brace & Company
- Skorik, P. Y. 1948 *Ocherki po sintaksisu chukotskogo yazıka. Inkorporatsiya [Esbozo de la sintaxis chucota. La Incorporación]*. Leningrado
- Spencer, A. 1995 “*Incorporation in Chukchi*”, *Language*, 71, 3, pp.439-489
- Torrence, R. 2001 “*Hunter-gatherer technology: macro- and microscale approaches*” en C. Panter-Brick, R. H. Layton y P. Rowley-Conwy (eds.) 2001, páginas 73-98

TERESA ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Algunos ejemplos de mitos genesiacos subsaharianos: ¿magia o religión?

Oráfrica, revista de oralidad africana, nº 5, abril de 2009, p. 113-130.

ISSN: 1699-1788

Entregado: 27/10/2008. Aceptado: 17/12/2008

**ALGUNOS EJEMPLOS DE MITOS GENESIACOS
SUBSAHARIANOS: ¿MAGIA O RELIGIÓN?**

**TERESA ÁLVAREZ MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

Teresaalv@yahoo.es

La interrelación entre la magia y lo sagrado, es decir, entre el rito profano y la religión, es un tema que ha despertado el interés de los intelectuales desde el comienzo de la colonización y, en consecuencia, del descubrimiento de nuevos pueblos, culturas y religiones. Desde el monumental estudio que hace George Frazer en el clásico *La rama dorada*, en el que se intenta fijar las frágiles fronteras que delimitan los terrenos de la magia y de la religión²⁰⁹, ha habido múltiples trabajos que han analizado las creencias de las sociedades tradicionales o de los llamados “peuples premiers”, según la denominación de Claude Lévi-Strauss. Actualmente el estudio del tema de la magia y sus extensiones parece tomar un nuevo impulso. Es muestra de ello el libro recientemente publicado *Culturas mágicas: magia y simbolismo en la literatura y la cultura hispánica*²¹⁰, coordinado por Sergio Callau, en el que se recogen interesantes propuestas a este respecto.

Las culturas de África subsahariana y sus creencias han representado desde el siglo XVIII una gran fuente de textos y ritos de los pueblos no europeos que los antropólogos y etnólogos han utilizado en sus estudios. Desde un punto de vista comparatista se ha hablado recurrentemente de las creencias de dichos pueblos utilizando términos que las clasificaban en un plano más cercano a lo mágico que a lo sagrado, insertando dichas creencias en un ámbito claramente inferior al de la religión oficial o reconocida como tal. Sirva como muestra de ello la utilización del término vudú, que se asocia con un tipo de magia agresiva y dañina, y cuyo origen es el nombre la religión propia de los habitantes de las tierras cercanas al golfo de Guinea que fue exportada a través de los esclavos a las plantaciones americanas. Como explica J.M. Pedrosa:

[...] La magia y la religión constituyen, en efecto, una especie de fluido cultural cuyas fronteras comunes y demarcaciones internas han sido tradicionalmente definidas más que por los criterios de un único y empírico pensamiento racional —que, por definición, les sería antagónico—, por los intereses —tan arbitrarios como variables— de los

grupos que en cada época y en cada lugar han controlado el poder espiritual; grupos que, al discriminar entre lo mágico y lo religioso, ponían barreras también entre lo vergonzoso y lo prestigioso, lo heterodoxo y lo ortodoxo, lo marginal y lo institucional, y hasta lo ilegal y lo legal, creando con ello un grupo —el suyo— legitimado por lo religioso y otro grupo —el de los insumisos a su control espiritual— deslegitimado por lo mágico, lo supersticioso y lo herético, entendido todo ello como anti-religioso.²¹¹

A través del estudio de varias cosmogonías africanas, recogidas por autores africanos, intentaremos extraer algunas conclusiones acerca de su simbolismo y del sistema de creencias que subyace tras él, para comprobar si dichas creencias tienen puntos de coincidencia con otras religiones más “prestigiosas” o si pertenecen más bien a un ámbito diferente.

Comenzaremos por la cosmogonía que abre el relato mítico de “Njeddo Dewall, mère de la calamité”, cuento iniciático peul recogido y traducido al francés por Amadou Hampâté Bâ. Este relato pertenece al “género de la alianza”²¹², aquél cuya finalidad es sellar una asociación indisoluble entre la divinidad y su pueblo. Éstos son géneros de tradición oral que en un momento tardío son recopilados y que poseen un marcado carácter teocrático encaminado a dotar al pueblo de una identidad y un orden propio, como explica Luis Beltrán:

Ambos aspectos - la tradición oral y la identidad teocrática nacional - son inseparables. Son sus creencias, su imaginario quimérico, lo que constituye una nación. Es más, el género de la alianza es el gran género quimérico.²¹³

Queremos dedicarle una atención especial a la “Généalogie mythique de Njeddo Dewall d’après la cosmogonie du Mandé”, explicación cosmogónica que precede al relato y que vamos a comparar con otras cosmogonías y, asimismo, vamos a intentar dilucidar algunos aspectos acerca del concepto de símbolo y su origen en las sociedades africanas tradicionales.

Reproducimos a continuación la genealogía mítica a la que nos hemos referido²¹⁴:

GENEALOGÍA MÍTICA DE NJEDDO-DEWAL SEGÚN LA COSMOGONÍA MANDÉ

Antes de la creación del mundo, antes del comienzo de todo, no había nada salvo

UN SER. Este ser era un vacío sin nombre y sin límite, pero era un vacío vivo, incubando

potencialmente en él la suma de todas las existencias posibles.

El tiempo infinito, intemporal, era la morada de este Ser-uno.

Se otorgó dos ojos. Los cerró: la noche fue engendrada. Los volvió a abrir: nació el día.

La noche se encarnó en Lewrou, la Luna. El día se instaló en Nâ'ngué, el Sol.

El Sol desposó a la Luna. Juntos engendraron a Doumounna, el Tiempo temporal divino.

Doumounna preguntó al Tiempo infinito con qué nombre debía invocarlo. Este respondió:

“Llámame Guéno, el Eterno”

Guéno quiso darse a conocer. Quiso tener un interlocutor. Entonces creó un Huevo maravilloso, dividido en nueve partes, e introdujo en su interior los nueve estados fundamentales de la existencia.

Luego confió el Huevo al Tiempo temporal Doumounna. “Incúbalo con paciencia, le dijo. Y saldrá lo que tiene que salir.”

Doumounna incubó el Huevo maravilloso y lo llamó Botchio'ndé.

Cuando el huevo cósmico eclosionó, nacieron veinte seres fabulosos que constituían la totalidad del universo visible e invisible, la totalidad de las fuerzas existentes y de todos los conocimientos posibles.

Pero, desgraciadamente, ninguna de estas veinte criaturas fabulosas se reveló apta para convertirse en el interlocutor que Guéno había deseado para Él mismo.

Entonces, él tomó una pizca de cada una de las veinte criaturas existentes. Las mezcló y luego, insuflando en esta mezcla una chispa de su propio aliento ígneo, creó un nuevo ser: Njeddo, el hombre.

Síntesis de todos los elementos del universo, los superiores y los inferiores, receptáculo por excelencia de la Fuerza suprema, al mismo tiempo que confluente de todas las fuerzas existentes, buenas o malas, Njeddo, el Hombre primordial, recibió como herencia una pequeña cantidad de la potencia creadora divina, el don del Espíritu y de la Palabra.

Guéno enseñó a Njeddo, su interlocutor, las leyes según las cuales todos los elementos del cosmos fueron formados y continúan existiendo. Lo instauró como Guardián y Gerente de su universo y le encargó que procurase mantener la armonía universal. Éste es el motivo por el cual es pesado ser Njeddo.

Iniciado por su creador, Njeddo transmitió más tarde a su descendencia la suma de todos sus conocimientos. Este fue el comienzo de la gran cadena de transmisión oral iniciática.

Njeddo, el hombre primordial engendró a Kikala, el primer hombre terrestre, cuya esposa fue Nâgara.

Kikala engendró Hbana-koel: “Cada cual para sí mismo”. “Cada cual para sí mismo” engendró a Tcheli: “Bifurcación del camino”. “Bifurcación del camino” tuvo dos hijos: uno el “Hombre viejo” (Gorkomawdo) representó el Camino del Bien, la otra, la “Pequeña vieja

canosa” (Dewel-Naweywel), representó el camino del mal. De estos surgieron posteriormente dos tendencias contrarias:

El “Hombre viejo” engendró a Njeddo-Mawdo, el “hombre digno de consideración”, que trajo al mundo a cuatro hijos: “Gran escucha”, “Gran visión”, “Gran elocuencia” y “Gran actuación”.

Su hermana, la “Pequeña vieja canosa”, engendró también cuatro hijos: “Miseria”, “Mala suerte”, “Animosidad” y “Detestable”.

Como hemos visto, a partir de “Bifurcación del camino”, que sucedió a “Cada cual para sí mismo”, se configuran las vías del Bien y del Mal.

Njeddo-Dewal es una encarnación legendaria peul de Dewek-Nayewel, la “Pequeña vieja canosa”, llamada Moussokoronin koundjé por los bambaras.²¹⁵

Es el propio Hampâté Bâ el que nos revela informaciones fundamentales acerca de la interpretación de este mito de la creación²¹⁶, común a casi todas las etnias de la sabana occidental con elementos que varían en función de las regiones o de los transmisores. Los peuls poseen, además, un mito de la creación específico, basado en el simbolismo de la leche, la mantequilla y los bóvidos. Pero en el momento en el que fueron vencidos por Sundiata Keita, fundador del imperio Mandé o de Mali, adoptaron una parte de sus creencias, hasta tal punto que no es posible separar las cosmogonías peul y bambara. El mito reproducido arriba es el mismo mito iniciático que el recogido en *La puissance du sacré*²¹⁷ como “mythe initiatique des Bambaras” recogido también por Amadou Hampaté Bâ en *La tradition vivante*²¹⁸.

Para comenzar, podríamos relacionar este mito genesiaco con la cosmogonía clásica de Hesíodo, según la cual al inicio del mundo sólo existía el Caos, es decir el desorden, el espacio puro o la extensión sin ningún contenido, que equivale al vacío. Las sucesivas generaciones de dioses clásicos representan, al igual que en el mito bambara, el complicado proceso que entraña el paso del Caos al Cosmos, el paso de la ausencia de Orden Universal, de Justicia Suprema y de Belleza Absoluta a su presencia definitiva.

La noción de “vacío viviente” o de “vacío sin principio” que figura en el mito -que nos recuerda nociones metafísicas de otras culturas (en especial las del extremo oriente)- es muy habitual en la tradición peul o fulbé. Guéno es un ser no creado, como el dios judío, sin corporeidad ni materialidad, pero es al mismo tiempo fuente y principio de toda la vida. La tradición peul distingue dos tipos de vida: la vida eterna, propia solamente de Guéno, y la vida contingente, la de todos los seres creados a partir del “huevo” primordial. Hampâté Bâ explica²¹⁹ que en *Bambara* la voz “fan” –huevo– significa también ‘forja’, ya que el herrero transforma la materia para crear objetos y es considerado el primer imitador de la creación original. Por este motivo todos los objetos que utiliza el forjador

tienen un simbolismo determinado y los gestos que ejecuta en su trabajo tienen un significado ritual. También en culturas tradicionales europeas el herrero es un ser privilegiado por su poder de controlar y utilizar el fuego.

El huevo cósmico primigenio está presente en tradiciones de todo el mundo: en África, entre los letones, los polinesios o en la India²²⁰ podemos encontrar alusiones al huevo cósmico como origen de la vida. La simbología que representa este elemento se refiere a la semilla de la vida concentrada y está asociada al refugio uterino y creador que contiene el universo en miniatura. Gilbert Durand cita varias tradiciones en las que el huevo original es considerado como un principio que concierne a la formación de la vida:

L'œuf philosophique de l'alchimie occidentale et extrême-orientale se trouve naturellement lié à ce contexte de l'intimité utérine. [...] L'œuf alchimique était maintenu à une douce température pour la gestation de l'homunculus qui devait se former, affirme Paracelse [...] Cet œuf –de par sa qualité de germe protégé– est lié un peu partout aux rituels temporels du renouveau: d'où les œufs d'argile retrouvés dans les tombes préhistoriques russes et suédoises, d'où le rituel assyrien du modelage d'un œuf de terre, de farine ou d'aromates [...] Enfin dans les fêtes chrétiennes nous avons conservé ce symbolisme grâce à l'œuf de pâques.²²¹

Victoria Newall nos ofrece en el primer capítulo de su libro *An egg at Easter: A Folklore Study*²²² múltiples ejemplos de mitos genesiacos en los que aparece el huevo como instancia a partir de la cual se desarrolla el universo y nos refiere, asimismo, la evolución de este objeto simbólico en diferentes culturas del mundo.

En el *Kalevala*, epopeya nacional finlandesa, el universo surge igualmente a partir de la eclosión de siete huevos puestos por un águila en la rodilla de la hermosa virgen Lounnotar que flota en el mar, símbolo también de la feminidad y de la vida. Al mover la rodilla, cuando siente el calor de los huevos en su piel, éstos ruedan al abismo y se estrellan contra las olas. A partir de aquí se crean “las más bellas cosas”:

De la parte inferior de los huevos se formó la tierra, madre de todos los seres; de la parte superior, el sublime cielo; de sus trozos amarillos, el radiante sol; de sus trozos blancos, la luna resplandeciente; de las cascarillas jaspeadas se hicieron las estrellas; y los trozos oscuros fueron los nubarrones del aire.²²³

En diferentes relatos cosmogónicos africanos podemos encontrar la sustitución del huevo primigenio por un elemento parecido, la calabaza, que se convierte en espacio germinal de todo el cosmos. En la simbología de ambos elementos encontramos el tema de la unidad original rota y fragmentada por el acto de la creación. Denise Paulme recoge en *La mère devorante*²²⁴ más de diez versiones de este mito, provenientes

principalmente del África del Oeste, en el que el valor cosmogónico y creador de la calabaza queda subvertido para ocupar el papel de un monstruo devorador que traga todo lo que encuentra a su paso. Esta calabaza, elemento femenino y maternal invertido que devora la vida, es vencida por un carnero mágico, elemento masculino, que la hace estallar y hace resurgir a la vida a todos los seres devorados. En el estudio del cuento de la “*mère/calebasse dévorante*”, D. Paulme encuentra restos de cosmogonías míticas en el hecho de la calabaza que se quiebra y da la vida: “Qu’il s’agisse au départ d’un mythe de création ne saurait faire de doute: dans toutes les variantes un seul être transformé en Cosmos éclate, renaît et multiplie”²²⁵. Aunque el sentido último del cuento de orígenes míticos es mostrar cómo lo femenino, identificado con la calabaza comúnmente en toda África, es percibido como algo ambiguo, a la vez temible y delicioso:

Le thème de la glotonnerie féminine et de la terreur très profonde qu’elle éveille dans l’inconscient masculin se retrouve par toute l’Afrique. L’ambiguïté qui veut que dans la plupart des langues manger et copuler puissent s’entendre l’un pour l’autre permet de décrire en termes voilés mais compris de tous une avidité qui ne concerne pas seulement les nourritures.[...] Dans cette optique la femme rêvée sera la bonne ménagère, l’épouse domestiquée qui veille au bien-être de son partenaire la nuit comme le jour [...] alors que la mauvaise femme, dont la sexualité n’a pas pu être domptée, ne songe qu’à se gaver et poursuit son plaisir dans les rapports intimes jusqu’à l’épuisement de l’autre.²²⁶

Entre los *adja*, etnia que reside en el golfo de Guinea, principalmente en Togo y Benin, encontramos igualmente un mito del nacimiento del mundo en el que aparece la calabaza como origen del universo²²⁷:

MITO ADJA DEL NACIMIENTO DEL MUNDO

Al comienzo de toda la existencia había una Calabaza. Ella llenaba el tiempo y el espacio. Ella era la Totalidad.

Separada horizontalmente por su mitad, su tapa formaba el Cielo y su copa la Tierra. El cielo era macho y contenía el Agua. La tierra era hembra y sus entrañas incubaban el Fuego. Así pues la calabaza completa era el Cielo, la Tierra, el Agua y el Fuego.

La vida nació de la iniciativa del cielo que, un día, envió su Agua sobre la superficie de la Tierra. La Tierra acogió la primera Lluvia que, con su frescor, hizo germinar las plantas. Estas se metamorfosearon, unas en animales, otras en hombres. El Cielo y la Tierra puestos en contacto por la lluvia hicieron surgir el rayo, que desató el impulso primordial, poniendo en movimiento perpetuo el Cielo y la Tierra, así como el Agua y el Fuego que contenían.

Desde tiempos inmemoriales, prolongando el poder del rayo, nuestros ancestros aprendieron a hacer brotar el Fuego de la piedra y la madera seca.

Con el Fuego el hombre transformó la laterita en hierro. Luego, forjó el hierro para fabricar armas de caza y útiles para trabajar el campo.²²⁸

En el mito queda además patente cómo para el hombre africano el universo se concibe a modo de una totalidad constituida por una red de relaciones donde circulan energías positivas o negativas, femeninas o masculinas, calientes o frías, fuertes o débiles, etc. De esta manera todos los elementos presentes en el cosmos (el bosque, las aguas, el fuego, los animales, los astros, la lluvia) revelan la omnipresencia de una fuerza superior que ordena y determina el carácter de todo lo existente.

El cosmos reflejado en este tipo de cosmogonías es un universo fuertemente simbólico, ya que la interpretación del universo como un todo interdependiente regido por una fuerza superior que da la vida, genera un gran número de símbolos naturales y animales: el sol, la luna, los campos, las termiteras, las intersecciones de los caminos y otros tantos elementos naturales están cargados de un fuerte significado simbólico conocido y respetado por toda la comunidad. El valor de dichos elementos simbólicos está determinado por sus interrelaciones entre ellos y por sus correspondencias.

Como podemos ver en “Généalogie mythique de *Njeddo-Dewal* d’après la cosmogonie du Mandé”, el hombre primordial llamado *Njeddo* es el ser humano primigenio que representa a la criatura perfecta, puesto que es el interlocutor de la divinidad y el elegido para reinar sobre todas las cosas creadas. Al mismo tiempo, *Njeddo* recibe atributos que son exclusivos de la divinidad, el don del espíritu y de la palabra, que completan su perfección. Sin embargo dicha perfección que acerca al hombre a la divinidad es rota, como en todas las cosmogonías, en el momento en el que aparecen dos vías: la del bien, representada por el “*Vieil homme*” y la del mal, encarnada en la “*Petite vieille chenué*”.

Hampâté Bâ explica cómo la lucha entre el bien y el mal es un elemento habitual en los relatos tradicionales africanos, en los que se da la lección moral del triunfo del bien. No obstante, el autor africano explica de qué manera los dos principios se hallan indisolublemente unidos en la condición humana:

L’homme étant le point de rencontre de toutes les influences et de toutes les forces (...) le bien et le mal sont en lui. C’est son comportement qui fera apparaître l’un ou l’autre. L’initiation va consister, précisément, à remonter en soi-même chaque degré de cette généalogie mythique afin de réintégrer l’état du *Njeddo* primordial, interlocuteur de Guéno et gérant de la création qui demeure latent en chacun.²²⁹

En la cita podemos ver cómo la creencia en dos fuerzas divididas y poderosas luchando entre sí dentro de la naturaleza humana es una

creencia universal, al igual que la idea de unidad perdida a partir de un evento próximo a la creación. Podemos comparar estas creencias africanas tradicionales con la leyenda del Génesis, que también muestra un elemento a partir del cual va a romperse la unidad original, el fruto del árbol del Bien y del Mal, que condena a la humanidad a la imperfección y a la eterna lucha de contrarios. “*C’est pourquoi il est lourd d’être Njeddo*” es la sentencia del mito bambara, que nos intenta transmitir la dureza de la condición humana tras haber abandonado su pureza y unidad original. De un modo paralelo, en el Génesis Yaveh impone una dura carga a sus criaturas que han comido de la fruta prohibida y que, por tanto, han logrado integrar en ellos la facultad para realizar el bien o el mal, siguiendo su propia iniciativa humana:

Replicó la serpiente a la mujer: “De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, concedores del bien y del mal.” Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también igualmente a su marido. [...] Entonces Yaveh Dios dijo [...] a la mujer [...] “Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás a los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia y él te dominará.” Al hombre le dijo: “Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol que yo te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida [...] con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás.” (Gen. III, 3-20)

El mismo relato de la pérdida de confianza del dios creador ante la desobediencia y, sobre todo, ante el orgullo de su criatura que se atreve a tomar su propia iniciativa y desoír sus normas, aparece también en el relato peul *Njeddo Dewal, mère de la calamité*. En dicho relato, la bruja *Njeddo-Dewal*, enviada por el dios creador *Guéno*, aparece para castigar a los peuls por su imprudencia y para destruir *Heli* y *Yoyo*, su “Jardín del Edén” local. Coincidencia que denota el origen patriarcal de ambas culturas es el hecho de que la que incite a la ruptura de las normas en ambos casos sea la mujer.

Podemos encontrar leyendas de los orígenes en distintas tradiciones africanas en las que también se reproduce la ruptura del pacto original entre la divinidad y el hombre debido a la desobediencia y la curiosidad humana. Parece que es siempre el irresistible deseo de saber y de igualarse a la divinidad lo que causa la pérdida del estado paradisiaco y la necesidad de buscar una “salvación”. En los dos relatos que hemos seleccionado y que reproducimos a continuación la caída del hombre, al igual que en el Génesis, es causada por la desobediencia de acercarse a un árbol o probar el vino que se extrae de sus frutos; en ambos casos se trata de una palmera. La primera referencia se refiere a las creencias del

pueblo baluba o luba, situado al sur del Congo en las inmediaciones del lago Tanganika:

Chez les Baluba, il s'agit du palmier raphia, appelé *dibondo* ou *arbre à esprits*: lorsqu'il eut achevé son œuvre de création, l'être suprême confia à l'homme et à la femme le palmier raphia pour demeure. Cet arbre produisait un vin délicieux. Mais le Créateur avait formellement interdit à l'homme et la femme d'en goûter. Ils vécurent heureux jusqu'au jour où, à l'instigation du quatrième des esprits primordiaux créés par l'Être suprême et le serpent, l'homme se révolta contre son Créateur. Celui-ci organisa alors l'épreuve du vin de palme: le soleil, la lune, l'homme et leurs esprits correspondants devaient lui apporter dans unealebasse du vin de palme sans avoir bu au cours de la route. Les deux premiers remplirent leur mission [...] tandis que l'homme ne résista point et but du vin. Cela introduisit le désordre et la mort, et causa sa perte.²³⁰

La palmera es considerada dentro de muchas tradiciones africanas como uno de los regalos más valiosos del creador, puesto que sus frutos se pueden comer y sirven igualmente para hacer vino y aceite. Al mismo tiempo sus ramas son utilizadas en diversas circunstancias: iniciación, culto, funerales, máscaras, etc. La palmera juega un papel muy importante en numerosas cosmogonías africanas en las que habitualmente está relacionada con la pérdida del paraíso. El simbolismo de la palmera participa del simbolismo universal del árbol: a través de sus raíces toca el mundo de los ancestros, con su tronco participa en la vida de los hombres y por sus ramas capta las fuerzas divinas para transmitir las a los hombres. Entre los Bakongo, pueblo instalado principalmente en las tierras de la desembocadura del río Congo, es también la palmera el origen de la pérdida del estado original de *Mahungu*, el primer humano, que integraba en una sola criatura lo femenino y lo masculino. De la pérdida de la perfección inicial nace el deseo sexual, que no es sino un intento de volver a recrear esta unidad perdida a partir de la ruptura del tabú impuesto por el creador. Reproducimos a continuación este interesante mito. Traducimos el texto de la versión francesa de Clémentine M.Faïk-Nzuji al castellano:

En aquellos tiempos vivía en el Universo un ser único que se llamaba Mahungu, es decir, el ser completo en sí mismo, total, perfecto y cerrado. Efectivamente, Mahungu era la cumbre de la perfección. Vivía en perfecta armonía con todas las cosas creadas, no conociendo sino la alegría y la felicidad permanente, ignorando por completo la existencia del sufrimiento y el dolor.

Mahungu poseía todos los poderes, todas las fuerzas contrarias. Podía provocar la tempestad con su soplo violento. Con su suave aliento podía levantar una brisa suave y tranquilizadora. Ser de síntesis perfecta, podía crear o destruir, hacer nacer o morir. Mahungu no era ni hombre ni

mujer, sino que su cualidad de Ser completo contenía al Hombre y a la Mujer. Tenía que ser hermafrodita.

Un día, Mahungu vio germinar no lejos de su casa un árbol conocido como el Árbol divino o Árbol de Dios. Es el árbol que hoy en día llamamos “palmera”. El Ser supremo le prohibió aproximarse y, sobre todo, rodearlo. Pero un día, llevado por una curiosidad irresistible, se acercó al árbol y dio una vuelta a su alrededor.

Enseguida el Ser completo se escindió en dos y se convirtió en dos seres distintos: Lumbu, el Hombre, y Muzita, la Mujer. Al mismo tiempo se impusieron en el hombre y en la mujer el sufrimiento y el sentimiento de no estar completos.

El hombre quiso reencontrar sus atributos femeninos que le habían abandonado; la mujer quiso reencontrar sus atributos masculinos. Se dijeron: demos la vuelta al árbol en sentido inverso, quizá consigamos volver a nuestro estado inicial. Así pues volvieron a hacer el camino. Pero llegados al punto de salida constataron que seguían siendo dos y no consiguieron volver a formar un “Ser único”.

El sufrimiento, la imperfección y el sentimiento de estar incompletos se instalaron definitivamente en ellos, al mismo tiempo que la nostalgia de su unidad perdida. Sintieron una enorme necesidad el uno del otro y, cuanto más se acercaban, más se suavizaba el sentimiento de estar incompletos, pero también crecía esta necesidad de estar estrechamente unidos el uno con el otro, hasta el día en el que las partes diferentes de sus cuerpos encajaron, se reconciliaron, haciéndoles volver, por un instante, a su estado primordial de Mahungu.

Repitieron varias veces este acercamiento sin poder hacer durar o mantener este momento de unidad perfecta. Pero de esta unión nació un ser parecido a ellos que, sin ser el ser perfecto por sí mismo, fue la tentativa del hombre y de la mujer por reencontrar su unidad inicial.²³¹

La “salvación” ante este estado de conflicto permanente se halla en la iniciación, que puede ser llevada a cabo de diferente modo, según las épocas o las culturas. Para la sociedad tradicional africana los rituales iniciáticos tienen como objetivo último formar al neófito en la religión ancestral y asegurar su re-integración en la unidad del hombre original y al mismo tiempo en la sociedad en la que vive. La iniciación tiene, por lo tanto, un doble cariz: uno espiritual y trascendente, y otro social y pragmático, dominios inseparables dentro de las sociedades africanas.

Dentro de la tradición hebrea y cristiana el primer paso de la iniciación es el bautismo, mediante el cual la criatura queda libre del “pecado original”, de la huella de la desobediencia ancestral del hombre hacia Dios y, al mismo tiempo, la persona queda reintegrada dentro de la comunidad de fieles de la que entra a formar parte.

Podemos considerar otro tipo de iniciaciones vitales o estéticas, por ejemplo las ideas románticas según las cuales la persona habría perdido

su unidad primigenia con lo trascendente y este vacío existencial podía ser recobrado a través del arte, lo que podríamos calificar como una “iniciación artística”. Los colectivos surrealistas o suprarrealistas intentan también a través del arte romper con una sociedad anquilosada y recuperar la verdadera vida artística o instintiva que late en el subsuelo de la existencia. Estos distintos tipos de “iniciación” parecen acordes con diferentes tipos de sociedades y de desarrollos humanos y, sin embargo, podríamos encontrar cierta aspiración o meta común de búsqueda de la realización total de la persona, aunque las primeras iniciaciones supongan precisamente una integración en la sociedad en la que va a vivir el individuo y las “iniciaciones estéticas” presupongan justamente lo contrario, es decir, el escapar de una sociedad que aliena y arrinconca al individuo intentando, a la vez, alcanzar una experiencia trascendente o estética al margen del entorno represivo social.

Otro elemento fundamental que aparece en las cosmogonías del África negra occidental, y que podemos relacionar de nuevo con el Génesis bíblico, es el poder y la fuerza creadora de la palabra, que interviene junto al soplo divino que insufla la vida a la criatura humana. En el mito cosmogónico de los Baluba de la República Democrática del Congo se relata que *Maweja*, Dios creador, procedió a la creación a partir de tres poderes: “le verbe”, “le geste” y “le souffle”²³²; de este modo todo lo que señalaba con su dedo existía y cobraba movimiento al recibir su soplo. En las diferentes versiones del mito cosmogónico dogón, etnia asentada en el interior de Malí, la palabra aparece igualmente como el poder que utiliza *Amma*, el dios creador, para crear el mundo y como el regalo que otorga a los hombres:

En effet, la version présentée par G. Calame-Griaule dans “Ethnologie et parole. La parole chez les Dogon.” rapporte que “Amma”, Dieu créateur hermaphrodite, était représenté par “aduno talu, l’œuf du monde”. Il possédait le verbe avant même d’avoir créé toute autre créature. Avec sa parole il forma dans cet œuf le placenta originel et le féconda. En sortirent deux jumeaux, premiers êtres créés. L’un révolté et perturbateur, fut métamorphosé en une espèce de renard et condamné à une vie misérable. L’autre, “Nommo”, bon, sacrifia sa propre vie pour réorganiser le monde perturbé par le mauvais agissement de son frère. Après sa résurrection, “Nommo” descendit sur terre avec une arche qui portait les quatre premiers couples des jumeaux: quatre hommes et quatre femmes. Quand ceux-ci arrivèrent sur la terre, ils ne possédaient pas la parole. “Amma” delega à “Nommo” la maîtrise de la parole et le chargea de l’enseigner aux humains ; en recevant le don du verbe, la créature primitive devint complète.²³³

La palabra, al igual que los signos gráficos, refleja en África Negra una manifestación de la conciencia religiosa de sus usuarios. Numerosos

mitos nos enseñan que la mayoría de los símbolos gráficos son de origen divino o espiritual:

Dans le *Dictionnaire des Mythologies*, Geneviève Dieterlen souligne, à propos des symboles graphiques relevés dans les populations issues du Mandé, que, pour les Malinké, Bambara, Dogon, Bozo et Minkanya, les premiers signes, au nombre de 266, représentent le ‘fondement de la connaissance’, *doni dyu* (en bambara), la ‘semence de toute connaissance’ *doni siya wo siya*, mais aussi et surtout le fondement de la création. Et l’on dit: L’origine de toutes les créatures (c’est-à-dire toutes les choses qui ont existé, existent ou vont exister) est dans les signes; la connaissance est sortie des signes. Ces signes eux-mêmes sont censés provenir d’un seul et unique signe, *ti kele pe*, également appelé ‘signe ardent ou chaud’, ou ‘signe support’ *ti kalama*, symbole à la fois de l’unité et de la multiplicité du Dieu créateur.²³⁴

Según Clémentine M. Faïk-Nzuji²³⁵ la denominación de símbolo en muchas lenguas africanas demuestra que para los africanos dicha noción tiene una relación directa con diferentes creencias trascendentes, y que, de hecho, el símbolo es el instrumento a través del cual el hombre logra la comunicación con la realidad sobrenatural y accede a un nivel superior de conocimiento. Faïk-Nzuji nos aporta un análisis lingüístico de la voz ‘símbolo’ en diversas lenguas habladas en el África del Oeste entre las etnias ewe, aja, gen y fon situadas alrededor del golfo de Guinea entre los países de Togo y Benín:

Dans ces langues, le symbole est désigné par le terme “vò”, du verbe “vò” qui veut dire être libre, se libérer. Le mot “vò” signifie la “liberté”. Quand il est employé pour désigner le symbole en général, il se traduit par “ce qui rend libre”, “ce qui libère” l’homme en le guidant sur la voie de sa destinée et en le mettant en harmonie avec ses aspirations les plus profondes.²³⁶

El símbolo es en numerosas lenguas africanas lo que hace corresponder la realidad visible con la realidad invisible. La expresión “edà vò”²³⁷ – “ha fallado a su símbolo”- se utiliza cuando alguien ha cometido una falta grave y ha perdido, por ello, la correspondencia entre lo visible y lo invisible; en las culturas tradicionales africanas el hecho de incurrir en un delito grave significa romper la armonía entre el mundo físico y el espiritual, ya que todos los acontecimientos que ocurren en el mundo tradicional africano están íntimamente ligados entre sí.

Asimismo, el símbolo es el elemento que ajusta al hombre a su destino y le ayuda a encontrar su propia personalidad. Podemos ver reflejada esta idea en la expresión que explica de nuevo Faïk-Nzuji “esà vò” – “ha dejado caer su símbolo”-, que es utilizada en África del Oeste cuando una persona se ha mostrado incapaz de enfrentarse a una situación o no ha sabido actuar con valentía, es decir, no ha podido ser fiel a su propia persona, a su propio símbolo. Sin embargo cuando una persona muestra

un carácter seguro y equilibrado entonces se utiliza la expresión “*elè vò*”, que significa “está dentro de su símbolo”, es decir, vive en conformidad con ella misma.

La importancia del verbo y la palabra, que se iguala directamente a la divinidad, aparece también en la tradición cristiana, concretamente en el prólogo del evangelio de Juan:

Al principio ya existía la palabra,
la palabra se dirigía a Dios,
y la Palabra era Dios:
ella al principio se dirigía a Dios.
Mediante ella se hizo todo;
sin ella no se hizo nada de lo hecho.
Ella contenía la vida,
y esa vida era la luz del hombre;
esa luz brilla en las tinieblas,
y las tinieblas no la han comprendido.

(Juan, 1, 1-5)

La palabra no sólo tiene un poder mágico en el relato de San Juan, sino que es la divinidad misma, es decir, el poder más grande y absoluto del cosmos, y a través de ella nace “el salvador”, como la “palabra hecha hombre”.

Para concluir queremos citar la leyenda hebrea del *golem*, en que se unen ambas cuestiones, la del verbo creador y la de la criatura que peca al querer igualarse con el poder supremo universal. El *golem* es un mito hebreo relacionado con la magia cabalística que nos muestra de nuevo el deseo humano de equiparación divina que inevitablemente acabará en tragedia. La leyenda del *golem* más conocida es la del rabino de Praga Löw, aunque literariamente la primera leyenda recogida está basada en la historia del rabino polaco Elija vom Chelm, en el siglo XVI. El *golem*, una extraña criatura creada por este rabino a partir de arcilla y barro para que sea su sirviente, crece gracias a un papel donde está escrita la palabra “emet” que su creador pega a su frente. De este modo el *golem* alcanza un poder y una grandeza sobrenaturales que ponen en peligro a toda la ciudad. Con un gran esfuerzo el rabino consigue arrancar al *golem* la tira de papel, pero antes de derrumbarse convertido en lodo, el *golem* da una bofetada al rabino, muestra de la rebelión permanente que subyace en la criatura contra su creador.

Es el poder de la palabra “emet” que significa “verdad”, lo que otorga la vida a la criatura de barro. En definitiva, la tradición judía sobre la creación artificial de la vida se basa en el poder evocador de las letras y las palabras. De la misma manera que Dios creó el universo a partir de las veintidós letras, los hombres pueden repetir el acto creador si conocen las combinaciones adecuadas. La creación golémica tuvo, en principio, un carácter ritual: la creación mágica aparecía como la coronación del

estudio de la Yesira, uno de los textos de la Cábala. El *golem* fabricado no tenía ningún objetivo práctico, su realización era una demostración del poder de las palabras sagradas. Con el paso del tiempo el *golem* entra en las leyendas y se convierte en un ser peligroso para los que le rodean. La leyenda del *golem* integra así el mito del hombre que intenta equipararse a Dios creando una criatura que esté bajo su dominio a partir del barro y de la tierra y que será castigado por esta pretensión insensata.

Vemos pues cómo las mismas creencias, expresadas a través de temáticas concomitantes, recorren distintas tradiciones alejadas geográficamente, ya que corresponden a los temores e ilusiones que alberga en su psiquismo la persona humana. El hecho de que en algunos casos estos mitos profundamente arraigados en el imaginario colectivo de distintas sociedades hayan alcanzado el rango sagrado de religión y en otras ocasiones se hayan clasificado como folklore popular, depende indudablemente de dónde se sitúa el observador. Al mirar más de cerca todos estos mitos genesiacos descubrimos que los rasgos comunes son más numerosos que los diferenciadores y que el diferenciarlos dentro de un rango diferente sólo puede explicarse por un mecanismo de dotación de prestigio social a aquello que pertenece a la sociedad etnocentrista. Esta sociedad tiende a relegar más allá de la frontera de la religión a otros tipos de creencias que provienen de tradiciones culturales distintas aunque, como hemos visto, podemos considerar que el funcionamiento de estos mitos genesiacos parte de principios muy parecidos.

QUIMANTÚ SEGURA BORRÂS

Entrevista a Luis Sorizo

Oráfrica, revista de oralidad africana, nº 5, abril de 2009, p. 131-148.

ISSN: 1699-1788

Entregado: 14/09/2008. Aceptado: 01/11/2008

**ENTREVISTA A LUIS SORIZO
QUIMANTÚ SEGURA BORRÂS
LABORATORIO DE RECURSOS ORALES DE GUINEA
ECUATORIAL**

monolock@yahoo.com

Luis Sorizo nació en la isla de Bioko en algún momento entre 1936 y 1937. Aprendió el oficio del músico en el marco de la tradición bubi en su pueblo natal de Rebola y, en su juventud, se acercó a la Misión, donde tuvo la oportunidad de incorporar a su formación instrumentos y repertorio de origen europeo. Su testimonio es especialmente interesante porque su biografía recoge procesos culturales inscritos en los últimos 70 años de la historia de Guinea Ecuatorial, destacando sobre todo la irrupción de la figura del músico profesional,



inexistente antes de la colonia, la paulatina incorporación de instrumentos, estructuras y poéticas musicales de origen europeo a la tradición bubi y, finalmente, el fuerte e inexorable flujo demográfico de los fang desde el continente hacia Bioko iniciado en la etapa de Macías y hasta el presente. Merece la pena destacar también el hecho de que a lo largo de la entrevista se pone de relieve la difuminación existente entre la música, la danza y el arte dramático en el sistema cultural bubi, rasgo común en casi todas las tradiciones culturales del África negra. La entrevista-diálogo tuvo lugar en Rebola el día 24 de Julio de 2008, en el contexto de una investigación sobre el rap entre la juventud de Malabo.

Quimantú Segura.- Quien quiere dedicar-se a la música profesionalmente se va a España...

Luis Sorizo.- Sí, quiere decir que aquí la música está desvalorada; entonces hay diferentes clases de músicos: los hay bubis, bisió, ndowé ... Pero claro dentro de todo eso, hablando de mí por ejemplo, yo empecé a tocar la guitarra en 1950 ...

QS.- Uah! En tiempo de la colonia aún.

LS.- En tiempo de la colonia. Entonces la música vivía muchísimo, no había cassettes, no había tele, no habían ...

Tony Lola.- Equipos de sonido, nada de eso.

QS.- ¿Ni tocadiscos?

LS.- Nada, nada! Después simplemente el 65... el '60s... el 59-60! fue cuando vinieron ese tipo de gramófonos, después de la electricidad...

QS.- Los de la trompeta...

LS.- Así. Vino ese tipo de gramófonos, pues entonces yo lo que hacía era escuchar música variada: música española, música congoleña, música nigeriana... entonces entre estas músicas yo empecé a hacer lo mío, sacar de entre toda esa música, sacar lo mío en particular, hacer una música particular y convertirla en una música bubi nuestra, eso es lo que hice; y así vi que la cosa me daba resultado, así me animaba. Luego en el pueblo por ejemplo, comencé aquí, en el pueblo la gente pues se animaban “que tenemos un nuevo músico, un músico pero bueno, bueno...”, yo cantaba los ritmos de ese tiempo; a medida que iba el tiempo pues yo reformaba más, la reformaba [la música], hasta llegar por ejemplo el año 64, 68, al 70, al 75, es cuando ya habían llegado los magnetoófonos, ese tipo de cassette... entonces ya tenía la forma de estar grabando y pasarlo por las emisoras; y así para desarrollarlo lo pasaba por las emisoras y todo el pueblo se movía “pero ¿quién es este? ¿quién es este? Un tal Sorizo, Sorizo de Rebola ¿Sorizo de Rebola? ¿éste?” - esta es la casa de los abuelos, toda la gente venía aquí a visitarme “¿Pero quién es éste?”. Otros creían que el Sorizo era un hombre alto, un hombre gordo [risas]. Entonces a través de esto se quedó desarrollada mi música, llegaban los tiempos que llamamos de la autonomía...

QS.- En el 69 ¿no?

LS.- En el 68. Entonces la música tuvo más extensión, todas las canciones que se cantaban en la república eran mías, todas, todas eran mías. Pero también cantaba en español, porque yo escuchaba unas canciones que venían de España, por ejemplo estaba:

Estaba el orangután metiéndose en una rama

y le dijo a la orangutana

que le invitara a pasear en [viana?]

el orangután, el orangután, el orangután

O sea que cosas así. Y pues yo iba cogiendo también lo de España, lo de Nigeria, lo del Congo así... siempre estaba así con eso, para captar y sacar lo mío dentro, una composición en medio, de mi música. Entonces iba pasando el tiempo y de la autonomía nos convertimos en la independencia, pero aquellos tiempos que me refiero atrás...

QS.- Antes de la independencia.

LS.- Sí. La música era muy bien respetada.

QS.- ¿Y porque cree que era eso?

LS.- Porqua al pueblo les gustaba pero lo que pasaba [es que] no habían entonces clases de música y uno por sí mismo aprendía, aprendías – es un don que Dios se lo ha mandado a la persona y aprendías muy bien, muy bien, muy bien. Yo por ejemplo aprendí muy bien. Pues pasó ese lapso de tiempo, vinieron y formaron las emisoras, porque la emisora de Malabo... por ejemplo el 69, el 68 se inauguró la televisión española en nuestro país. Yo fuí el primero en inaugurar esa televisión...

QS.- Ah! ¿Si?!

LS.- Yo soy el primero. El primero que inauguró la televisión española en este país soy yo, Luis Sorizo. Los blancos que habían ahí, esa gente me apreciaban, me apreciaban, me apreciaban.

QS.- Y antes de la independencia, ¿un músico como Luis Sorizo se podía ganar la vida? ¿Le contrataban los blancos?

LS.- Sí, sí, sí! Me pagaban cada viernes, era gente muy buena, me pagaban cada viernes, nada de final de mes, me pagaban cada viernes! 700 pesetas españolas.

QS.- Eso en esa época era dinero. ¿Y tocaba en hoteles?

LS.- Tocaba en Hotel Bahía, Hotel Ureca, Hotel Casino... Yo tocaba en todas partes.

QS.- ¿Y cuando llegó la independencia?

LS.- Cuando llegó la independencia todavía seguía un poquito para mí este ritmo, pero después como se cambiaban las cosas, se cambiaban los ministros de información y turismo. Pues los primeros llevaron el ritmo español y lo llevaban bien, pero los siguientes cambiaron la forma, yo entonces ya me había desanimado, aunque desanimado con ellos ahí yo seguía tocando y practicando la música hasta hoy pues es lo que tenía que ser para no olvidar la forma. Pues los ministros cambiaban, no se respetaba la música: tú tocas una música hoy, tú sacas una canción hoy, mañana la reproduce otra persona, la toca, y tú vas a la [...] de la información y turismo para discutir de eso “me están robando las canciones!”, no hay apoyo, pues todo un desánimo. Tuve que dejarlo para decirlo así el 74, porque vi que en la música no había respeto.

QS.- ¿Y no pensó en irse a España?

LS.- Bueno pensé en ir, eso es, los blancos que había entonces ellos pensaron por mandarme un poco a España para *profesionarme* pero la cosa no dio nunca. Cuando llegó la independencia, como los expulsaron, se rompió la cosa y nada. Pero sí lo pensaron, pero también el gobierno guineano también quiso mandarme muchas veces en la autonomía también, quisieron mandarme pero siempre las cosas daban vueltas y nunca fuí. Pero yo mismo pensé ir porque como los españoles eran personas que nos habían educado pues a mí me gustaba ir a ver lo que es de ellos también, pero nada, la cosa no dio. Ahora últimamente en esos últimos años pues también pensé que yendo a España podía perfeccionar mi música un poquito más o hacer grabaciones allí, buenas, que entonces

no se grababa todavía aquí, porque hace poco es cuando el ritmo de grabaciones, o de los sitios de grabadores, últimamente es cuando ya la cosa está en vigor, pero en nuestro tiempo, en aquel tiempo no había sitios para grabar, la música se moría, se moría. Sólo que se quedaba en boca de la gente, el *vulgarismo*, en una forma vulgar pero el disco no. Pues ahora con los años que tengo, he pensado no morir sin hacer una grabación.

[me ofrezco para llevar a cabo una grabación, oferta que es acogida muy favorablemente]

LS.- Entonces usted y yo nos entendemos! Entonces pues lo haré, antes de que te marches lo haré bonitamente, muy bonitamente, quiero que te lleves algunas cosas mías.

[...]

QS.- Yo sólo voy a grabarlo, el artista es usted.

LS.- Ayer me dice Tony “mañana tendrás una visita, estate aquí des de las nueve hasta la una”, por eso estoy aquí esperando.

QS.- Estoy muy interesado, estoy trabajando aquí con los chicos... hay gente que dice que el rap no es música pero sí que lo es porque...

LS.- Yo lo que pasa, yo siento tocarlo, hacerlo [el rap]... Yo fui a España y lo he visto que todo el mundo, el rap ahora es lo que gusta más a la gente. Pero claro a mí me gusta también hacerlo también a mi manera, que a la gente le guste también, estoy haciendo a mi manera dando valor a mi música para que la gente lo quieran también. La última música que hice en España, llegó aquí y ya no queda ni una cinta ni para mí, todas las han comprado! De modo que me he quedado pero bien agradecido porque yo en España pensé “¿esos discos los van a comprar? ¿esa música le va a gustar a la gente?” yo me preguntaba así en España. Pero menos mal llego aquí y no queda ni una! Ni en Malabo hay más, ya no hay. Esto es lo que está siendo mi vida, la música es una cosa para mí, una cosa de gran valor porque yo estando aquí solo pues sin música estoy como un hombre muerto. Siempre me gusta oír música aunque sea española, francesa... pero me gusta oír música para tener el corazón más fino.

QS.- ¿Y antes de que llegara el gramófono, el 49-50, qué música escuchaba?

LS.- La guitarra.

QS.- ¿Pero música solamente de gente mayor que usted?

LS.- De gente mayor, sí.

QS.- ¿Y qué música tocaban?

LS.- Por ejemplo ellos tocaban el konké. Són cuatro timbales que se sentaban encima y eso era la gran música que tenían.

[Canta una canción de konké marcando el ritmo]

Era la música antigua que encontré, música bubi.

QS.- Aprendió a cantar con estas canciones.

LS.- Sí, yo las seguía porque son las que había, entonces el don de la invención no me había entrado, yo no sabía componer canciones entonces. Pero empezaron a levantarme el ánimo cuando se [des]envolvió un poquito aquello y llegaron unas ciertas guitarras de aquel entonces, unas guitarras, unos cacharros de guitarras, no las modernas que tenemos ahora...

QS.- ¿Guitarras clásicas españolas?

LS.- Sí, pero de aquel tiempo, grandes así! Entonces yo tuve un abuelo que él tocaba, y cuando se ponía a tocar yo me sentaba al lado y él movía los dedos, yo veía como hacía eso así, la parte del... bueno, el diapasón, entonces él movía los dedos de un tiempo a esta parte y yo decía “¿pero cómo?!” y eso me daba “¿Pero cómo lo hace?!”

QS.- Ah! Los harmónicos ¿no? [imito el sonido de los harmónicos con la voz]

LS.- [risas] Ya, así! Entonces yo me fijaba, yo cogía entonces una tabla, bueno la guitarra tiene seis cuerdas, yo ponía un clavo aquí, otro aquí, otro aquí... seis. Entonces ataba unas cuerdas que entonces venían... no eran de nylon, eran de cordón...

QS.- Las de guitarra española.

LS.- Sí, de cordón y yo ataba esas seis cuerdas y venga, yo me ponía a practicar y me daba sonidos. Yo me daba cuenta de que los sonidos no cuadraban con lo que mi abuelo hacía [risas]. A veces en sueños, yo veía que mis dedos se movían en sueños “esto no es! Venga mañana a practicar!” Y venga, yo cogía esa tabla y yo entendía que así los sonidos parece que salían bien y poco a poco... hasta que una vez yo soñaba... sin curso musical, sin aprender música, el nombre de las notas no lo conocía porque no estudié música pero me daba cuenta que este sonido es así [canta una progresión de notas imitando el sonido de la guitarra] ... y así me daba los sonidos así, los sonidos agudos... y venga hasta que un día fui a la misión católica. Los curas entonces... en el colegio había guitarra, mecanografía, fútbol... todo lo teníamos ahí, yo escogí la música...

QS.- ¿A qué edad?

LS.- Diría que a los diecinueve, en los años 50. Entonces yo elegí por la música: el armonio y la guitarra, el piano y la guitarra. Entonces yo veía que la guitarra ya había cambiado, del tiempo atrás a los curas las guitarras venían ya modernizadas, yo dije “aquí pues mira, aquí voy a componerlo todo!”. Todos iban a la mecanografía y otros al fútbol, había muy pocos alumnos a los que les interesara la guitarra y el armonio, estuve alegre, todo para mí. Salí del colegio en el 55 pero ya tocándola eh?! Y vine al pueblo, pues, el primer día que toqué la guitarra empecé en la iglesia con una canción *entusiástica*, religiosa, toda la gente se quedó así, plasmada de espanto y admiración. La gente se preguntaba “Pero Dios mío! ¿será Luis?” Y así hasta hoy que estoy aquí: hasta ahora aún toco en la iglesia... Alguna gente buena, de buena fe, pensaron para que

yo fuera a España “para este señor que toca por lo menos elevarlo un poco”. Un día... yo vivía arriba, aquí vivía mi padre, pues yo vine aquí y me senté una mañanita²³⁸ casi pensativo pero con el machete en la mano para ir a la finca y me senté aquí, y mi hermana vino y se sentó a mi lado... tengo unos hijos en Malabo [también] vinieron aquella mañanita, nosotros aquí sentados, veo que se para un coche aquí y dice “papá! Papá! Tienes que ir a España pasado mañana” “¿pero cómo?! ¿A España?” Yo oí la frase [y pensé] “yo no tengo dinero, no tengo ni pasaporte, me iba a la finca ahora...” y dice “deja el machete, eso sin bromas, que pasado mañana te vas a España. Ahora lo que hacemos es cogerte y dormir en Malabo”. Me quedé sorprendido, en ese momento aún me lo tomaba a guasa, porque yo no podía esperar esto, si desde el tiempo que estoy me lo han dicho varias veces y luego no resulta, ahora va a ser cuando me va resultar eso?

QS.- ¿Esto, cuándo fue?

LS.- Hace tres años... Dejo el machete aquí en casa y me voy con ellos. No pude despedirme de nadie porque era una cosa de ya! Entonces fuimos, dormí la noche en Malabo y la madrugada del día siguiente paf! En el avión! Cosa que yo nunca he hecho, viajar en un avión, cuando el avión se levantaba así y hacía esto [imita las alas de un avión al despegar] yo digo “por favor que no baje [risas] que si baja aquí todos nos morimos!”. Así me fuí a España [suspira]. En España yo miraba esto de las chicas... “Mira quién baila”, sabes que en España hay muchos programas de baile que se ensayan a las chicas para bailar, España tiene muchas bailarinas y yo *Mira quién baila* es el programa que más me gusta, cojo la hora de *Mira quién baila* y empiezo a mirar y ahí aprendí también a bailar... Con la edad que tengo! No aprendí a bailar aquí, yo aprendí a bailar en España. Entonces yo miraba a las chicas, los movimientos, todo lo que hacían... entonces cuando iba a una fiesta yo miraba a la gente como quién dice “estos no bailan nada!” yo me ponía en medio, cogía cuando la gente bailaba, les decía “ésta no era, esta chica tampoco no era” yo había aprendido la forma que bailan [en] *Mira quién baila* [...] daban unos brincos, hacían unas cosas, movían la cintura, y yo digo “eso es fácil!” y yo aprendía, y con la edad que tengo... y cuando teníamos una fiestecita, sabes que mis paisanas en España pues cuando tenían un pulnadö²³⁹, cuando tenían un bautismo, cuando tenían una comunión y entonces yo practicaba.

QS.- ¿Y no cantaba en las fiestas ahí en España?

LS.- Sí! Sí cantaba, cantaba muchísimo, decían “dejad al tío Luis que cante” y cogía mi guitarra y venga...y ahí... ahora, a última hora es cuando tengo más forma artística que no antes, cuando fuí joven; ahora la forma más artística que he encontrado es desde España, ahí he aprendido más, más y más... y he cogido la forma española de bailar y [demás] pero *africanamente*, yo unía lo español con lo africano.

QS.- ¿Qué es lo africano?

LS.- Lo africano porque la forma africana de bailar es muy distinta de la europea.

QS.- ¿Y la música africana, qué tiene?

LS.- Bueno, la música africana es más impulsiva y más... brutal. Es más brutal. La música española es un poco más lenta... como se dice, éste, el hijo de Julio...

QS.- Enrique Iglesias.

LS.- Sí, sí, y el otro, ese famoso, [su música] es más suave que la africana. La africana está igual a lo que te he explicado, lo de antes, como el *konké* [canta el ritmo del *konké*], hasta ahora sigue igual, aunque se ha modernizado un poquito pero es igual: la antigüedad está dentro. La antigua música típica africana está en el tono de hoy, en el mismo modernismo pero la antigüedad está dentro.

QS.- ¿Y en cuanto a los músicos bubis jóvenes, como los que estaban en *Losisi* y ahora en *Bölibö System*?

LS.- Ricardo y Billy son buenos músicos. Yo sé que lo que pueden hacer puede tener fruto porque ya me han escuchado a mí también, cogen algo de lo mío y... mira, para que veas que no voy a engañar que soy el que inauguró la televisión española en nuestro país, no puedo mentir a nadie, ellos lo saben todos. Entonces pues Billy ahora, es un chico que siempre ha estado bajo mi sobaco [risas] y por eso ahora aunque él haga y haga, sabe siempre que tiene que adaptar esa forma y ves, todos los artistas que hay aquí roban de mí, bueno los míos, los bubis, roban de mí [en gran] parte, han robado bastante, y yo no les puedo regañar porque bueno, somos unos, y somos bubis, pero también lo que deben hacer es despedirse de mí "tío, queremos cogerte esto...". Pero yo les miro así porque quiero que aumente la música ¿entiendes? Yo no les regaño, no les hago nada... Que me tomen como padre, que digan siempre "esto lo hemos sacado de Luis Sorizo de Rebola, nuestro antiguo músico" [si lo hacen] así no les hago nada. Fuí a España y los que estaban ahí se escondieron todos de mí menos uno, que fue el Masto Ribocho, ése es el que se acercó a mí y me dijo "Oye, vamos a unirnos la música!" y le dije que sí. Pero la gente que me trajeron, que son de mi mismo pueblo, de aquí [Rebola], no les gustó, dijeron "no aceptamos nosotros que te unas con nadie!". Pero yo veía que uniéndome con alguien podíamos más hacer una cosa mejor que es lo que yo pensaba, hombre si todos somos de una isla [Bioko], yo pensaba que sería mejor; entonces tuve que hablar con los demás para hacerlo, pero los míos no lo quisieron [...] Entonces tuve que dejarlo, sentí mucho, porque él vino para que hagamos las cosas *unidamente*, y para mí yo veía que dos hombres unidos, o tres, o cuatro, hacen las cosas mejor, pero nada, no quisieron y tuve que dejarlo.

QS.- ¿Masto Ribocho, él es bubí?

LS.- Sí, pero está en España.

QS.- Entonces la gente de Rebola no quería que usted se uniera con él.

TL.- Él es un cantante de Basakato pero que le han criado aquí, es su hermano justamente.

LS.- Exactamente! Entonces pues lo dejamos así. Yo acepté a Ribocho porque también estuve en malas condiciones, estuve un poco enfermo y no podía cantar mucho, por eso quise unirme a él para que hiciéramos las voces con él, se hiciera de solista y yo de acompañante y así componer la música muy bien, pero como aceptaron pues lo dejé así y tuve que aunque enfermo hacerlo a la fuerza, sí porque hacía mucho frío, yo entré el 22 de diciembre de aquel año, el año antepasado, cuando explotó la bomba de ETA en el aeropuerto de Barajas; yo vine el 22 y el 26 estalló! [risas] pero qué miedo tuve! De retrasar el viaje yo hubiera estado ahí y fuera! Siempre tuve la esperanza de que algún día iría a España: había un director en el Centro Cultural Español, era un hombre algo bajo, así... ése siempre me quería tanto! Cuando había un acto musical en el Centro Cultural, donde estaba antes...

QS.- Ah! El Centro Cultural Hispano-Guineano, entonces.

LS.- Sí! Entonces siempre me invitaba porque le gustaba la música y le gustaba mucho. Pues cuando se estableció el Centro Cultural, eso era fenomenal.

QS.- Y el Centro Cultural de ahora, ¿Qué le parece?

LS.- Bueno, ahora no he tomado parte mucho en el nuevo; sí he grabado, un día fuí a grabar donde Coronel, pero en la mayoría de actividades no he estado. Ahora quiero estar para presentar unas actividades, a ver si por medio de usted hacemos algo! [risas]

[llega su sobrino]

LS.- Éste es mi sobrino, sí, con él cantamos.

QS.- Ah! también músico, vaya esto de la música es una tradición familiar.

Sobrino.- Sí, es una cosa familiar, desde sus abuelos hasta hoy...

TL.- El torpe soy yo! [risas] Coronel toca un poco y canta un poco pero yo...

LS.- Sí es un torpe, es un cabezota.

QS.- Eh Toni, deberías tocar, con la música se conquistan más mujeres...

LS.- Fuí torpe y no me daba cuenta! [risas] Como a mí [cuando era joven] me pagaban 700 pesetas españolas de entonces, ese dinero cabía para que yo me casara con mil mujeres! Y hoy día como el dinero está así... Una se sienta aquí y otras allí, yo cantando y gritando como una cabra, y éstas así mirándome así [como pensando] “con éste me quedo esta noche” y yo la seguía, yo la seguía, era en mi prejuicio y no lo sabía. Yo podía haber edificado una vivienda de cuatro pisos! [risas]

TL.- Pero te lo gastaste en mujeres! [risas]

LS.- Sí! Era el tiempo, Dios mío! Pues entonces yo me daba a ellas porque ésta está cerca de mi casa pues voy ahí, ésta otra está cerca de mi

casa pues ahí estoy: voy a Batete, voy a Boeri, voy a Riaba, voy a Moka, bajo, voy a Basakato... todos esos hijos están ahí. Sí, pero sin darme cuenta de lo que hacía, era la inocencia, era... Ahora la vida se ha hecho tan cara que hay que verla ahora para tú nacer una criatura y dos: hacerles [ir] al colegio, alimentar a la mujer, alimentarte tú mismo, vestirse tú mismo, pagar la casa o edificar una casita... Entonces yo era así; sí, estaba mal para mí, cuando me daba cuenta casi ya era tarde, sí, pero yo podría haber edificado una casa de éstas, como tres, pero no, las cosas me fueron mal.

QS.- En la época de la colonia, ¿Había más músicos importantes, además de Luis Sorizo?

LS.- En esa época había Manuel Ruku aquí en Rebola, también Bubi, Diego Botau, uno que trabajó últimamente en el Banco Central, era un buen músico, muchos, también tuve un amigo que se llamaba Ignacio Riochi, que tocaba mucho también, aquí también Damián Sala...

QS.- ¿Todos bubis? ¿No había ningún fernandino?

LS.- Todos bubis, no había ningún fernandino tocando, en Bioko sólo bubis.

TL.- ¿Y cuando entró Juan de Eyimi?

LS.- Casi tarde, en el mandato de Macías, porque él era fotógrafo activo en el tiempo de Macías, es cuando entró él, es cosa de ahora mismo...

QS.- Cuando entró Macías empezaron a llegar los fang y empezó a haber músicos fang, ¿no?

LS.- Sí, en mi tiempo por ejemplo estaba Bitacola que era un camerunés, pero ése como tenía las mujeres bubis y tenía buen carácter ya no parecía camerunés, parecía bubi. Entonces lo tomamos como Bitacola *petit ami camerounais*. Entonces estaban también los de Baney, Isidoro Makuere, que murió ya... La música nuestra [bubi], nunca nosotros hemos tenido oportunidades para desarrollarla, no puedo mentir, no he tenido oportunidad de desarrollar mi música, sólo porque yo mismo metía la fuerza para que la gente viera mi música, pero no por nadie. Entonces yo por ejemplo pedía a la escuela que me ayudaran, me decían que sí, cogía a quince niñas de la escuela, de las mayorcitas, y con ellas pues les enseñaba mis canciones, las enseñaba a bailar e íbamos a Bata. Entonces al presidente Macías le gustaba mucho el deporte y la música, en el barco nadie entraba [no salía del puerto] si los músicos pagaban entrada ni los futbolistas. Él, cuando daba dinero a un director [decía] “este director de música de Rebola dale su dinero, 300.000” tiene que darlo, si no lo da a la cárcel y se muere. Claro! no puede comer el dinero, el dinero que se da a los artistas y a los futbolistas [tiene que llegar a ellos]... Porque él daba dinero para el grupo para manutención al llegar en Bata, en Bata otra vez darles lo que tienen de comer, todo donde deben estar, acondicionar, todo estaba bien para los artistas y deportistas, y lo pasamos muy bien. Otra vez tuve la oportunidad de crecer la fama artística que tengo...

QS.- Eso en tiempo de Macías.

LS.- En tiempo de Macías, sí. Fuí a Bata en tres ocasiones [más], también se nos trató bien pero últimamente vi que en la información [el ministerio], al no tomar seriedad en la vida artística me desanimé un poquito; digo “bueno, voy a dejarlo, lo practicaré pero que sea en mi pueblo” así empecé a hacer todas mis actividades aquí, en este pueblo hasta hoy, todas mis actividades son aquí. Ahora dentro de poco tendremos la fiesta de los jóvenes, de tus amigos, el 30 de Agosto [...] Hay muchos chicos que tocan... éste [mi sobrino] es un cantante, es el que siempre llevo; en la grabación que hice en España y la de aquí también él es participante, hace la primera voz y baila muy bien. Yo quiero que estés aquí, lo pasaremos bien.

QS.- Aquí estaré! [...] Entonces en tiempos de Macías pasaron dos cosas: una era que la única manera de vivir de la música era si Macías contrataba y la otra es que empezaron a llegar los músicos fang a Malabo...

LS.- Así es. [De esa época] destaco a Maele (fang), es el primero de los nuevos, es el primero de los jóvenes que nos seguían a nosotros (Miguel y Jimmy, Luis Sorizo, Bitacola), él es el que empezó de la generación última, después Besoso, después Efamba, después de éstos siguen Richi, la de Baney ésa, Pina Besosa, vino también, Chuku Nene... es la generación que ahora actúa. Pero el que siguió a nosotros fue Maele, buen cantante fang, después Luis Mbomio y otros.

QS.- Luis Sorizo fue músico profesional en época de la colonia y en los comienzos de Macías...

LS.- En la autonomía.

QS.- Luego en algún momento... Los jóvenes no pueden profesionalizarse, ¿esto cuando empezó a cambiar?

LS.- Fue a principios de Macías cuando la cosa ya no se valoraba, generalmente la música no ha sido valorada en Guinea. Los músicos hacemos de lo imposible a lo posible para que el país no esté ahí dormido. Quién hubiera dicho que yo habría hecho alguna cosa, así, venga tira y afloja yo solo, pero las canciones salen, tienen su valor, así ha sido siempre [...] El músico mismo hace lo que puede por él: ¿dónde teníamos la base? Entonces nos decían “en [el ministerio] de información y turismo”, ahí tenías dónde alguien podía dar su queja de una canción robada, de una canción violada... pero llegas ahí, tú denuncias, y no tienes que arreglar ni nada, dicen “señor apáñese”, es lo que hay... y tú te vas pues... las roban! Yo por ejemplo, no voy a mentir, me han robado canciones y hasta ahora me las roban: me roban frases, me roban todo; pero los dejo así, ¿qué voy a hacer? No se puede hacer nada, así está pasando...

QS.- Esto en su época también pasaba, ¿no? Quiero decir que la gente joven robaba a los mayores, ¿no?

LS.- En otra época las canciones eran comunes: yo la componía y el otro la cantaba pero te sentías feliz porque el otro está cantando [tus canciones]. Tú componías, lo cantabas y la gente lo aprendía, te sentías feliz porque la gente decía “esta canción bonita ¿quién la ha compuesto? Luis Sorizo!”.

QS.- Ahora roban y no dicen de quién es.

LS.- Ahora roban y no te dicen nada! [risas] Así es la vida aquí.

TL.- Quiero hacer una pregunta, ¿Qué dificultades había para un músico en cada época para conseguir instrumentos por ejemplo?

LS.- Siempre hemos tenido las mismas dificultades. En aquellos tiempos [de la colonia] habían representaciones musicales con una factoría [tienda especializada] en la ciudad, una factoría exclusiva para la música. Entonces montaban factorías sólo de música. Teníamos relaciones con tales empresas, yo tenía mucha relación con una factoría que le llamaban García: cuando tú querías una guitarra o dos tú ya hablabas con este señor. Por ejemplo, [cuando querías hacer una representación] del Oeste, nos mandaban los sombreros de rancho, las cananas, las camisas a rayas... hacíamos una recolecta, me daban el dinero y yo se lo doy a este blanco “quiero tantas camisas, tantos pantalones, tantas pistolas y tantas cananas” y este señor lo traía todo, me llamaba y decía “ya están las cosas, ven a retirarlas”, voy y retiro toda la carga y la traigo al pueblo. He pasado una vida bonita pero no he podido aprovecharla mucho por el tiempo...

TL.- ¿Y ahora, si quieres una guitarra qué haces? ¿La encuentras fácilmente?

LS.- Habría que comprarla a alguien que tiene una guitarra que la quiere vender. Ahora no hay guitarras [de primera mano], no hay representaciones musicales aquí, entonces habían muchas. Cada factoría tenía sus cosas para vender, nadie se metía en la cosa del otro, en la factoría musical, otra factoría no podía vender guitarras, vendía camisas, pantalones, cosas de tela... pero al otro lado estaba Baesa, era una casa musical, encontrabas las guitarras de la mejor marca que se podía haber... las guitarras valencianas! Son las que más eran buenas. Valencia daba las mejores guitarras, hasta ahora eh! [risas] He tenido cuatro guitarras de Valencia [y he sufrido] para llevarlas hasta acá, me era difícil traerlas pero sí, en Valencia sí que tiene bastante guitarra. Así pues entonces como [antes] había representaciones musicales cuando tu querías comprar una guitarra tú ya sabías dónde están las guitarras, vienes y en un momento ya estás ahí con tu guitarra.

TL.- Y eso era en tiempo de la autonomía...

LS.- De la autonomía y un poco más atrás, en la colonia.

TL.- Y en el momento de Macías, ¿Se veían más guitarras?

LS.- No! En tiempo de Macías ya no habían guitarras, ya no había nada, casi hasta ahora [...] Había otra cosa, traían esa guitarra del bajo...

QS.- El contrabajo.

LS.- Todavía existe ¿no? Ésas altas así, te daban un dúo [fantástico]... pero a medida en que las cosas se modernizan ahora las guitarras de bajo son pequeñitas pero mira qué voces dan! Dan más voces que aquéllas de entonces, tú la manejas así pero da una cosa ahí que te cierra los oídos.

QS.- Un bajo eléctrico, suena más fuerte pero no suena igual ¿eh?

LS.- Sí [los contrabajos] tienen un sonido más bonito porque por ejemplo Julio Iglesias... no! El otro... José Luis Perales! Las usa en su grupo, es lo que más usan, y aquél que tiene la guitarra así alta le ponen ahí al lado y venga, escucha la voz que da esa guitarra, una cosa bonita. Suenan muy diferentes a éstas, suenan muy diferentes, oye lo que he visto yo en España por Dios de música eh, a veces me quedo con la boca cerrada, madre mía! Y mira cómo van las chicas, ahora quiero entrenar unas cuantas aquí, estoy buscando diez por lo menos, en cuanto las consiga, estos días aquí en casa tengo dos, tengo tres y ya tengo una cuatro, si llegan diez ya está: las llevo al centro cultural [español].

TL.- Y en tu vida como artista, ¿tú música tiene fases?

LS.- Sí tiene fases.

QS.- Claro, antes de llegar el gramófono era una cosa, después del gramófono otra, y después de la radio...

LS.- Otra! Sí tiene muchas fases, son 425 canciones! Tienen sus fases, no puedo decir que las canciones del 64 se parecen a las del 50, y no voy a decir que las del 75 se parezcan a las de ahora. Sí, tienen sus fases, y la forma de hablar porque cada vez más, más experiencia, más ejemplos, más probervios, decir a la mujer cómo puede vivir, al hombre cómo puede vivir, decir a la mujer cómo puede estar con su marido, cosas, muchísimas cosas...

Sobrino.- Las cosas que ocurren en la vida.

QS.- Hay canciones en bubí, en español... ¿Y en pichi [pidgin]?

LS.- Sí, en pichi también hay:

[canta la canción que lleva por título “Ernestina”, en pichi] [risas y aplausos]

LS.- Sí hay muchas de éstas de pichi porque era en aquellos entonces; ahora las de pichi ya no me gustan mucho pero también me gustan.

QS.- Los jóvenes sólo quieren cantar en pichi, casi no hablan bubí.

LS.- Sólo quieren hablar en pichi, madre mía!

Sobrino.- Los jóvenes bubis ya no hablan mucho, la mayoría de los bubis ahora ya no hablan el bubí, porque si ves por ejemplo Bioko Norte: Rebola, Baney, Basakato... son los pueblos que ahora hablan el bubí. Pero cuando tú llegas en Sampaka, Basupú y más arriba, ya no hay bubí, sólo pichi, el pichi, el español y el fang.

LS.- Saltas un poquito y vas a Batete dónde también se habla el bubí, Bioko Sur.

TL.- ¿Y cómo es eso que tú cantas a la mujer para bien o para mal y después va a ser tu amante? Por ejemplo, tú cantas para una mujer, que esa mujer ha sido abusadora, guarra, le ha gustado otro hombre y tal, y después vuelves a salir con la mujer...

LS.- Bueno hombre, por favor!

QS.- Eso pasa... a un hombre le pasa a veces. [risas]

TL.- ¿Cómo lo consigue?¿Cómo consigue volver a traer a esta mujer que estaba ofendida?

LS.- Muchas veces yo la quiero y la digo que la quiero y [ella] no quiere. Entonces tira un paso más y se encuentra con alguien, y ese alguien la juega un poquito, y ella misma decide “pero bueno hombre, si este señor me dijo que me quería” entonces vuelve a mí, ella misma vuelve, yo la quería antes, otro le ha hecho la jugarreta y vuelve a mí, pues entonces yo la quería, no lo niego más, digo “bueno tú lo sabes que yo te quería mucho, y tú has dado un paso más y te ha ido mal, yo te quiero, quédate conmigo, no hay problema”, y así me quedo con ella! [risas] Eran los tiempos, yo lo he pensado bastante bien ¿eh?, era una perdida de tiempo, era una aventura, una aventura mala, una aventura que no dio resultados uf! Dios mío! Ahora que lo estoy pensando eso también me ha hecho pasar los tiempos más... Ah! Parecen mejores pero eran malos eh, sí, sí, sí, ahora me pongo a pensar que no hay que repetirlo pero mira, los tiempos se han marchado [ríe] no hay más que seguir, no hay más que seguir.

TL.- Has cantado para las mujeres, has cantado para el pueblo pero... ¿qué es lo que te ha inducido a cantar para la iglesia?

LS.- [tocar] es lo que más me gustaba, yo era un joven que a mí hasta incluso matar un pájaro me costaba... [simula apuntar con un arma] baf! Y tú le ves caer, eso me daba una cosa malísima, quitar la vida a un pájaro! Quitar la vida a una cosa que camina por su cuenta, era... pues quitarle la vida; no me gustaba. Antes de marchar en el colegio que te dije, a los trece o catorce años, había un señor aquí, nos examinó en la iglesia de voces, era un seminarista, cantante y harmonista al mismo tiempo. Pero con buenos sentimientos: ese hombre tocaba música y tú te dormías; y cuando me ponía a escuchar la música casi casi me quedaba dormido y esa cosa me daba... y digo pues “nunca jamás no podré marchar más que a la música”. Y ese señor tenía un oído... Entonces los libros romanos de la iglesia eran grandes así! Y tenían más de catorce que los curas siempre le daban eso, traían nuevos libros de música, litúrgicos... Ese señor [se dijo] “vamos a examinar a los niños de la escuela a ver si hay algún niño que puede servirnos para cantar bien aquí en la iglesia”. Entonces nos buscaron [...] hasta diez niños. El día que se puso a examinar, la voz más cantante era yo. Entonces él se dijo “ya tengo a quién”... ésto fue en 1950. Pues me quedé en la iglesia. Aquí habían cerca de catorce blancos, que estaban aquí viviendo en este

pueblo, cuando cantaban esos blancos en un día de fiesta, después de misa, [el seminarista] se paraba en la puerta de la iglesia y decía “toma!”, una peseta! Y entonces una peseta... [risas]. Era mucho dinero para un niño: tú te llevas a tus sobrinos y les compras todo lo que ellos quieran y siempre ellos detrás de ti. Vaya, no quiero pensarlo. Me daba dinero y entonces cantaba! Porque mi corazón era débil: no me gusta pegarme con nadie, no me gusta matar pájaros, no me gusta insultar a un amigo... Entonces tuve que incluirme, estar en la iglesia, desde el 1950 hasta hoy estoy en la iglesia. Pero también la vida daba vueltas y también hay que ir a otra vida para animar a la gente, y cambié la iglesia y fui para la otra parte para animar a la población, hasta hoy! El día que volví de España este pueblo estaba movido.

Sobrino.- Parecía que fuera el niño del presidente²⁴⁰ [...] [Deseo que Luis Sorizo deje] una historia también para los bubis, porque ahora con esta generación tal va a pasar: ahora mismo en este pueblo [que se dedique a] cantar canciones tradicionales no hay ninguno, solamente él; cantar en la iglesia, en latín, no hay ninguno, sólo él, y cuando éste va a perder va a haber un desvío al pueblo, porque ahora mismo cantar cosas tradicionales, enseñar a la gente cosas tradicionales, ya no hay nadie. Hubo un 30 de Agosto, me enseñó bien cómo podía cantar, yo puse esas hojas, habíamos cantado ahí, solamente él toca la guitarra y yo bailé igual como él me enseñó [...] Entonces en la isla de Bioko, fíjate, los bubis ya no tienen cosas tradicionales, de bailar cosas tradicionales, pero los fang lo tienen, y eso, cuando este papá va a ir será el problema. Solamente nosotros quedaremos la música Makosa. Ahí la tradición debe de estar, la tradición se debe enseñar “así se hace, así se hace...”, y ¿cuántos años te van a quedar? ¿diez años? Cuando tú te vayas...[gesto de resignación].

TL.- Entre tantas canciones que tienes, que has cantado, ¿Cuál es la que más te ha gustado?

LS.- Madre mía...

QS.- De 429! [risas]

LS.- De todos los tiempos, la que más me ha gustado es por ejemplo: [canta una canción en bubu]

LS.- Es una canción de amor [risas] Pasas un tiempo entre niño a joven, estás buscando una mujer a la que tú y ella podáis estar bien, entonces buscas y buscas, las cruzas a todas, y un día pues te encuentras así, delante de una que te dice “Yo te quiero, yo te quiero... eh... [señala al entrevistador]”...

QS.- Quimantú! [risas]

LS.- Entonces vas, te quedas como sorprendido! Dios mío! Yo no pensaba que algún día alguna mujer ella misma podía decirme “yo te quiero”, no lo esperaba. Entonces me choco con una de ellas que acababa de venir de España, y una tarde, aquí sentado, viene con su mamá, dice “Luis vengo de España, y yo te vengo a buscar, vamos a mi pueblo”, aquí

mismo! Una chica de Basakato [del Este] me lleva a su pueblo, parecía una virgen santísima, Dios mío! Y vino a buscarme aquí una tarde cuando yo acababa de venir de la finca e incluso no me había cambiado aún de ropa, dice “vamos!”, su madre se sentó aquí y esperaron hasta que pudiese cambiarme, entonces la abuela dice “¿qué váis a comer?” y las invita a comer y comen, a las siete, no me olvidaré jamás de la fecha, y dice “vamos”, a las siete, “yo te pago el coche, te pago todo y te pago la vuelta, y vas a estar conmigo una semana”... Pero una cosa bonita! Más negra que la virgen de Córdoba hombre, de... de, ¿cómo se llama eso? de... la patrona de los blancos...

QS.- ¿De los barcos?

LS.- Espera... la patrona de...de... ¿la patrona de Barcelona cuál es?

QS.- ¿La de Barcelona? Santa Eulalia, y la de Montserrat es Montserrat...

LS.- La de Montserrat!!!

QS.- La Moreneta. Es que yo soy catalán.

LS.- ¿Eres catalán? Vaya!

QS.- Sí es la Moreneta, “la morenita”.

LS.- Sí la morenita! Pues se parecía a eso, negro ahí, madre mía! Yo ya no pensaba ni a comer por ella. Pues esta mujer, estuve con ella larguísimo tiempo.

QS.- ¿Esto cuando fue?

LS.- Es la que con ella inauguramos la televisión española: Ana Beta. Como no la querían los europeos que llevaban la televisión entonces! Yo ya sentía celos porque ellos se la podían llevar [risas], especialmente el realizador, el que era realizador, ése sí que... “Ana, ven aquí!” y me dejan ahí, y entran aquí “Ana, ven que te enseñe esto”...

QS.- Y esta canción es para ella. Y ¿como se llama la canción?

LS.- “estuve enfermo de amor” [en bubi]. Estuve enfermo de amor y entre el bullicio me encontré con una, pero que después me dio su amor [canta]. Digo “si vuelves a dejarme yo me quedaré muerto”. [Canta y todos ríen]

TL.- “No maltrates con mi corazón”, o sea “no me quites el corazón porque tú...”, como quien dice que estaba enfermo de corazón y viniste y me has envuelto en amor y el corazón, después si tienes que irte pues déjame con el corazón...

LS.- Ésa me envolvió con su amor! Me hizo así! [se abraza a si mismo] Me envolvió con su amor [risas] Sí me envolvió con el amor, como no la quería a ésa, Dios mío! Y ésta es la canción que entre todas las 400, es la que más me ha gustado.

GISÈLE AVOME MBA

Análisis temático y simbólico de «*Norma y paraíso de los negros*» y
«*Oda al rey de Harlem*» de Federico García Lorca
Oráfrica, revista de oralidad africana, nº 5, abril de 2009, p. 149-161.
ISSN: 1699-1788
Entregado: 11/11/2007. Aceptado: 05/03/2008

**ANÁLISIS TEMÁTICO Y SIMBÓLICO DE
«NORMA Y PARAÍSO DE LOS NEGROS»
Y «ODA AL REY DE HARLEM»
DE FEDERICO GARCÍA LORCA
GISÈLE AVOME MBA
UNIVERSIDAD OMAR BONGO DE LIBREVILLE
spmng13@yahoo.fr**

INTRODUCCIÓN

Para Gilbert Durand²⁴¹ no hay un acceso directo o inmediato a lo real, sino que todo conocimiento es simbólico, pasa por el lenguaje que es el que conforma el caos de sensaciones en una experiencia. Además, este proceso de configuración no es único y cerrado, sino plural y abierto. Este comentario de los símbolos e imágenes surrealistas se presenta como sigue: Definición e interpretación del símbolo, Lorca y el surrealismo, contexto general, estructura externa, análisis temático y simbólico de los poemas citados²⁴².

DEFINICIÓN E INTERPRETACIÓN DEL SÍMBOLO

El hombre puede representar en su conciencia una realidad ausente. Según el Diccionario de la Lengua Española, el símbolo es una imagen, una figura con que materialmente se presenta un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia entre el entendimiento y aquella imagen. Frente a la simple imagen o copia de lo sensible, que se encierra en sí misma, el símbolo viene a instaurar un sentido. Lo que sucede es que el sentido literal, lo sensible se transfigura. La figura sensible, concreta, resulta inadecuada para expresar el sentido simbólico, invisible. Es por ello que la interpretación del símbolo sufre una distorsión, una proyección de lo subjetivo sobre lo objetivo. Esta transfiguración del sentido literal, no viene regida por algo racional, sino que sólo puede ser conducida por la imaginación creadora del sentido, por la libre inspiración del artista. La actitud que éste adopta en la interpretación del símbolo se compagina con el entorno en que vive, en la

intimidad de su alma. Así pues el alma es el lugar de manifestación de esta realidad simbólica.

Deducimos que el símbolo no se reduce a transmitir o comunicar un saber preestablecido sino que, como afirma Durand²⁴³, consiste en la confirmación de un sentido a una libertad personal. El símbolo se convierte en una auténtica “poesis”, creación de una trascendencia. No queda explicado una vez por todas, sino que da pie a múltiples interpretaciones. Podemos caracterizar el símbolo, así lo subraya Durand, como “un signo que remite a un significado invisible, y que por ello debe encarnar concretamente esta adecuación que se le escapa, cosa que hace por medio de las redundancias míticas, rituales, iconográficas que corrigen y completan inagotablemente la adecuación”.

LORCA Y EL SURREALISMO

En 1929-1930, Federico García Lorca vivió en la ciudad de Nueva York. En este periodo, publicó los poemas del libro *Poeta en Nueva York*. Los poemas contenidos en dicha obra comprenden cinco divisiones. La primera división se titula *Poemas de la Soledad en Columbia University*. La segunda parte se llama *los Negros*. La tercera parte se denomina *Calles y Sueños*. La cuarta parte se llama *New York: Oficio y denuncia*. *Poeta en Nueva York* tiene una estructura que representa los momentos que pasó Lorca en la ciudad. Su llegada, su encuentro con los negros, su impresión de Wall Street y al final su viaje a Cuba en *Son negros en Cuba*.

La adscripción de Federico García Lorca al surrealismo ha sido bastante debatida. Su influjo coincide con su viaje como estudiante de la Universidad de Columbia a Nueva York en 1929.

Se suelen distinguir dos fases en la adhesión de García Lorca a la corriente surrealista. Hasta 1928, es un surrealismo en el que predominan la sensualidad, la animación y la personificación, la metáfora. Entre 1928 y 1931, es la fase del surrealismo más radical.

En la conferencia titulada *Imaginación, inspiración y evasión*, Lorca identifica el surrealismo en la modalidad de poesía de la evasión, del sueño y del inconciente.

La poesía de Lorca está marcada por influencias surrealistas, es decir, una escritura automática que toma consciencia del subconsciente, y le permite al poeta dar libre curso al fondo consciente. En el concepto de la imagen surrealista, el símbolo queda presente. Lorca parte de la realidad, pero la somete a un proceso de transformación para formar una nueva realidad trascendente.

Poeta en Nueva York es la obra más representativa de esta etapa en la cual se utiliza un lenguaje extraño para referirse a la frustración, la muerte, la tragedia y la brutalidad. Como subrayamos, esta vertiente culmina en esta obra, donde se evidencian la supresión del control lógico,

la poesía instintiva, torrencial. Los temas concretos que tienen un desarrollo lógico desaparecen completamente, y la emoción sobrepasa lo lógico y llega a campos desconocidos

Al trasladarse a la ciudad de Nueva York, Lorca describe un entorno bajo unas fuerzas hostiles. En medio de ese ambiente se destacan unos seres humanos: los negros.

CONTEXTO GENERAL

Para comprender los poemas negros de García Lorca, debemos situar su producción partiendo del movimiento denominado “Harlem Renaissance” en pleno periodo del “Jazz Age”. Su obra nace en un medio hostil a la situación del negro. Harlem era el centro de liberación, sus cabarets se convertirán en lugares de representación donde la población negra podía hacer reivindicaciones.

En los poemas negros de *Poeta en Nueva York* aparecen los problemas de discriminación y los diferentes conflictos culturales que sufre el negro americano. Todo ello está imperativamente unido a otro factor: la pobreza. Respecto a estos poemas, Federico García Lorca dijo: “Yo quería hacer poemas de la raza negra en Norteamérica, y subrayar el dolor que tienen los negros en un mundo rico, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de sus máquinas, con el perpetuo susto de que se les olvide un día o guiar el automóvil, o abrocharse el cuello almidonado, o clonarse el tenedor en un ojo, porque los inventos no son suyos”.

La memoria de los negros está presente en los poemas dedicados exclusivamente a ellos: *Norma y paraíso de los negros*, *El rey de Harlem* e *Iglesia abandonada*.

ESTRUCTURA EXTERNA

Miguel García Posada²⁴⁴ subraya que *Poeta en Nueva York* es uno de los grandes libros que consolidan el cultivo del verso libre en la poesía española. Distingue tres grupos métricos en dicha obra: poemas con métrica tradicional, con compromiso entre métrica tradicional y verso libre, y finalmente poemas en verso libre.

Norma y paraíso de los negros se adapta a un marco genérico tradicional. Es una enunciación lírica, ya que el “yo” se sitúa frente a un “ello” exterior. El poema consta de siete estrofas de cuatro cuartetos que no riman entre sí.

Oda al rey de Harlem es una composición lírica de larga extensión dedicada al rey de Harlem, con tono bastante elevado. Encontramos 23 estrofas de tres, cuatro, cinco, seis, nueve, diez y doce versos libres que se enlazan para contar la situación de discriminación que padecen los negros americanos. No riman entre sí. Se va desencadenando la narración

poemática recurriendo, entre otras cosas, a la repetición de cierta sintaxis al inicio de algunos versos.

Ambos poemas se basan en la repetición y en la redundancia para que el discurso poético cobre más intensidad. Podemos entender esta repetición en dos sentidos: como repetición de elementos del poema (frases, estribillos) y como paralelismo.

La repetición no es sólo formal, sino que reproduce la reproducción del mismo contenido con ligeras variantes:

¡Ay, Harlem!, ¡Ay, Harlem!, ¡Ay, Harlem!

Negros, Negros, Negros, Negros

¡Ay, Harlem, disfrazada,

¡Ay, Harlem amenazada²⁴⁵.

o el paralelismo crea una contraposición entre dos realidades:

Es por el azul crujiante,

Es por el azul sin historia²⁴⁶.

ANÁLISIS TEMÁTICO

Norma y Paraíso de los Negros y *Oda al rey de Harlem* son poemas que ponen en evidencia un enfrentamiento constante entre civilización y naturaleza. La ciudad industrial vive de espaldas a lo natural y en contra de la naturaleza. Todo lo natural, lo vivo, es sacrificado y convertido en mercancía. Esta oposición civilización /naturaleza es la que enfrenta a los blancos y a los negros. En los habitantes de Harlem de “sangre furiosa por debajo de las pieles” (*rey de Harlem*), alienta la “Con la ciencia del tronco y del rastro” (*Norma y paraíso de los negros*): la sabiduría natural de cazar y saltar de árbol en árbol.

Norma y paraíso de los negros muestra los contrastes entre lo que los negros” aman “y lo que “odian”:

Odian la sombra del pájaro

sobre el pleamar de la blanca mejilla

y el conflicto de luz y viento

en el salón de la nieve fría²⁴⁷.

El pájaro comúnmente remite a la libertad, pero este pájaro no es más que una sombra sobre la blanca mejilla que representa la raza blanca que agobia al negro:

Odian la flecha sin cuerpo

el pañuelo exacto de la despedida

la aguja que mantiene presión y rosa

en el gramíneo rubor de la sonrisa²⁴⁸.

La flecha y la aguja que mantiene presión, son, una vez más, los instrumentos que castigan al negro y los odia:

Aman el azul desierto

las vacilantes expresiones bovinas

la mentirosa luna de los polos.

la danza curva del agua en la orilla²⁴⁹.

Los negros odian el mundo blanco y aman la naturaleza. Ellos se identifican con el color azul que les remite al paraíso. Se define el alma espiritual de los negros. “Y quede el hueco de la danza sobre las últimas cenizas”. Se percibe la imagen del negro como la persona inocente y pura. Sin embargo, esta oposición tiene que ser matizada, porque los negros están a punto de perder su identidad, colonizados, dominados culturalmente por los blancos. En este medio, el negro no tiene la capacidad de combatir, contaminado por la sociedad:

Fuego de siempre dormía en los pedernales

los escarabajos borrachos de anís

olvidaban el musgo de las aldeas²⁵⁰.

El agua, manantial de vida, se convierte en agua contaminada por dicha sociedad. Las fuerzas destructivas van en contra de la naturaleza:

Llegaban los tanques de agua podrida²⁵¹

Los negros, escarabajos impregnados de otras culturas (anís) olvidaban el musgo de las aldeas africanas. La borrachera con el licor fabricado por los blancos es una muestra de aculturación, incluso de alienación. Los negros han adquirido otro sistema de valores, otra civilización. Se evoca el sentimiento de angustia, de tragedia de los negros en el seno de una civilización materialista:

Aquel viejo cubierto de setas

iba al sitio donde lloraban los negros...

Los negros lloraban confundidos

entre paraguas y soles de oro

los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco

y el viento empañaba espejos

y quebraba las venas de los bailarines²⁵².

Los paraguas son objetos industriales que están esparcidos en el barrio de Harlem hasta tal punto que los negros no llegan a contrarrestar esta influencia, dan la espalda a sus raíces y acaban por enajenarse. El rey de Harlem es víctima de la tecnología, entra con su cuchara, arranca los ojos de los cocodrilos y golpea los monos:

Con una cuchara de palo

le arrancaba los ojos a los cocodrilos

y golpeaba el trasero de los monos

con una cuchara²⁵³.

El rey está ejerciendo violencia sobre cocodrilos y monos, seres pertenecientes a la cultura del negro, entonces a su propia cultura y ambiente natural. Es una postura que queda desligada de la cultura del negro que vive en cierta armonía con el mundo animal, por ende, con la naturaleza. La cuchara, símbolo de la civilización, de la industria mecanizada, le ha transformado.

Esta ruptura justifica la convocatoria que lanza el poeta a los negros a liberarse para que luchen, para que no pierden su identidad cultural. Les invita a rechazar toda alienación, toda violación. Según él, no hay esperanza ninguna si no se asesina al blanco con el fin de obtener la libertad. Esta salvación pasa por algunas vías de destrucción: matar al blanco, al rubio vendedor de aguardiente. Las pequeñas judías se sitúan al lado de los victimarios. Los judíos encarnan la civilización que explota y aliena a los negros:

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente
a todos los amigos de la manzana y de la arena
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre²⁵⁴.

El canto alivia al negro de los dolores que padece y hasta lo utiliza como un proceso de purificación. Le permite evadirse de su alienación. En la ciudad huele a sangre por varios lados:

Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y cenizas de nardos.

Sangre que mira lenta con el rabo

Es la sangre que viene, vendrá por los tejados y azoteas por todas partes²⁵⁵.

El poeta interpela al negro que se encuentra oprimido en la sociedad americana en la que está obligado a ser un servidor. La encarnación de la vida llega por la muerte. Cuanto vive y se muere en la tierra es el ritmo de la sangre del negro:

¡Ay Harlem, Ay Harlem!

No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro
a tu violencia granate, sordomuda en tu penumbra
a tu gran prisionero, con un traje de conserje²⁵⁶.

Hasta los niños están consumidos por el dinero en dicha sociedad:

Las muchachas americanas llevaban niños y monedas en el vientre²⁵⁷.

El lamento de los negros, su dolor cobra connotaciones de opresión. El negro busca por varios caminos la manera de alcanzar la alegría que conoce el hombre blanco. La lucha entre los negros se verifica por el contraste entre la sangre roja de los negros y la clorofila que corre por las venas de las mujeres rubias:

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba

No hay rubor, sangre furiosa por debajo de los pieles.

Es la sangre que viene, que vendrá

por los tejados y azoteas, por todas partes

para quemar la clorofila de las mujeres rubias

para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos

y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo²⁵⁸.

Para evadirse de la alienación, el poeta le aconseja al negro la huida. Las fuerzas vegetales atacan las rendijas, penetran en la ciudad por esas fisuras:

Hay que huir,

huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos
porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas²⁵⁹.

Puede interpretarse que los negros podrán escaparse de la sociedad industrial mecanizada volviendo a comunicarse con la naturaleza, que es una forma de evasión:

Jamás sierpe, ni cebra, ni mula
palidicieron al morir.

Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey
a que cicutas y cardos y ortigas tumben postreras azoteas²⁶⁰.

En *Norma y paraíso de los negros* aparecen términos como el “conflicto de luz y viento, el azul desierto, la mentirosa luna de los polos, la danza curva del agua en la orilla”, en clara referencia a elementos naturales, en oposición a los aparecidos en *Oda al rey de Harlem*: “escarabajos borrachos de anís, tanques de agua podrida, rubio vendedor de aguardiente, muchedumbre, los plumeros, los rolladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas, traje de conserje, ruedas de las bicicletas”.

Al final del poema, confluyen ambos elementos: naturaleza, civilización, por oposición. El poeta expresa la realidad del mundo moderno, la lucha entre la sociedad técnicamente organizada y la pérdida de la personalidad. Harlem, símbolo de una civilización mecanizada con sus recorridos de ascensores, se oye la voz de una civilización natural.

Al oponer ambos términos como causa principal de la crisis de la civilización moderna, el hombre negro se presenta como la víctima:

¡Ay, Harlem disfrazada!

¡Ay, Harlem amenazada!

Me llega tu rumor atravesando troncos, ascensores
a través de tus láminas grises,
donde flotan sus automóviles cubiertos de dientes,
a través de los cabellos muertos y los crímenes diminutos,
a través de tu gran rey desesperado
cuyas barbas llegan al mar²⁶¹.

García Lorca manifiesta solidaridad con los oprimidos y los desposeídos. Los negros sufren de su condición de marginados. Representan el símbolo de valores primitivos que se enfrentan con la civilización. Son esclavos de todas las invenciones y máquinas del hombre blanco, son esclavos del hombre blanco. El poeta no olvida a otras víctimas de esa misma explotación: “los cocineros y los camareros y los que limpian con la lengua las heridas de los millonarios.” El poeta lamenta que esta sociedad civilizada, maquinizada esté destruyendo su pureza. Alza la voz

para condenar a los hombres blancos que “beben el whisky de plata junto a los volcanes”, “a todos los amigos de la manzana y de la arena” que viven volcados en los placeres; a las avariciosas muchachas americanas” que llevan “niños y monedas en el vientre”, representantes todos ellos de un mundo degradante. Exhorta a los negros a rebelarse, a matar al “rubio vendedor de aguardiente” y anuncia el día en que su furia se desate y anegue el mundo “por los tejados y azoteas, por todas partes, para quemar la clorofila de las mujeres rubias”.

ANÁLISIS SIMBÓLICO

Los símbolos que destacamos en este estudio reproducen el conflicto entre la civilización y la naturaleza.

La luna en *Norma y paraíso de los negros* aparece como una presencia mágica, su figura está presentada en el contraste entre la ciudad industrial y la naturaleza. Es una imagen de la luna que cobra un sentido ambivalente, muestra un medio desorientador donde el negro no encuentra armonía, un falso paraíso:

Aman el azul desierto
la mentirosa luna de los polos
la danza curva del agua en la orilla²⁶².

La luna como símbolo sintetiza otro plano en *Oda al rey de Harlem*. Tiene un valor negativo. Se evoca la presencia de los cocodrilos que mueren sobre la luna funesta:

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente
a todos los amigos de la manzana y de la arena
y es necesario dar con los puños cerrados
y las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre
para que los cocodrilos duerman en largas filas
bajo el amianto de la luna²⁶³...

El poder maléfico de la luna queda presente en estos versos, ella actúa como precursora de la muerte:

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de los pieles,
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer²⁶⁴.

En *Oda al rey de Harlem*, el cielo yerto es un espacio bajo el cual se juntan la tragedia, la miseria y el dolor:

Sangre que busca mil caminos
muertes enharinadas y cenizas de nardos,
cielos yertos, en declive, donde las colonias de planetas
rueden por las playas con los objetos abandonados²⁶⁵.

En *Norma y paraíso de los negros*, el poeta alude al paraíso de los negros utilizando el término “azul” que describe como un “azul crujiente”.

Cabe señalar la ambivalencia del medio en que se encuentra el negro, un medio ligado a la tecnología (azul crujiente), y donde impera la naturaleza (un azul sin gusano ni huella dormida, donde los huevos de avestruz son eternos y deambulan intactas las lluvias bailarinas). Lo que da a entender que el negro está compartiendo una vida con la naturaleza.

La sangre constituye una de las realidades simbólicas en *Oda al rey de Harlem*, la vitalidad de los negros está simbolizada en sangre:

No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos
a tu sangre estremecida dentro de tu eclipse oscuro
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra
a tu gran rey prisionero en un traje de conserje²⁶⁶.

El negro es símbolo de dolor, de muerte en medio de un río de sangre:

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.

No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de los pieles.

Viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes²⁶⁷.

En el verso siguiente, aparece la sangre como símbolo de la muerte y se intensifica hasta el deseo de poner fin al sufrimiento, a la opresión:

Es la sangre que viene, que vendrá

por los tejados y azoteas, por todas partes,

para quemar la clorofila de las mujeres rubias

para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos

y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo²⁶⁸.

En *Oda al rey de Harlem* se percibe una asociación de lo metálico (cuchara) con la violencia, la tragedia. Descubrimos una escena en que entra en acción la cuchara, que viene a ser un instrumento de muerte que llega a ser obsesionante, de ahí la repetición del símbolo “con una cuchara”.

El viento se nos muestra fatídico, esté acompañado con cosas materiales (espejos), lo cual confiere un valor fúnebre y destructor:

El viento empañaba espejos

y quebraba las venas de las bailarines²⁶⁹.

Otras veces el viento se llena de dolor porque sus espejos reflejan el sufrimiento de los negros:

Un viento sur de madera, oblicuo entre el negro fango

escupe a las barcas rotas y se calva puntillas en los hombros²⁷⁰.

Nos describen un mundo lleno de imágenes surrealistas que traducen la angustia del hombre:

Fuego de siempre dormía en los pedernales

y los escarabajos borrachos de anís

olvidaban el musgo de las aldeas²⁷¹.

A través de este pasaje de texto, se capta el sentimiento de angustia de los negros. Es una imagen del negro viviendo una vida primitiva (aquel viejo cubierto de setas) y que se transforma en símbolo de dolor.

Otra imagen que consideramos surrealista, puesto que notamos una pérdida de lógica y un deseo de comunicación:

Un viento que escupe las barcas rotas y que tiene la fuerza de clavar las puntillas en las espaldas: el viento lleva “colmillos, girasoles, alfabetos y una pila de volta con avispadas ahogadas.” El olvido se expresa por tres gotas de tinta.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos analizado los símbolos y los temas referentes al entorno del negro. Notamos símbolos como la muerte ligada estrechamente con los metales. La presencia de la luna, del viento, de la sangre y del cielo en los poemarios forma un todo sobre la vida orgánica del hombre y de la vegetación.

A través de algunos símbolos, el poeta denuncia las fuerzas destructivas en contra de la naturaleza y los valores humanos. Harlem se transforma en una civilización que desconoce la naturaleza. El poeta invita al negro de Harlem a desatarse de esta sociedad mecanizada y recobrar una libertad espiritual.

Las imágenes surrealistas dan cabida, es cierto, a diferentes interpretaciones, sobre la visión que tenía el poeta de la vida y de la sociedad de los negros de Harlem.

La representación de la ciudad de Nueva York como el espacio de alienación forma parte de la actitud crítica que los surrealistas asumieron frente a la urbe. La angustia del ciudadano acosado por un entorno hostil es representada en imágenes que describen una sociedad enferma.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ARANGO Manuel Antonio (1995): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos.

BINDING Paul(1987): *García Lorca o la imaginación gay*, Barcelona, Alertes.

BRETON André(1974): *Manifiesto del surrealismo*, Madrid, Guadarrama.

CIRLOT J.E(1959): *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona.

DURAND Gilbert(1964): *L'imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France.

GARCÍA LORCA Federico (2006) : *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 2006.

GAZAGALZA Luis (1990): *La interpretación de símbolos*, Barcelona, Editorial Anthropos.

GARCÍA MOREJÓN Julio (1998): *Federico García Lorca, la palabra del amor y de la muerte*, Sao Paulo, Faculdade Ibero-Americana.

GARCÍA POSADA Miguel (1981): *Lorca, interpretación de " Poeta en Nueva York "*, Madrid, Akal Editor.

GUERRERO RUIZ Pedro (1998): *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Editorial Aguaclara.

LÓPEZ CASANOVA Arcadio (1994): *El texto poético, teoría y metodología*. Salamanca, Ediciones Colegio de España.

LUJÁN ATIENZA Angel Luis (2000): *¿Cómo se comenta un poema?*, Madrid, Editorial Síntesis.

GUILLERMINA RAMOS CRUZ

La otra cara de Eva: diosas, sacerdotisas, sibilas, orishas: la mujer y lo sagrado

Oráfrica, revista de oralidad africana, nº 5, abril de 2009, p. 163-180.

ISSN: 1699-1788

Entregado: 20/01/2008. Aceptado: 28/06/2008

**LA OTRA CARA DE EVA: DIOSAS, SACERDOTISAS, SIBILAS,
ORISHAS: LA MUJER Y LO SAGRADO
GUILLERMINA RAMOS CRUZ
UNIVERSIDAD DE LA HABANA
gramoscruz@yahoo.com**

Los fundamentos conceptuales de la ideología que define la presencia de la mujer como construcción social en la historia de la humanidad, vienen marcados por su función como fuente y germinación de la vida.

En la etapa prehistórica, durante la segunda fase del Neolítico, asistimos a la representación de la figura femenina como símbolo de la fecundidad. Pequeñas figuras femeninas talladas en la piedra, con los rasgos característicos de la gravidez acentuados, marcaron el inicio de la representación femenina como presencia que evocaba su capacidad para dar vida a un ser humano.

La imagen femenina se somete a la primera noción de representación, en la cual la función principal de la reproducción acentúa las características de sus atributos, situando en un primer plano su función primordial como gran laboratorio donde se gesta el ser humano.

Pequeñas figuras femeninas fueron concebidas como ofrendas votivas definidas por la rotunda volumetría de sus rasgos para proyectar visualmente la capacidad de reproducción de la mujer, soslayándose la posible individualización de la imagen, conferidas a estas figuras femeninas en las que dicha imagen sirvió como referencia para evocar e invocar la fecundidad en la naturaleza.

Con la transición de la comunidad primitiva a la vida sedentaria, se inicia una nueva fase en la cual la función de la mujer asume otros roles sociales, además de su capacidad para dar vida a un ser humano. La actividad de la mujer se ve incrementada en los albores de una agricultura incipiente, pues en estas labores de siembra y recolección, con la primacía de la caza y la pesca, se hizo indispensable la confección de enseres de barro, o la realización de objetos utilitarios realizados a partir de fibras naturales.

En las antiguas civilizaciones hidráulicas se definen con caracteres marcando la estratificación social y la jerarquía en cuanto a la posición

en la sociedad, por lo cual se establecen nuevos roles sociales adjudicados a la mujer. Podemos observar que en algunas estructuras sociales la imagen de la mujer transita del Idolillo, símbolo de fecundidad, evoluciona y se hace Diosa o Sacerdotisa.

En algunas sociedades será mujer-madre, y asimismo, debido a las diferentes escalas sociales, habrá una mujer respetada y adorada por su jerarquía, por su ascendencia real, otras mantendrán su imagen solamente como mujer-madre.

En cada contexto geográfico, y en los diversos espacios culturales donde se ha desarrollado han existido los roles de la mujer - madre, mujer - diosa, mujer - faraona, mujer - profetisa, mujer - sacerdotisa, mujer - reina, mujer - emperatriz...

Con el transcurso del tiempo, en distintas religiones se ha ignorado y transformado radicalmente el rol y el poder de la mujer con el objetivo de subvertir su fuerza y capacidad, anulando una energía propia y natural, que se acrecienta por su capacidad regeneradora, y por su sentido común e inteligencia, proyectándose de forma válida en diversas esferas de la conciencia.

ANTIGÜEDAD

Siguiendo la evolución histórica en una relectura que ponga en primer plano la figura de la mujer, podemos afirmar que en la civilización egipcia existió un tratamiento que reveló la importancia de la figura femenina en el plano de las concepciones cosmogónicas y en el discurso derivado del poder, como madre y esposa.

Ya desde el Reino Antiguo la reina no se limitaba a secundar al faraón acompañándole durante la realización de las ceremonias del culto oficial. Durante los primeros reinados de la XVIII Dinastía la Gran Esposa del faraón a menudo es investida del título y la función de Hemet Netjer, es decir esposa de dios que corresponde a la participación activa por parte de las reinas y las princesas en el culto de Amón.²⁷²

Estas representaciones pueden observarse en los relatos visuales que aparecen en las inscripciones jeroglíficas de algunos templos y asimismo en la representación de relieves y formas escultóricas de las figuras que adquirieron el sentido de divinidades femeninas no sólo durante el apogeo de la cultura egipcia, sino que se expandieron más allá de su reinado, en otra fase de la historia.

De todos los aspectos femeninos de lo divino, Isis se manifiesta a los ojos de nuestros coetáneos como la diosa por excelencia, la más conocida, la imagen misma de Egipto, la admirable compañera de Osiris, que supo secundarle y posteriormente perpetuar el culto de su esposo, vencido por el mal, así como defender a su heredero hasta que se convirtió en adulto.

En la época romana su culto se expandió por todo el mediterráneo y se edificaron templos oficiales para su mayor gloria.²⁷³



En la civilización egipcia existió un tratamiento de la figura femenina que reveló su importancia en el plano de las concepciones cosmogónicas, en el culto a los muertos y en los aspectos reconocibles como atributos de poder.

Durante el auge de la cultura helénica y la posterior expansión del imperio romano de occidente, intentamos una aproximación a la cultura grecolatina, en la cual se percibe, primero en la cultura helénica, la historia del Panteón griego, con sus dioses, donde aparecen importantes deidades femeninas, algunas de las cuales formaron la genealogía de diosas que constituyeron el soporte conceptual de las manifestaciones artísticas y literarias. Asimismo aparecen idénticas deidades femeninas en la concepción latina.

Por ello se ha afirmado la extendida concepción fundacional acerca de la referencia a la cultura helénica y a la cultura romana como sustratos fundamentales de la civilización del viejo continente, aunque mucho asimilaron en su expansión territorial de los aportes de las culturas del Oriente.

La historia antigua aporta determinadas referencias acerca de algunas mujeres con facultades para auscultar el misterio de los sucesos y poder vaticinar el futuro, mujeres portadoras de una capacidad de anticipación

para leer los mensajes velados de las divinidades, ocultos en la trama de la realidad.

Según historiadores de la antigüedad, Sibila fue hija de Dárdano, gobernante troyano y de Neso, su esposa. Sibila fue una mujer dotada del poder de la adivinación.

Podía comprender el significado de los sueños y describir profecías inspirada por el Dios Apolo. Tuvo gran reputación por la veracidad de sus profecías, y por extensión se dio ese nombre a otras mujeres que tuvieron ese don de profetizar el futuro.

En la antigüedad grecolatina se conocieron distintas sibilas. Se afirma que las sibilas vivían en formaciones rocosas, en grutas, y que las profecías se expresaban en estado de trance, dichas en verso, en hexámetros griegos. Surgidas en época de esplendor de la cultura helénica, se atribuye a la Sibila Herófila el hecho de haber profetizado la guerra de Troya.

En la tradición griega la sibila délfica oficiaba en el Oráculo de Delfos, así como en la tradición romana se menciona la sibila de Cumas.

Resulta válido replantearse la función de las sibilas o pitonisas en la historia de estos pueblos, en una aproximación en la cual se invoquen más allá de una concepción mítica. En otro enfoque de esta historia, propongo algunas ideas que ayudan a confirmar lo expresado anteriormente.

Mientras el Estado permanece aún en un período embrionario, prepondera la mujer como madre y determina el grado y la índole de la cultura, de igual manera que está destinada a completar el Estado destruido. (...).

En tales estados se siente más ahincadamente lo que se vuelve a sentir en todas las épocas: el instinto invencible de la mujer como protectora de las futuras generaciones porque en ellas la naturaleza nos habla de sus cuidados para la conservación de la especie. La intensidad de esta fuerza intuitiva estará determinada por la mayor o menor consolidación del Estado: en los momentos de desorganización y de arbitrariedad, en que el capricho o la pasión del hombre individual arrastra a tribus enteras, la mujer se levanta repentinamente como profetisa admonidora. (...)

En este caso la voluntad helénica forjaba siempre nuevos instrumentos para predicar la llaneza, la cordura, la moderación; pero sobre todo la Pitia fue la que encarnó como ninguna aquel poder de la mujer para equilibrar el Estado.

Del hecho de que Grecia, a pesar de estar tan disgregada en pequeñas stirpes y comunidades estatales, era en el fondo una, y en su desdoblamiento no hacía sino resolver sus propios problemas, es la mejor prenda aquel maravilloso fenómeno de la Pitonisa y el oráculo de Delfos; pues siempre, mientras el genio griego elaboró sus obras de arte, habló por una boca y como una Pitonisa.²⁷⁴

A través de la progresión y asimilación de deidades al cristianismo, se identifican otras sibilas relacionadas con determinadas regiones del mundo antiguo, a quienes se atribuye que profetizaron el advenimiento de un Mesías. Profetas y Sibilas vaticinaron la presencia de un Redentor y ese mensaje se proyectaba desde el mundo pagano hasta la noción del cristianismo primitivo.

En la religión judaica también existen referencias en torno a algunas figuras femeninas vinculadas al éxodo, que aparecen en el Antiguo Testamento, consideradas como profetisas, quienes en diferentes momentos de la historia de su pueblo transmitieron mensajes y glorificaron el nombre de Dios, enalteciendo al pueblo de Israel.

Se reconoce la existencia de siete mujeres profetisas: Sarah, la esposa del profeta Abraham desarrolló el don de la profecía; Myriam la hermana de Moisés y de Aaron; Deborah quien profetizaba y componía cantos de alabanza; Hannah, la madre de Samuel; Abigail, quien fue una de las esposas del rey David; Esther, Reina de Persia; y Hulda, relacionada con Jeremías, quien predijo que por la maldad del pueblo Palestina iba a ser derrotada.

Con los preceptos de la religión judeocristiana, en el catolicismo proclamado por la iglesia católica romana la posición de la mujer como vehículo de lo sagrado se desarticula de antiguos valores, se fragmenta.

En el Jardín del Edén, Eva es tentada por el mal y conmina a Adán a comer del fruto prohibido. La mujer es objeto de culpa y ambos son expulsados del Paraíso. Entonces la mujer reaparece inmaculada, como madre, la madre del Salvador y purificada por el dolor.

Acerca de María se integra la visión de la Madre del Niño Jesús, la cual ha generado la noción de advocación mariana a través de distintas denominaciones, apelativos que concurren para conjugar cualidades sagradas, así como nombres relacionados con espacios geográficos y toponímicos, como atributos de la Mujer, que asimismo recorren diversas etapas del cristianismo en las cuales se sumergió en cultos anteriores procedentes del Oriente. De este modo se articula a María, la Madre del Mesías, como Madre vinculada a la Tierra. Se van representando estas advocaciones marianas y se interrelacionan con el imaginario de otras culturas, la presencia de la Madre-Tierra y de otras diosas antiguas se une a las “apariciones” de la Virgen María en distintas regiones de diferentes contextos geográficos donde fue expandiéndose el Cristianismo, así como se genera y desarrolla el culto mariano.

Resulta válido considerar algunas ideas fundamentales, las cuales afirman que desde el siglo XII en territorios de la península ibérica la imagen de la Virgen María asume connotaciones especiales, pues aparecen representaciones de la Virgen Negra por el sentido que le otorgó la Orden de los Caballeros Templarios, que desarrollaron una visión

particular de María, la madre de Jesús, y la identifican como Nuestra Señora.

Nuestra Señora fue, pues, una especial devoción templaria, pero no como sujeto divino y objeto piadoso, sino como un gran símbolo sincrético del conocimiento universal, de la Gnosis o Sophia, al modo como lo fuera para las heterodoxias cristianas de Oriente.

Entre todos los cultos orientales, presentes en la Tierra Santa medieval, sobresale uno, tanto por su vitalidad como por su multiplicidad (...); nos referimos al de la Diosa-Madre. Bajo diversas formas, en estas imágenes se adoraba a una “divinidad” femenina, una especie de diosa-madre, de tierra-madre, o más concretamente: una Diosa-Tierra, que en el área mediterránea se manifestará bajo los nombres de Isis, Cibele, Astarté, Demeter, Artemisa, Ceres, Istar, etc.

Diosas madres que, prácticamente todas, fueron alguna vez representadas de negro, porque dicho color es el que se utiliza simbólicamente para señalar a esa tierra primigenia que, una vez fecundada por la potencia celeste, será la fuente de toda vida: física, espiritual e intelectual. Diosa-Madre-Tierra implica indefectiblemente color negro. Porque, además, muchas de las imágenes de la Diosa antes citada habían sustituido en su lugar de culto a una “Piedra Negra”, meteórica, que era venerada en esos santuarios desde tiempo inmemorial(...) Pues, al emplear a propósito el color negro en ciertas imágenes marianas, subrayaban de la manera más clara que para ellos la Virgen Negra era, al mismo tiempo, la María cristiana, la Diosa Tierra céltica, la Isis egipcia, la Piedra Negra cósmica y, en fin, la Gran Madre de todas las religiones, situándola dentro de una concepción iniciática religiosa, universal y sincrética del gran principio femenino del Universo.²⁷⁵

Si esta referencia al origen de la representación de Nuestra Señora con una imagen negra data de los siglos XI y XII, es de suponer que a partir del siglo XV, cuando España extiende su poderío a las tierras del Nuevo Mundo, ya estas imágenes negras se han expandido en gran parte del territorio español, pese a la persecución de la orden templaria y al fin de su poder religioso.

DIOSAS NEGRAS Y SINCRETISMO RELIGIOSO EN EL NUEVO MUNDO

Desde los albores del siglo XV, algunos reinos europeos organizaron exploraciones allende los mares en busca de nuevos espacios geográficos, configuración de la búsqueda de una Tierra prometida, un espacio de renovación espiritual y asimismo de un orden económico cuyas motivaciones se fundamentaban en las exploraciones de navegantes portugueses, genoveses y mallorquines, apoyados en el conocimiento de ciertos instrumentos de navegación, de las cartas de navegar, en los estudios de astronomía y por la renovada tradición que, desde los relatos

descritos en los *Viajes de Marco Polo*, narraban la existencia de remotas tierras.

Desde antes de 1492, en el archipiélago que rodea la Isla Juana –actual isla de Cuba- ese collar de islas asidas por el mar, existió un movimiento, un tránsito de seres que llegaron surcando las aguas del mar. Llegaron los arauacos por el actual Mar Caribe, llegaron los españoles inaugurando el encuentro de dos mundos. Los africanos fueron traídos encadenados y adoloridos; asimismo llegaron chinos culíes desde su lejana tierra, e indios yucatecos estuvieron incorporados a la población para reforzar la mano de obra en las labores agrícolas. En la Isla de Cuba convergieron diferentes grupos humanos con su lengua, su cultura y sus creencias religiosas.

Con el descubrimiento de América, el occidente cristiano irrumpe en el llamado Nuevo Mundo. El reino español se constituyó como primera metrópoli de los territorios descubiertos, y asimismo fue imponiendo sus instituciones, con la religión católica como soporte ideológico para la catequización y la asimilación de esos pueblos. Con la espada y la cruz, fueron dominando a los primeros pobladores de las islas de las Antillas, a los pueblos de Mesoamérica y del área andina de antiguas culturas, hasta dominar una gran extensión geográfica, dirigida desde la metrópoli española, conformando “el imperio donde nunca se ponía el sol...”

La presencia de las primeras órdenes religiosas -franciscanos, dominicos, mercedarios, entre otras- y de sacerdotes, marca el ritmo de los primeros siglos de la fe cristiana en las tierras nuevas. Con el sistema de encomiendas, los encomenderos obtendrían riquezas para la corona y para sí mismos, primero mediante la mano de obra de la población autóctona; después en las Antillas estos pueblos fueron aniquilados por el exceso de trabajo y por las crueles condiciones a que eran sometidos. La población aborigen fue sustituida por los africanos esclavizados, llevados en la travesía forzada en los barcos negreros, como mano de obra proveniente de la Costa del Oro del África occidental.

Cada pueblo fundado se creó bajo los parámetros de las primeras villas, con la estructura imprescindible: la iglesia, la casa de gobierno o de los capitanes generales, la plaza militar y la casa del cabildo.

En esta época fundacional la presencia de la Iglesia católica cumplió una función esencial: de dominio mediante la catequización expandiendo el posible consuelo entre los seres oprimidos y sojuzgados, la visión del Cristo Crucificado junto a María, su Madre que aportó una mirada de reconciliación y de consuelo, primero para los aborígenes que trabajaron en la búsqueda del oro, y posteriormente para los africanos, quienes fueron transportados a la fuerza, bajo el yugo y el dolor de la esclavitud.

PRIMERAS ADVOCACIONES MARIANAS CONOCIDAS EN CUBA

En la región oriental de la Isla se recoge el testimonio del primer relato en el cual se narra la aparición de una imagen descrita como una mujer con un niño en brazos, la cual se considera la primera imagen mariana aparecida en Cuba.

Según la tradición fue encontrada en el mar, en el año 1608, cuando el mestizo Juan Moreno y dos aborígenes, los hermanos Juan y Rodrigo Joyos, fueron a buscar sal en su embarcación, y al hacerse a la mar percibieron una figura que parecía como de espuma. Al acercarse la recogieron y vieron sobre una tabla la imagen de una mujer que sostenía un niño en sus brazos, y tenía una inscripción en la cual decía “Yo soy la Virgen de la Caridad”.

El relato sirve de eje para establecer el inicio del momento fundacional mediante el cual se estableció el vínculo de una imagen de la Virgen María con el naciente poblado del Cobre, en la zona oriental de la isla de Cuba.

Según la tradición la imagen encontrada se trasladó al Hato de Barajauá, donde comienza el culto y la población de los alrededores de este asentamiento aborígen, que contaba ya con parte de una comunidad negra y mestiza. En este poblado se dio a conocer la existencia de esta advocación mariana, que contó con un oratorio en 1687, afincado en las proximidades de las minas de cobre.

Con el inicio de la guerra de independencia de Cuba contra la metrópoli española en el año 1868, la Virgen de la Caridad del Cobre fue la imagen que acompañó a los mambises en las primeras cargas al machete en la campaña cubana, la cual conformó la creencia popular como Virgen Mambisa.

En el año 1898 la situación de la guerra llegó al clímax y se produjo el conflicto entre la metrópoli española, las fuerzas mambisas y el ejército norteamericano.

En el año 1915, los mambises veteranos de la guerra de independencia envían una carta al Papa Benedicto XV, pidiendo que la Virgen de la Caridad del Cobre sea proclamada Patrona de Cuba.

Con la imagen de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, los africanos esclavizados crearon uno de los nexos poderosos de la religiosidad popular de Cuba y fue la identificación con la divinidad femenina Oshún, orisha dueña de las aguas dulces, vinculada en la concepción yoruba con el metal amarillo como el cobre. Oshún posee diferentes caminos, como avatares que la relacionan en determinadas fases inmersa en la naturaleza. Algunos de sus caminos son:

-Ochún Yeyé Moro, en este camino es la visión de una mujer alegre, divertida.

-Ochún Añá, es la que está en los tambores, en Añá.

- Ochún Gumú, se encuentra en lo profundo del río, componiendo redes para los pescadores.
- Ochún Fumiké relacionada con Obatalá, le concede hijos a las mujeres estériles.
- Ochún Funké es la sabia, posee conocimientos, instruye a sus hijos.
- Ochún Miwé, es la que vive en la manigua.
- Ochún Edé, es el camino de la mujer elegante, la gran señora.
- Ochún Ololodí, deidad que trabaja en lo profundo del río, se ocupa de asuntos serios, no baila.



Salida de una iyawó iniciada para Ochún en el culto afrobrasileño del Candomblé, en San Salvador de Bahía, Brasil. La iyawó, en su primera salida después de la iniciación, viste de blanco y aparece con el rostro pintado de blanco, como acción de respeto a Obatalá, oricha de la creación y padre de la sabiduría, cuyo color es el blanco. Foto: Pierre Verger (1902-1996). Tomada en San Salvador de Bahía, Brasil, 1950. Apareció en: Revista de História da Biblioteca Nacional, Brasil, Año 1, No.6, Diciembre de 2005.

La tipología de las imágenes marianas negras y mestizas creó en la población africana la necesidad de establecer la identificación entre las advocaciones marianas y las deidades femeninas, elemento que propició el sincretismo religioso con las orishas del panteón yoruba. Puede afirmarse que este proceso se produjo en la medida en que la antigua población africana estableció nexos simbólicos mediante la adoración de la imagen mariana para perpetuar y mantener sus divinidades africanas.

La población africana fue portadora de sus creencias, de sus dioses, como parte de un imaginario que sirvió de sostén espiritual a aquella población arrancada cruelmente de su tierra, lejos de su naturaleza, privados de su lengua y de su cultura.

La imagen de la Virgen María, bajo diversas advocaciones, se manifestó en las villas fundadas en los territorios conquistados y colonizados de la metrópoli española en sus posesiones del Caribe.

La historia confirma que en la isla de Cuba:

Por las facultades de que estaban investidos y los medios y arbitrios de que disponían, los gobernadores y los obispos eran en el siglo XVIII las dos potencias que mejor podían contribuir al progreso y al bienestar del país. Sus esferas de acción eran recíprocamente complementarias: si a los primeros concernían la administración pública, las obras civiles y militares, y el orden público, los segundos regían la Iglesia, promovían sus construcciones y atendían a la beneficencia.

El Gobernador y Capitán General, como agente de la Corona, ejercía tanto el mando político como el militar. Hasta 1607 hubo un solo gobernador, que desde 1553 residía en La Habana, a pesar de que Santiago era la capital de la Isla. En dicha fecha ésta fue dividida en dos provincias, una occidental y otra oriental con cabeceras en La Habana y Santiago respectivamente, pero estipulándose que el Capitán General de La Habana lo sería de toda la Isla, con lo cual quedó definitivamente establecida la capitalidad de La Habana.”

También durante algún tiempo hubo un solo obispo, cuya sede oficial era Santiago de Cuba; sin embargo, creyendo seguramente que era más provechoso para el desempeño de sus funciones, los obispos optaron pronto por residir en La Habana. En 1788 la Isla fue dividida en dos diócesis, creándose el obispado de La Habana y erigiéndose en Catedral la iglesia del antiguo colegio de Jesuitas, a la sazón Parroquial Mayor.²⁷⁶

El auge de Cuba dependía del comercio y de la actividad del puerto de La Habana, donde transitaba las flotas que se dirigían al territorio del Virreinato de la Nueva España así como a otras posesiones de la metrópoli española.

La trata y el comercio de esclavos se incrementó en Cuba desde finales del siglo XVIII, y la mayor concentración de la población esclavizada se encontraba en los ingenios de La Habana, Matanzas y en Trinidad.

Una de las etnias de los africanos ubicados en la región occidental de la isla fue la de los lucumís, denominación que se generalizó para identificar a los yorubas. A través de los cabildos de negros de nación se originó y se expandió la práctica de la religión yoruba conocida como Regla de Osha, sobre todo en Guanabacoa y en Regla, situadas en La Habana y en múltiples asentamientos de Matanzas y en Trinidad.



Nieves Fresneda, iyalosha iniciada como Hija de Yemayá en el culto afrocubano de la Regla de Osha, conocido como Santería. Aparece con la cara pintada de azul y de blanco, y su vestido es de color azul ornamentado con cauris y cuentas, debido a que es el color atributivo de laorisha Yemayá, la deidad yoruba identificada como dueña de los mares. Nieves Fresneda fue una de las fundadoras del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba creado en el año 1962.

Foto: Ramón Martínez Grandal (Cuba).

NUESTRA SEÑORA LA VIRGEN DE REGLA, PATRONA DEL PUERTO DE LA HABANA

La edificación de capillas, iglesias y conventos caracterizó el desarrollo de la arquitectura religiosa desde el siglo XVII, no sólo en Santiago de Cuba y en La Habana, sino también en los pueblos fundados en todas las regiones de la isla.

Por ello hay que referirse a determinadas iglesias edificadas en La Habana y consagradas a advocaciones marianas desde la época colonial, para comprender cómo se enlaza el culto mariano con los practicantes y devotos de las tradiciones religiosas afrocubanas.

El día 8 de septiembre es una fecha importante en la devoción popular por ser la celebración de la festividad de Nuestra Señora la Virgen de Regla, cuyo santuario se levanta en la entrada del pueblo marino, poblado identificado por el nombre de la virgen.

El santuario, nos dice nuestro primer historiador, Arrate, se erigió en 1690 en un terreno perteneciente al ingenio Guaicamar, donado por su dueño al Alguacil Mayor Don Pedro Recio de Oquendo a un tal Hermano Antonio, llamado el “Peregrino”, que construyó en él un humildísimo oratorio.²⁷⁷

La autora relata que diversos ciclones destruyeron los oratorios, espacio de incipiente adoración a la Virgen de Regla, edificadas con materiales precarios, dadas las condiciones climáticas y la cercanía del oratorio con el mar.

Ya en 1706 se ha edificado una ermita en la cual fue colocada una imagen de bulto de la Virgen de Regla que fue traída de España por el Sargento Mayor Don Pedro de Aranda. El 23 de diciembre de 1714 se proclamó a la Virgen de Regla Patrona de la Bahía.

Desde entonces, y con mayor esplendor y asistencia a fines del siglo XVIII, cuando Regla era apenas un caserío y no existían los importantes almacenes de azúcar de mediados del XIX (...) se celebraba en él la festividad de la Patrona del Puerto de San Cristóbal de La Habana. Nuestra Señora, que guardaba su simbólica llave (...).

Sí, a la Patrona debía halagarle la belleza y actividad de su bahía que daba una gran impresión de riqueza, especialmente en los años 1850-60, y que el Barón de Humboldt consideraba el puerto más importante de América.²⁷⁸

Desde finales del siglo XVIII se celebraba el día 8 de septiembre la festividad de Nuestra Señora la Virgen de Regla, patrona del Puerto de San Cristóbal de La Habana; pero en verdad, ¿por qué la celebración de la festividad de Nuestra Señora la Virgen de Regla reviste tal importancia en la vida de este pueblo marino?

En realidad, la hermosa imagen negra de la Virgen de Regla como advocación mariana, fue identificada por los africanos lucumís con la orisha yoruba Yemayá diosa de los mares. Mediante esta identificación se estableció el sincretismo religioso de la imagen mariana con una deidad del panteón yoruba, que se venera por los iniciados en la Regla de Osha y por todo el pueblo conocedor de estos cultos representativos de la religiosidad popular en Cuba.

La Virgen de Regla es una imagen cuyo hermoso rostro negro destaca por la toquilla de color blanco que rodea su cara, sosteniendo entre sus manos a un niño de tez blanca.

Mediante la representación de Nuestra Señora la Virgen de Regla, los africanos y los negros criollos veneraban a Yemayá, orisha de la religión yoruba, presente en el Nuevo Mundo. Esta devoción, articulada por el sincretismo religioso a la Virgen de Regla, en el aspecto de la vertiente espiritual se denomina “Francisca Siete Sayas” simiente de la religiosidad popular dentro del “espiritismo cruzao”. Estos cultos se han desarrollado y se ha extendido a través de los practicantes de la Regla de Osha y de la Regla Palo Monte en Cuba.

Yemayá es una deidad conocida en Brasil, así como en otras regiones de Latinoamérica y en el Caribe, es la orisha considerada como Reina Madre Universal, ella está presente en sus dominios, las aguas del mar, es una de las principales divinidades femeninas del panteón yoruba, genera todas las aguas.

Se hace referencia a Yemayá en determinados patakis, considerada como procreadora del mundo, y desde el reino de Yemayá se reconoce la presencia de Olokum, como principio masculino que domina en las profundidades del mar, invocado como figura principal en la que participa de la dualidad fundamental donde radica su carácter femenino y masculino, como un misterio propio del fundamento de las aguas y del mundo abisal.

Existen distintos caminos de Yemayá, como avatares, cuyo significado se relaciona con las diferentes expresiones del mar y con el símbolo derivado de su poder, así como por su origen y ubicación en el medio natural:

- 1- Yemayá Awoyó, es la mayor de todas, la más vieja, quien se corona con Ochumaré, el arco iris.
- 2- Yemayá Akuario, vive en la desembocadura de los ríos, donde confluye el río con el mar.
- 3- Yemayá Okuti, transita tanto en las aguas dentro de los arrecifes de la costa, como en el río, la laguna o en el monte, por estar relacionada con Ogún.
- 4- Yemayá Achabá está vinculada a Orunmila, por su conocimiento del sistema de adivinación de Ifá.
- 5- Yemayá Konlá, se mueve en medio de la espuma del mar, viene con la resaca, se sumerge cerca de la hélice de los barcos.
- 6- Yemayá Asesú, habita en las aguas turbias, cerca de las aguas residuales, por ello recibe las ofrendas junto a los muertos.
- 7- Yemayá Mayalewo habita en las aguas que fluyen de los manantiales, o en una poceta en las zonas boscosas, donde se relaciona con Ogún.

En diversos patakis se identifica a Yemayá como madre amorosa, que cuida a todos sus hijos y a los hijos de otras orishas que ella adopta como suyos.

La música de los tres tambores batá es el vehículo, el medio sonoro mediante el cual los seres humanos se comunican con sus dioses y de este modo pueden “hablar”: mientras vibra la música, las orishas transmiten sus mensajes.

Con los cantos -subyeres- dedicados a cada orisha y las “parlas” de los tambores batá se realizan las festividades dedicadas a cada una de estas divinidades. En esas festividades existen fases de introducción musical solamente con la intervención de los tres tambores batá -el oro- y posteriormente la fase donde un cantante - el apkwuon- acompañado por la música de los tambores, y seguido por el canto de los participantes, tiene lugar la interpretación de los sudyeres, con la estructura antifonal, que entona el solista seguido por el coro.

En la parte donde la música percusiva y los cantos alcanzan mayor relieve se produce la llamada o la “Meta” de Yemayá, aspecto que constituye el clímax en estas festividades sagradas. La danza interpretada por una iniciada o un iniciado “hijo” de Yemayá, marca el despliegue del ritmo danzario delineando giros en indescritibles movimientos circulares -destacados por la amplia falda azul y blanca o por pañuelos sujetos a la cintura-, en círculos que semejan el movimiento de las aguas del mar.

Para enfatizar la importancia del tambor, de la música y del objeto sonoro en general, con respecto a los rituales de la Regla de Osha, permítasenos citar nuevamente a Lydia Cabrera cuando afirmó:

Así nos decía una (iyalocha) que había conocido a Ña Mecé Azuquita Efuché y a muchas grandes, como las Alfonso, Ma Petrona Ogún y Ma Claudia Ochosi y a aquella Feliciano Mariátegui Oní Changó, que cuando tenía tambor no le avisaba a sus ahijados. Empuñaba el acheré, saludaba a Changó, y éstos la oían en donde quiera que estuviesen y acudían a la llamada de la Iyá.

La facultad de atraer a sus ahijados a los tambores le ha sido atribuida a otras Santeras de nombradía que actuaban “montadas” por sus Orishas. Se cuenta que muchas veces aquellos Omó suyos que dormían tranquilamente en sus casas, sacudidos de pronto por una fuerza irresistible, abandonaban la cama y se presentaban sonámbulos en el ilé Oricha sin más ropa que la que tenían puesta. Así le ocurría a la madre de Odedei, caballo de Yemayá: cuando a una distancia considerable, su Madrina agitaba la campanilla invocando a la diosa.²⁷⁹

El culto dedicado a Nuestra Señora la Virgen de la Caridad del Cobre, Patrona de Cuba y a Nuestra Señora la Virgen de Regla, Patrona del puerto de La Habana, está estrechamente vinculado en la historia de la religiosidad popular en Cuba.

La referencia a Yemayá y a Oshún como divinidades acuáticas de la Regla de Osha practicada en Cuba, entraña asimismo una relación tipológica de las iniciadas de estas deidades que asumen y responden a un arquetipo establecido en los patakis, a veces resaltando los aspectos profanos derivados de cada historia.



Imagen de una Espiritista que aparece sentada delante de su Bóveda Espiritual, la cual es iniciada en la Regla de Osha y practicante de la Regla Palo Monte en su casa-templo. En la religiosidad popular, en Cuba coexisten los cultos a los santos católicos con la práctica del Espiritismo, la Regla de Osha y la Regla Palo Monte.

Foto: Joaquín Dulón (Cuba).

Por lo general, las iyalochas incorporan una caracterización que rige a nivel social, sobre todo en determinados contextos socio-culturales en los que el ilé-oshá, como casa-templo, se constituye, aún hoy, como una célula vital que aporta determinada jerarquía y autonomía tanto a la iyaloshá que preside la casa-templo como al resto de sus integrantes,

formulación que prevalece a nivel urbano y se mantiene con sus características específicas en el entorno más cercano al contexto rural, tanto desde el punto de vista social, como en lo económico y asimismo en el ámbito de la cultura popular tradicional.

Una de las proyecciones contemporáneas de estas orishas femeninas provenientes del panteón yoruba, es la visión de estas mujeres iyaloshas, que en el presente crean sus propias casas-templo, como una aproximación de un espacio fundacional basado en el vínculo religioso, creando una determinada autonomía sin desvincularse de los principios que rigen la sociedad.

Podemos afirmar que en la evolución social, específicamente dentro del occidente europeo y en su expansión en las tierras de América Latina, la mujer ha sido sostén en la comunidad, transitando diferentes roles sociales, como espacio donde germina el ser humano, divinidad, diosa y la vertiente de las iniciadas en la Regla de Osha, que asumen una relación con la divinidad tan profunda, en la cual participan de una personalidad que pretende representar las características de dicha deidad mediante su personalidad, sus gestos, su manera de ornamentarse y asimismo al asumir su vida como un relato regido por las fuerzas de lo sagrado, a través de los mensajes expresados por las orishas que rigen la vida de cada una de estas iyalochoas en función de su deidad.

JUAN DIOSDADO NGUERE MANGA
Algunos juegos infantiles de Guinea Ecuatorial
Oráfrica, revista de oralidad africana, nº 5, abril de 2009, p. 181-209.
ISSN: 1699-1788
Entregado: 24/11/2008. Aceptado: 18/02/2009

ALGUNOS JUEGOS INFANTILES DE GUINEA ECUATORIAL
JUAN DIOSDADO NGUERE MANGA
LABORATORIO DE RECURSOS ORALES DE GUINEA
ECUATORIAL
orafrica@ceiba.cat

INTRODUCCIÓN

El juego se define como cualquier entretenimiento que se realiza según ciertas reglas. Se caracteriza también por consistir en un ejercicio que se hace para divertir o entretener a otros y que está basado generalmente en la habilidad.

En las etnias guineanas, los juegos se desarrollaban después del trabajo del campo o después de la pesca, en los momentos de paz, en los periodos en que no se registraba ninguna amenaza para la población.

Los juegos ecuatoguineanos se insertan dentro de los que es la literatura oral, en el folklore espiritual.

La palabra folklore viene del inglés “Folk” (pueblo) y “lore” (sabiduría, conocimiento). Esta palabra designa el conjunto de saberes, creencias, costumbres, ritos, artes y tecnologías transmitidas de modo tradicional y por cauce fundamentalmente oral en todas las sociedades y grupos humanos. También puede designar la disciplina científica que estudia dicho complejo tradicional.

Actualmente los estudios folklóricos engloban una enorme variedad de campos del saber y de las tecnologías tradicionales humanas. Básicamente se pueden clasificar en dos grandes grupos: folklore espiritual y material. En el folklore espiritual se encuentran los siguientes géneros: canción, cuento, epopeya, chiste, refrán, música, juegos, creencias, etc., etc. Y en el folklore material: pintura, orfebrería, todo tipo de labores artesanales y tecnología de transmisión tradicional (trabajos en madera, hueso, metal), etc.

Todos los pueblos han tenido y tienen formas de entretener y de hacer que otros lo pasen bien. Algunos han llegado a realizar concursos nacionales. Por ejemplo, Grecia es la cuna de los Juegos Olímpicos, que ahora son universales.

Así consideramos juegos folklóricos de Guinea Ecuatorial los que se vienen practicando desde hace muchísimo tiempo y los actuales que se transmiten de boca en boca.

Nuestros pueblos no han realizado concursos entre pueblos. Pero sus juegos han girado siempre en torno a la familia y la vecindad. Muchos de ellos están desapareciendo por no ser practicados, y por los nuevos modos de entretenimiento que ofrecen las nuevas técnicas: los videojuegos, la televisión, el fútbol, etc.

Las culturas, guineanas antes de la creación de las escuelas modernas, dedicaban más tiempo al trabajo; por ello muchos de sus juegos se realizaban en las noches de luna, antes de la cena; otros se realizaban de día; actualmente la mayor parte de esos juegos, los que se conservan y otros nuevos, se realizan a plena luz del día. Porque de noche los muchachos se entretienen con la televisión.

como los cuentos y los bailes, los juegos manifiestan los gustos, las habilidades, el carácter... de los que los ejercitan²⁸⁰.

Los juegos guineoecuatorianos no sólo sirven para entretener, muchos tienen una función didáctica; otros ayudan el buen estado del organismo, algunos hacen desarrollar la capacidad intelectual y otros son sólo para entretener y divertir.

Gracias a estos juegos aprendemos a resolver problemas de la vida cotidiana; combatimos nuestro egoísmo, aceptando la derrota; respetamos y valoramos a nuestros compañeros de juego; en una palabra, nos preparamos para cuando seamos mayores²⁸¹.

La mayor parte de estos juegos los pueden realizar jugadores de diferentes edades y sexos. Entre los juegos que aquí presentamos, el Nkwet es el único juego exclusivo para chicos. El resto son juegos mixtos sin distinción de sexo. Pues en las culturas autóctonas de Guinea Ecuatorial los chicos y las chicas jugaban juntos, se iban al río conjuntamente, comían juntos e incluso dormían en el mismo cuarto; pescaban juntos, etc.

Es un poco complicado decir la edad de quienes tienen que jugar, ya que los tiempos han cambiado. Estos juegos lo realizaban muchachos de tres a dieciocho años, pero actualmente, sabiendo que muchos de ellos ya no se practican, lo hacen chicos de tres a quince años prácticamente.

Generalmente el espacio a realizar el juego depende de las características que presenta el mismo. Algunos necesitan patios abiertos, con mucho espacio, lo que permite a los jugadores moverse o correr, como es el caso de los juegos *Dame niña*, *mwankaban*, *Amigo*, *Lancre*, *Esukmeben*, *Nsing*, *Mwana miwara*, *Eboo*, *Kukwonwan*, *Mwanami*, *Swarmeva*, *Eteréteré lumbé*, *Nkwet*, *Ndóng*, *Ebe*, *perdido*, etc., otros se realizan dentro de la casa como el *Moswén*. Los juegos *Epe*, *Estatua*, *Misipen* y *Akpwindim* se realizan en cualquier momento y en cualquier lugar.

Algunos padres no suelen aceptar o no les suele gustar que sus hijos /as los realicen, pues pueden perder objetos que no son suyos como es el caso de *Epe*, *Akpwindim*. Participar en el juego también puede hacerles demorar en los encargos (Estatua). Hay otros juegos que requieren menos espacio como *Bon*, *Etutu* y *Endón*, el juego del libro, etc.

El momento o tiempo de realización depende de si el juego requiere mucha movilidad o no. Los juegos en que hay que correr, se realizan normalmente de día o, en su defecto, en las noches de mucha luz (luna llena). Entre estos juegos se destacan Dame niña, Amigo, *Kukwonwan*, *Swarmeva*, *Eteréteré lumbé*, perdido y *Mwanami*.

Juegos como *Nkwet*, *Ebe*, *Ndóng Eboo*, *Etutu*, *Edodo*, *Lancre*, *Bon*, *Mosweñ* y *Mwanamiwara*, se realizan de día. *El Nsing*, *Esukmeben* y *Endón*, siempre de noche. Los juegos *Epe*, Estatua, *Misipén* y *Akpwindim*, se realizan en cualquier momento y cualquier lugar, etc.

ESTRUCTURA FORMAL

La estructura que presentan esos juegos es bastante variada. Cada juego se apoya en un elemento que es el pilar de su realización. Sin este factor, no puede realizarse. Unos en una canción, otros en el diálogo y lo preestablecido. En algunos juegos como *mwana miwura*, se van diciendo los nombres de los jugadores, pero no se dice el nombre del que no participa.

El tiempo, lugar y la edad forman de igual manera un factor importante, pero no imprescindible.

Las canciones y los diálogos son invariables, no se deben modificar, no se debe cambiar el estribillo de las canciones ni los diálogos, pues todo está pautado.

TEMÁTICA Y PRESENTACIÓN

Los temas de los juegos van correlacionados a la función de cada juego. No siempre está claro el tema en que se desarrolla el juego. Además, según el tema los juegos ecuatoguineanos pueden ser sencillos y complejos.

TEMAS Y ESTRUCTURAS

En los juegos sencillos es fácil de descubrir el tema e interpretarlo. Entre ellos, tenemos: *Mosweñ*, *Nkwet*, *Ndóng*, *Etutu*, *epe*, *akpwindim* *ebe*, *misipén*, *estatua*. A continuación los presentamos brevemente.

1. *Ebe*. Ayuda a tener buena condición física, buena salud. Pues los jugadores siempre están en movimiento (corriendo).

2. *Epe* y *akpwindim*. Son juegos tipo baraja *epe* y *akpwindim*, por eso no suelen ser aplaudidos por los padres. Pero los tres ayudan a tener buena vista, vista de lince, agilidad visual y estar atento en todo momento.

3. *Etutu y monamí*. Los pilares de este juego son la puntería y la imaginación. Se ha de tener buena imaginación para saber el lugar donde el compañero deja la cuerda o nudo.

4. *Mosweñ*. Esta palabra puede traducirse por escondite. Los jugadores adquieren mucha habilidad en esconderse y buscar los mejores escondites posibles. Muchas veces en los pueblos guineanos la gente entrega dinero a otros para guardárselo, pues éstos tienen fama de saber guardar, sustituyendo así la función de los bancos. Pensamos que habrían aprendido a esconderse y a esconder en la infancia a partir de la realización de este juego. Estas características presenta también el esconderse. Otro elemento fuerte es la figura del koko, para hacer callar a los niños.

5. *Misipen* suele integrarse como *epe* en el bloque de los juegos malos por su carácter violento, es recomendable que lo haga gente de la misma edad.

6. *Ndóng y Nkuet*. La puntería es el tema central de estos juegos, pues los jugadores aprenden a tener buena puntería para la caza, sobre todo. Los juegos complejos tienen características que los diferencian de los anteriores. Entre ellos, destacan: *bon bame niña, eboo, endon, ende koko, esukmeben, etérétére lumbé, mwanamiguara, nsing, ngóm ene ánkura*.

1. *Bon*. Es uno de los juegos más complejos. La imaginación juega un papel importante. El tema central es la honestidad. Los niños y jóvenes aprenden a ser honestos y legales, que son cualidades que deben tener todos los miembros de una comunidad.

2. *Dame niña*. El tema central es el amor filial. Se muestra cómo los padres pueden sacrificarse para defender a sus hijos. También se denotan las ansias que tiene todo ser de procrear. Éste es el papel del jugador que quiere ganarse un hijo. En el juego, los padres tienen que defender a sus hijos, en la carrera, para no perderlos.

3. *Ebo'ó*. La higiene juega un papel muy importante en él. Pues ayuda a los jugadores a alejarse de lo podrido y sucio.

4. *Endón*. Ayuda a tener un oído fino.

5. *Ende koko*. El tema central es la solidaridad, pues en él se ayuda al compañero a caminar con ligereza al cansarse por el camino.

6. *Esukmebem y lancre*. En estos juegos los niños y jóvenes desarrollan sus capacidades de elección o de gusto. Por ejemplo, hay gente que para comprar algo tiene que buscar a un amigo o familiar con buena capacidad de elección o con buen gusto. Aquí cada jugador se imagina lo mejor de una especie o de un grupo de cosas.

7. *Etérétére lumbé*. Es también el amor el tema central de este juego. Lleva la misma estructura de *kúkwonwan*.

8. *Kúkwonwan y ngóm ena ankura*. El amor es el tema central. Los jóvenes aprenden a coquetear. Es una especie de plataforma para las

relaciones íntimas. De hecho se forman dos grupos, uno de chicos y otro de chicas, nunca un grupo mixto.

9. *Mwana miwara*. Aparenta ser un juego sin tema. Los jugadores claman al padre para salvar a uno de los hijos que tienen el vientre partido. Otra vez (el padre) entra en escena mostrando su cariño al hijo, y el hijo reconoce su debilidad.

10. *Nsing*. El tema de la alimentación es importante en este juego. Tanto la gallina, los gallos y el *nsing* son alimentos para el guineano. Pero los dos primeros prevalecen en importancia, porque conviven con el hombre y éste los tiene que criar y defenderlos de las amenazas de los depredadores, aunque tenga él mismo que comerlos. Recordando que es más fácil criar un gallo que capturar un *Nsing*.

JUEGOS EN LOS QUE TOMA RELEVANCIA EL PERSONAJE O EL CONTEXTO

Los juegos influyen de distinta manera sobre los jugadores. En cada juego, tanto alguno de sus personajes como los propios contextos donde se practican surten efectos de distinto tipo. De hecho, son pocos los juegos que necesitan la supervisión de una persona mayor, como son el *dame niña*, el *esukmeben*, el *nsing*, y el *bon*.

1. *Mwankaban*, *obpwong nsamyoo* y *policía-ladrón*. Éstos ayudan al estado físico de los jugadores. A ser veloces y fuertes.

2. *Swarmeva*. Ayuda a saber guardar silencio para escuchar. En el silencio se llega escuchar cualquier ruido o mensaje.

3. *El conductor*. Ayuda al niño a aligerar el paso para cumplir un encargo de alguien o simplemente para llegar pronto a su destino.

4. *El Maestro*. Éste tiende siempre a dar buenos modales a los chicos. Tal es la función de los maestro, enseñar.

5. *Ekoko nfen*. Éstos refuerzan el estado físico de los jugadores, pues en él se consigue gran capacidad de equilibrio: el jugador llega a estar levantado con un pie durante mucho tiempo. Los *comba* y *ngom ena ankura* están en esta línea.

6. *Tierra-mar*. Éste ayuda a tener un oído fino, a escuchar bien y a la primera.

7. *La mariposa*. Éste hace que los jugadores se acuerden de sus seres queridos que en ese momento están lejos.

8. *Complé y kapú-kapú*. Éste agudiza la vista de los niños.

9. *El juego del libro*. Ayuda a desarrollar la imaginación de los muchachos.

10. *Cosquillas*. Éste es un juego que ayuda al niño a ser sensible en el tacto.

11. *Caricatura*. Éste ayuda al niño a tener una rápida reacción mental.

Debe señalarse que existen también unos juegos por acuerdo, es decir, sólo participan aquellos que tienen un acuerdo verbal en realizarlo, el cual consiste en cruzar los dedos y separarlos con un golpe de brazo; asimismo se rompe también el acuerdo. Entre ellos tenemos: *misipen*, *epe*, estatua y estatua merengue, *akpwindim*, *complé*.

JUEGOS FANG Y NDOWÉ

No es fácil precisar la fecha en que surge cada juego de los que aquí presentamos. Señalaremos simplemente el grupo cultural al que pertenece y el periodo en que se empiezan a realizar algunos de ellos.

Corresponden al grupo fang los juegos: *mosweñ*, *nkwet*, *ndóng*, *epe*, *esukmeben*, *nsíng*, *ebee*, *bon*, *ende koko*, *swarmeva*, *kukwonwan*, *eteretere lumbé*, *eboo*, *mwan kaban*, *endón*, *obpwong nsamyó*, *ngom ena ankura*, *ekoko nfen*. *Nchingóng mbangóngong*.

De origen ndowé: *akpwindim*, *etutu*, *mwana migwara* (creemos que este último ha sufrido una adaptación al fang por presentar el estribillo en esta lengua).

También es importante señalar que algunos juegos encuentran su origen en el periodo colonial, tales como son: *misipén*, estatua, estatua merengue, amigo, perdido, dame niña, el maestro, tierra mar, el conductor, el juego del libro, policía-ladrón, la comba, caricatura, esconderse. Por otra parte, *lancre*, *monamí*, *complé* son coloniales pero procedentes de Gabón.

Respecto al *kapu-kapu*, probablemente sea de origen criollo malabeño.

TIPOLOGÍA DE LOS JUEGOS

La característica principal y más importante de los juegos guineanos es que el hilo conductor de su práctica está en la gestión /administración del uso de la palabra: es tan importante hablar como estar callado, las palabras están pautadas y los silencios también. Podemos afirmar que los juegos guineanos se dividen en tres grandes grupos:

JUEGOS CON CANCIÓN

En este primer grupo tenemos: *Mwankaban*, *Lancre*, *Nsíng*, *Mwanamí*, *Mwana migwara*, *Kukwonwan*, *Swarmeva*, *Eteréteré Lumbé*, Amigo, *Mosweñ*, *Ende koko*, *obpwong nsamyó*, *ngom ena ankura*, *kapú-kapú*, caricatura, comba, esconderse, *nchingóng mbangóngong*, *eboo*.

JUEGOS CON DIÁLOGO

En este segundo grupo destacan: Dame niña, *Bon*, *Esukmeben*, *Endón*, estatua, tierra-mar, el conductor, policía ladrón, el juego del libro, *complé*, la mariposa.

JUEGOS SILENCIOSOS (no se canta ni se dialoga)

Forman parte de este tercer grupo los siguientes juegos: *Ebe*, *Nkwet*, *Ndóng*, perdido, *Misipén*, *Etutu*, *Akpwindim*, *ekoko nfen*.

DESCRIPCIÓN DE LOS JUEGOS

A continuación presentamos una descripción del funcionamiento de distintos juegos.

1. DAME NIÑA

Al iniciarse el juego cada jugador escoge a otro que será su hijo o hija, al que tendrá que proteger. Pero de entre todos los padres o madres, jugadores, uno tendrá que quedarse sin hijo y luchar por conseguirlo.

Después de que cada jugador haya escogido a su hijo se forma un círculo enorme. Los padres permanecen en pie y los hijos se sientan delante de ellos o entre sus pies. El jugador sin hijo llegará ante algún padre y le dirá “dame niña”, y éste responderá “yo no tengo niña”. El sin hijo le dirá otra vez “pasa allá y yo paso aquí”. Así comienza la carrera por la disputa del niño o la niña. Los dos jugadores tendrán que rodear el círculo en direcciones contrarias. El que llegue al lugar donde está el niño se quedará con él. Así el que pierda hará lo mismo que el jugador anterior, y así sucesivamente. Sin distinción de etnia.

- Dame niña

- Yo no tengo niña

- Pasa allá y yo paso acá.

Se hace de día o en noches de mucha luz lunar, también eléctrica. Lo hacen niños de tres a quince años. Los de tres, cuatro, cinco a siete años se sientan haciendo el papel de niños y los de ocho a quince hacen de padres, quienes tienen que luchar para conservar al niño/a en un patio abierto. Sin distinción de etnia ni de sexo.

2. MWANA MIGWARA

Un juego de fuerza, en el que los jugadores cogidos de las manos forman un coro. El juego comienza cuando el solista (cualquiera de los jugadores) entona esta canción.

-*Eee mwana migwara* (intraducible)

Coro: *eee mwana migwara*

-*Eee mwana migwara*

Coro: *eee mwana migwara*

-A papa, a mama

bisoya asekuru

abum echuya Efwa.

- papá, mamá

hemos salido de la escuela

Se ha reventado el vientre de

Efwa

Coro: *endekle, endeble*

endkle mamgwata, (bis).

castigo, castigo

Castigo de la sirena

En el momento de decir *endekle*, giran de lado, cada uno estira lo más fuerte posible al jugador que está a su izquierda. Así los que caigan en la primera vuelta se quedan eliminados, y se inicia de nuevo la canción, hasta quedarse con el campeón.

A veces no hay un solo vencedor, en caso de que entre los 2, 3 ó 4 últimos ninguno llegue a soltarse o caerse.

De siete a quince años e incluso los de dieciocho. Generalmente de día en un patio muy abierto. No es recomendable hacerlo de noche para evitar que los más pequeños se hagan daño.

3. MOSUEÑ

Es un juego que pueden realizar dos personas, pero cuantas más mejor. Consiste en: Un jugador es o hace de monstruo o *koko* y los demás se esconden de él, pero en la casa.

El jugador monstruo sale al patio mientras los demás van buscando el mejor escondite posible. Después de un tiempo le avisan que ya puede entrar a buscarlos. Al entrar va cantando así:

- *Kum, kum*²⁸²,

kum, kakakum,

emot aambarayi,

quien vuelva llorar

mokigñe ololo,

le corto la cabecita

kum kum,

kum kakakum,

emot aambaragweñ

quien vuelva reír

modjiñe abobo.

Le corto los piecesitos

El *kokó* va pronunciando expresiones chistosas a fin de descubrir a sus presas. Va buscando hasta poder descubrir a más de la mitad. El primero en ser descubierto será el nuevo monstruo o *kokó*.

Generalmente de día y dentro de la casa, de dos a quince años. Es un juego de la etnia fang. *Kokó* se traduce por monstruo.

4. NKWET

Se corta un tronco de banana en forma de rueda. Lo hacen rodar. Luego los jugadores, generalmente chicos, tiran sus lanzas. Aquél que clave su lanza gana el juego. Si llegan a clavar sus lanzas más de un jugador, hacen otra ronda de tiros hasta que sea uno el mejor.

Se hace de día. Es un juego propiamente de hombres, de quince a más. Juego fang.

5. PERDIDO

Todos los jugadores, chicos y chicas, forman un círculo. Uno de los jugadores coge un trapo y va corriendo detrás del grupo. Mientras corre alrededor del círculo busca colocar el trapo detrás del que cree estar

distraído. Si éste no llega ver el trapo y el corredor rodea el círculo y vuelve a llegar en su sitio sin que lo haya visto, se sienta en medio del círculo. Pero si se da cuenta de que lleva el trapo detrás de él, lo coge y permanece en su lugar. Y el corredor seguirá haciendo lo mismo hasta encontrar a un distraído. Los que queden en el círculo, son considerados distraídos, por esa razón se les suele llamar o reciben el nombre de *Kón* o Fantasmas.

Se realiza de día o en noches de luna llena. Lo hacen chicos de siete a quine años. En un lugar abierto, pues se necesita un espacio para correr alrededor del gran círculo que se forma. Sin distinción de sexo. Sin distinción de etnia ni sexo.

6. NDÓNG, con concha de caracol.

Se forman dos grupos, sus miembros llevando conchas de caracoles en las manos, las ponen en el suelo, pero tiene que sobrar una. Un jugador de uno de los dos equipos coge esta concha y la tira para que toque a las demás que están en el suelo. El número de conchas que toca, las retira para su equipo. Pero, si lanza la concha o si la tira tres veces sin tocar, entonces el equipo contrario coge la concha y hace lo mismo.

El equipo que más conchas llegue a reunir se proclama campeón.

De día generalmente y en el patio, sin distinción de sexo. Para jugadores de seis a dieciocho años. Ayuda a tener buena puntería. Juego fang.

7. EPE

Es un juego caprichoso que no suele gustar a los padres.

Consiste en que dos niños o jóvenes acuerdan que cuando uno vea al otro con algo en la mano, le golpea en esta mano. Si el objeto se cae al suelo pasa a ser del que golpeó. Y cuando golpea la mano del compañero pronuncia *epé*.

Para que no te golpeen el *epé* tienes que ponerte un bambú en la oreja o cruzar los dedos de las manos.

Este juego se realiza en cualquier momento ya que se puede realizar a cualquier hora, tanto de día como de noche. Tampoco tiene preferencia de lugar, salvo si han acordado una tregua. Lo hacen niños de siete a dieciséis años. Posiblemente es ndowé o benga.

8. ITUTU

Se amontona una cantidad de arena, los jugadores se sientan alrededor del montón. Se busca una cuerda no muy larga y se ata en los extremos, haciendo un lazo. Cada jugador busca un palito. El primero en jugar coge la cuerda y la esconde en la arena para que los demás no la encuentren. Después de eso, cada jugador mete su palito en el montón de arena para sacar la cuerda. El último en meter el palito es quien escondió la cuerda. Si los otros no la sacan y él mismo no consigue encontrarla, será una

Se hace siempre pasadas ya las 18'30h., al entrar la noche. No importa si hay luz a no. Lo hacen niños de tres a dieciséis años, siempre en el patio con bastante espacio. Cuando hay muchísima oscuridad en el pueblo, se coloca la lámpara de bosque entre los dos equipos. Necesita mucho espacio. Juego fang.

10. NSING

Los jugadores se colocan en círculo con las rodillas y las manos en el suelo. El jugador que hace de *Nsing*⁴ se queda de pie. Y el solista, uno de los jugadores, con todos canta así:

- Nsing a Nsing ,Nsing a Nsing* - Nsing Nsing Nsing
- Coro: *a Nsing bababa*, - Nsing bababa
- Nsing a Nsing, Nsing a Nsing - nsing, nsing, nsing
- Coro: *a Nsing bababa*, - Nsing bababa
- Nsing wa manma boku ase* -¿porqué el nsing atrapa mis gallinas?
- Coro: *a Nsing bababa* *Nsing bababa*
- Abele beye abele boyom.* - atrapa a las hembras, atrapa a los machos
- Coro: *a Nsing bababa* Nsing bababa
- *Abelefe atongwan atwa atwa* -atrapa también a las chiquitas
- Coro: *a Nsin bababa* Coro: Nsing bababa
- *Klocko mete Nsing* - cuidado que feo el Nsing

Mientras cantan, el jugador *Nsing*²⁸³ corre alrededor del círculo formado por los demás jugadores. Y éstos golpean la mano en el suelo para marcar el ritmo de la canción. Al decir *klocko mete Nsing* todos se detienen, y el *Nsing* hace cosquillas a cada uno durante unos segundos: al que se ría le tocará hacer de *Nsing*. De la etnia fang.

Los demás jugadores hacen de pollitos y gallos.

Se realiza generalmente de noche. En el patio, lo realizan niños de siete a quince años. Un juego mixto, chicos y chicas. Juego fang.

11. EBEE

A uno de los jugadores se le ata una tela en alguna parte del cuerpo y persigue a los otros. El primero que sea atrapado se le ata la tela y tendrá que perseguir a los demás, y así sucesivamente.

Se realiza generalmente de día. En un patio abierto, niños de siete a dieciséis años. Sin distinción de sexo. De la etnia fang.

12. BON

Es un juego que se puede realizar con un mínimo de cuatro personas, formando dos o más equipos.

Se recogen veinte o treinta piedras, dependiendo del número de equipos (máximo cinco). El primer equipo en jugar se reúne y selecciona un número que no supera el número de piedras.

Al regresar se sientan con los demás jugadores e inician el juego: un jugador del primer equipo coge las piedras y las va echando de una en una al centro del círculo. Tanto él como los otros del equipo deben vigilar o controlar la piedra que caiga en el lugar del número escogido. Si alguno de los jugadores se pierde, es decir, que ya no sabe qué piedra corresponde a este número, debe avisarlo inmediatamente al equipo para que comiencen de nuevo a echar las piedras. Después de llegar a la piedra del número escogido, puede volver a echar a la vez el resto y dice “*bisese bibon*”, que significa “restos de bon”, es decir, piedras que no tienen relación con la piedra del número escogido. Entonces los jugadores del equipo contrario cogen cada uno una piedra. Si aciertan decir el número correcto de la piedra, inician el juego, y si no, el primer equipo seguirá jugando. Y a uno de los suyos le dirán “*pwanka*” (echa la cabeza hacia atrás); mientras tanto, otro del mismo equipo toca la piedra del número escogido. Luego le avisan que baje la cabeza y que toque la misma piedra. Si lo hace, ganan la partida; y si toca otra distinta, pierden y el equipo contrario inicia el juego.

Serán ganadores los que más veces descubran el número escondido por los otros.

No tiene distinción de lugar ni de sexo. Ya que no necesita mucho espacio, se puede hacer en el patio, en la casa, en el dormitorio, etc. De siete a dieciocho años. Un juego eminentemente fang.

13. ENDE KOKO

Consiste en que dos niños o jóvenes cuando están a unos quinientos metros de la casa a la que van, uno se coloca detrás del otro y pone sus manos sobre los hombros de la persona del frente con la vista hacia el suelo y camina cantando así:

- *¿Ende sañe?* -¿De quién es la casa?
- *Ende koko* - Del monstruo
- *¿Ye bikwia?* - ¿Hemos llegado?
- *Kooko* - Todavía no

Este juego ayuda aligerar el peso del compañero cuando se ha cansado de caminar. Se hace de día o de noche. Niños de cinco a quince años. Se realiza en la trayectoria, saliendo de un lugar a otro. Juego fang.

14. MISIPEN²⁸⁴

Dos o más jugadores firman un acuerdo que consiste en que quien encuentre al otro sin taparse el trasero con las manos, el otro le golpea muy fuerte en el culo. (Tiene su origen en disipen).

Es un juego que se realiza en cualquier momento y en cualquier lugar, salvo si hay una tregua. Es recomendable que lo haga gente de la misma edad. Lo hacen niños de cinco a quince años. Sin distinción de etnia ni de sexo.

15. SWARMEVA

Todos los jugadores cogidos de la mano forman un círculo grande y dicen:

- *Ebot oooleiñññ*

Coro: *oooleiñ* -se cierra el círculo cogiéndose las manos.

- *Ebot Emmo.*

- *Emmooooo* (se vuelve a abrir el círculo y dejarlo más grande)

Traducción:

-La gente de lejos

Coro: Muy lejos

-Los del mundo

-Coro: en el mundo.

Esta fórmula equivale al: “poco, poco, poquito; grande, grande, grande, grandísimo.”

Después todos se sientan con los pies cruzados, los ojos cerrados y las manos sobre los pies.

Uno de los jugadores se da de pie con una piedra o un trapo en la mano, es quien inicia el juego y lo hace con esta canción:

- *Swarmeva*

Escóndame eso

Coro: *Sware le le swar*

escóndelo, escóndelo

- *Ye mot a swarveva*

-¿Alguien me esconde eso?

Coro: *Sware le le swar*

escóndelo

- *Swarveva*

- Escóndame eso.

Coro: *sware le le swar* escóndelo, escóndelo

Mientras canta hace como si dejara la piedra entre los pies de los demás. Pero, ellos tienen que mantenerse con los ojos cerrados, pero en alerta. Si se deja la piedra entre los pies de uno sin darse cuenta, el que está de pie avisa que se abra los ojos y se elimina al distraído/a. Pero si se da cuenta que tiene la piedra entre sus pies, se levanta y grita: “*ma mebere akwa*”, que significa “tengo la piedra”. Luego sigue él escondiendo la piedra hasta que todos se quedan eliminados; y quien se queda es el campeón del juego.

Se hace generalmente en las noches de luna llena. No presenta distinción de sexo, pero necesita mucho espacio, por lo que se realiza en el patio.

16. KUKWONWAN

Se forma un círculo o coro bien abierto. Un jugador sale y da una vuelta en medio del círculo bailando al ritmo de la canción:

- *Eéé kukwonman*

- Pajarito

Coro: *twangue emot wa djing twague* - coge a la persona que más quieres

- *Motwansa*

- ¿A quién cogeré?

Coro: *twangue emot wa djing twague* - coge a la persona que
más quieres

Mientras se canta, una de las personas sale del grupo a elegir y bailar con la persona que le guste. Y esta persona pasa al centro y hace lo mismo. En él los jóvenes aprenden a coquetear y mostrar su afecto hacia los demás. Se puede llegar a tener o hacer un nuevo amigo/ a o amante. Se hace de noche, generalmente bajo la luz de la luna.

17. ETERETERE LUMBÉ

Se forma un grupo de chicos y otro de chicas. Se colocan cara a cara, guardando un espacio de unos cuatro a cinco metros.

El juego consiste en lo siguiente: sale un jugador del grupo de chicos y toca a una del de equipo contrario, y ésta sale y toca a uno del grupo de chicos. Todo el juego se realiza al ritmo de esta canción:

- *Etétereé lumbééé.*

Coro: *eeétereterere lumbééé, mot ensing ane étereterere lumbé binévá sowo.*

- Hay alguien levantado como un poste, hay alguien levantado/a como un poste entre nosotros.

- *Se ma béteré elumbééé, éé se mabéterere elumbééé*

- No soy yo el poste (bis)

Coro : *mot ensing ane étereterere lumbé binévá sowo.*

- Hay alguien levantado como un poste, hay alguien levantado/a como un poste entre nosotros.

Antes de comenzar el juego cada equipo o grupo se reúne para decir a quién ponen como *elclubé* y nadie del grupo debe tocarle o abrazarle. La persona a la que se ha tocado pasa al centro, baila, luego abraza al que quiere y vuelve a su grupo. Finalmente los *elumbés* (uno del grupo de chicos y otro del grupo de chicas) suelen ser objeto de burla. Lo realizan chicos de siete a dieciocho años, en un patio abierto, de noche o bajo la luz de la luna llena o eléctrica. Muy pocas veces de día.

18. EBOO.

Los jugadores hacen un sorteo para ver quién tiene el eboo. Y lo hacen con esta canción:

- *Nsa ñá nsuiñ* - ¿quién ha bufado?

Coro: *eebaa* - que lo repita

- *A baráfbá* - que lo vuelva hacer

Coro: *eebaa* - que lo repita

- *A baráfbá* - que lo vuelva hacer

Coro: *eebaa, abaráfabaale* - que lo repita, que lo haga otra vez

Cuando cantan, el solista va tocando a cada uno; y cuando dice "le" (de *aabaale*) el último que toque es quien tiene el *eboo*, o lo que es lo mismo, es que está podrido y todos salen corriendo, y él ha de ir persiguiéndolos

para atrapar a alguien. Si atrapa a uno éste será entonces el que ha de perseguir a los otros.

Hay muchos tipos de *eboo*: el que se tiene que tocar la cabeza del compañero para darle el *eboo*, el que se lanza una tela al otro y el que se toca cualquier parte del cuerpo.

A largo del *eboo* se suele cantar:

Coro: *abweñ, abweñ* - se pudre, se pudre

abweñ ane eboo chicharro - se pudre como un chicharro

Coro: *abweñ* - se pudre

Y se siguen haciendo más comparaciones de putrefacción. Generalmente se juega de día, y puede ser en el río, en el mar o en tierra firme, pero en un patio muy abierto. Niños de cinco a quince años. Actualmente los jóvenes lo hacen mientras se bañan en la playa. Sin distinción de sexo o de etnia.

19. MWAN KABAN

Se reúne un grupo de cinco o más niños o jóvenes. Uno hace de *kaban* o cabra, otro hace de *Nsé* o Leopardo, y el resto de jugadores forman un círculo cogiéndose las manos.

El jugador *Nsé* se coloca fuera del círculo y el *kaban* se sitúa en medio del círculo.

El leopardo buscará maneras romper o atravesar el círculo para atrapar a la cabra, pero el coro no se lo permitirá. La cabra debe estar atenta para el caso en que el *Nsé* consiguiera meterse en el círculo. Una vez que *Nsé* consigue entrar, la cabra tiene que salir, ayudada por el coro, y el leopardo tendrá que salir otra vez, pero el coro nunca se lo pone fácil.

Mientras el Leopardo persigue a la cabra se canta:

- *mwan kabanéee* - cabrita

Coro: *meec, meec* - meec, meec

- *mwan kabanéee* - cabrita

Coro: *Nsé dayewabi, Nsé* - el Leopardo te va atrapar

Se hace generalmente de día, en un patio muy abierto, ya que los jugadores necesitan un buen espacio para poder correr. Para jugadores de nueve a diecisiete años. Es un juego fang.

20. AKPWINDIM

Se parece al *epé*, pero en este caso, para obtener el objeto del compañero de juego es necesario agarrarle la muñeca del brazo que posee el material, y decir en ese momento "*akpwindim*" que significa "te tengo agarrado de la mano". Así se lleva el objeto sin resistencia alguna. Pero si quien posee el objeto lleva cruzados los dedos, o si lleva un bambú en la oreja, el *akpwindim* queda nulo y el objeto seguirá perteneciendo a su dueño.

Se realiza en cualquier momento y lugar, salvo en la tregua, igual que el *epé*. Lo hacen niños de siete a quince años. Sin distinción de sexo.

21. LANCRE

Se levantan dos personas y se apartan del grupo. En esa reunión privada cada uno elige ya sea un alimento, una marca de coche, nombre de países, etc., pero eligen cosas del mismo grupo. Presenta un procedimiento como *Esukmeben*. Después de la elección, se colocan en medio del patio, de frente. El juego se realiza a ritmo de la canción, en Coro:

Lancre, lancre(intraducible)

Mipanadi, mipanadi,

Semper, semper,

Musalone, musalone,

Ouvre moi la porte

La porte, la porte,

Ouvre moi la porte

Mipanabis

ábreme la puerta

la puerta, la puerta

ábreme la puerta

Para marcar el ritmo, los dos protagonistas principales se chocan las manos mientras el resto de los jugadores pasa entre ellos hasta el final de la canción. Y en el momento de decir “mipanabis”, se atrapa al que pasa en ese momento. Luego se aparta de los demás, y tendrá que escoger uno de los objetos, alimento o cualquier cosa elegida por los anfitriones. Y se colocará detrás de su jefe y proseguirá el juego hasta atrapar a todos. Después se busca un palo fuerte. Delante, agarrando el palo, estarán los jefes, y detrás los jugadores que ha ganado cada uno. Se colocan en fila agarrándose las cinturas. Disputarán el trozo de madera o hierro, los que lo llevan ganan el juego.

Se hace de día y de noche (bajo la luz de la luna), jugadores de tres a dieciocho años, en el patio. Sin distinción de sexo ni de etnia.

22. ESTATUA

Dos o más personas firman un acuerdo en que si uno encuentra al otro le dice “estatua”, es decir que tiene que permanecer en la postura en que se le encontró. Si caminaba tendrá que levantarse. Permanecerá en esta postura hasta que el otro le diga “aluside” que significa “ya puedes moverte” y él responderá “acrazo” que significa gracias.

Puede tener lugar en cualquier lugar o circunstancia, salvo en momento de una tregua. Niños de siete a dieciocho años, sin distinción de sexo.

23. ESTATUA MERENGUE

Sigue el mismo procedimiento que el anterior, pero con la diferencia de que en el merengue el jugador al que han pillado distraído debe bailar al decir “estatua merengue”.

En el momento de firmar el acuerdo es cuando se dice qué tipo de estatua se va a realizar. Sigue los mismos rasgos que el juego anterior.

24. MONAMÍ

Para su realización se forman dos equipos. Se levantan dos jefes y cada uno selecciona a sus jugadores. Los equipos deben tener el mismo número de personas.

Consiste en: sale un jugador de uno de los equipos y se coloca frente a uno del grupo contrario, ya que los equipos se colocan dándose las caras, y juegan al ritmo de una canción que inicia quien va a encontrar a los demás.

Es un juego que se realiza con los pies: quien sale a enfrentarse a los demás debe evitar que el contrario/a coincida con él al abrir o cerrar los pies, pues en eso consiste el juego, cerrar y abrir los pies a ritmo de la canción. Si se coinciden tres veces, se queda eliminado. Y si no, sigue hasta jugando con los demás del equipo contrario. Si no le eliminan regresa a su equipo y sale otro u o otra de su equipo. Cuando pasen todos, le tocará el turno al otro equipo. El equipo que se quede sin jugadores pierde el juego.

La canción es la siguiente:

- | | |
|-----------------------------|---------------------------|
| - <i>Aamonamí, mónamíe</i> | - Amigo/a, amigo/a |
| - <i>é</i> | - sí |
| - <i>monamí, monamíe</i> | - amigo/a, amigo/a |
| - <i>é</i> | -sí |
| - <i>monamí yogue moboe</i> | - amigo/a abre los pies |
| - <i>é</i> | - sí |
| - <i>monamí digue moboe</i> | - amigo/a cierra los pies |
| - <i>e</i> | - sí |

Se hace de día prácticamente y en las noches de mucha luz, en equipo o de manera individual. Generalmente para niñas, pero algunos pueden hacerlo. Jugadores de cuatro a quince años.

25. ENDÓN

Se realiza de noche, siempre a la hora de dormir. Consiste en que cualquier miembro familia o de la casa o un vecino llama a alguien y habla para que el contrario no entienda bien lo que dice, y cuando le pregunte “¿á?” “¿Qué?”, le dice “endón”, y se va a la cama. Y éste sabe inmediatamente que debe ya un endón a su hermano, primo o vecino, y buscará maneras de devolvérselo. Si no lo consigue esta noche, se prepara para la noche siguiente. Cada uno controla el número de endón que debe a los demás y los que le deben.

Se hace de noche, al irse a dormir. No hace distinción de edad ni de sexo. Juego fang.

26. AMIGO

Es un juego similar a la gallina ciega. Consiste en que se ata en los ojos una tela a uno de los jugadores de manera que no pueda ver a los demás, y así buscar maneras de atrapar a uno de ellos.

Para conocer o suponer la dirección en que está uno de los compañeros, se canta así:

- Amigoei

- Amigos

Coro: estoy

- estoy

- ¿mínove?

- ¿dónde estáis?

Coro: biabe.

- estamos aquí

Aquél que sea atrapado, pasará hacer lo mismo.

Se hace de día en un patio abierto, sin distinción de sexo. Niños de cinco a quince años.

27. EL CONDUCTOR

Consiste en que el niño/a coge la tapa de una olla, generalmente, o cualquier objeto con aspecto del volante de un coche, y en la trayectoria, si sale de un sitio a otro, va imitando los sonidos de un coche y los movimientos del conductor.

Se hace en cualquier momento. Generalmente para niños de cinco a doce años. Es difícil ver a una niña practicarlo.

28. EL MAESTRO

También es un juego de imitación. En éste se imita al maestro/a o señor/a. Uno de los jugadores hace de maestro/a y los demás son los alumnos. El que hace el papel de maestro se identifica generalmente con el suyo o alguno de su preferencia.

Se hace de día dentro o fuera de la casa. Niños de tres a doce años.

29. EKOKO NFEN

Es un juego que ayuda a tener mucho equilibrio físico. Consiste en que los jugadores se levantan sostenidos por un solo pie. Se suele hacer de dos formas: todos se sitúan en esa postura y trazan una meta. El primero en llegar a la meta se proclama campeón o, en su defecto, todos se colocan así y se cuenta. Entonces el último en mantenerse en pie sin perder el equilibrio gana la partida.

30. TIERRA, MAR

Los jugadores trazan un círculo en el suelo y se colocan a su alrededor. Para la realización del juego debe tenerse claro que el interior del círculo es el mar y el exterior es la tierra. Un supervisor se encarga de combinar el movimiento de los jugadores, es decir, cuando dice “tierra” los jugadores deben situarse fuera del círculo, y si dice “mar”, en el interior. A lo largo del juego el supervisor va aumentando la velocidad de la

pronunciación. Se quedan eliminados quienes hacen lo contrario de lo que dice el supervisor. El superviviente es el vencedor.

Se hace de día, en un patio abierto. Sin distinción de sexo o de etnia. Para niño de cinco a dieciocho años.

31. LA MARIPOSA

Consiste en que un niño/a atrapa una mariposa (sin hacerlo daño) y le transmite una información o mensaje, el cual esta criatura debe llevar a su destinatario (alguien que se echa mucho de menos). Y luego lo suelta y ésta continúa su vuelo.

Se hace de día, al atrapar una mariposa. Se hace en el campo, pues resulta difícil atrapar una mariposa en la ciudad. Sin distinción de sexo ni etnia. Para niños de siete a quince años.

32. ESCONDERSE

Los jugadores forman dos grupos o equipos con el mismo número de personas. En él los niños juegan a militares, los dos equipos son dos ejércitos que hacen la guerra. El juego con de una especie de himno que entona cualquier jugador o un neutro.

- Escondarse,

- Listos,

- Armas

- Ya se puede disparar

- Fuego

- Pom, porom, pompom, pom (sonido de la trompeta)

Mientras se dice eso los demás, inclusive el recitador si interviene en el juego, van metiéndose en el bosque y en las casas en busca de un mejor escondite para hacer la emboscada.

Cuando uno de los jugadores se encuentra con otro del equipo contrario le dispara (imitando el ruido de una escopeta) y luego dice su nombre, por ejemplo: *twiñ Mombongo*; y éste tiene que abandonar el juego, pues se le echa por muerto. Si se ven al mismo tiempo, se echan por muertos o cada uno vuelve a esconderse. El equipo que se queda con más supervivientes es el ganador.

Se hace de día alrededor del pueblo o de las casas, sin distinción de sexo. Para jugadores de siete a dieciséis años.

33. NGOM ENA ANKURA

Los jugadores se colocan en fila con los pies bien abiertos. El último pasa entre los pies de los demás hasta encabezar la fila; luego el siguiente, hasta el primero que encabezaba la fila. Lo hacen al ritmo de esta canción:

- *ngom éé ngom*

puercoespín, puercoespín

Coro: *ngom ena ankura ee ngom* el puercoespín está en el saco
- *ngom éé ngom* puercoespín, puercoespín
Coro: *ngom ena ankura ee ngom* el puercoespín está en el saco
Se hace en las noches de luna llena, en un patio abierto, sin distinción de sexo. La edad oscila entre los seis a quince años. Juego fang.

34. OBPWONG NSAMYOO

Los jugadores forman un coro cogidos de las manos. Uno de ellos se coloca en el interior del círculo para romper o separar las manos de los demás. Al llegar donde dos están cogidos pregunta:

- *nsá ana evuadde* - ¿de quién es esta red?

Coro: *obpwong, nsamyoo* - Antílope, nsamyoo

- *avwadde ene atek* - Esta red es débil

Coro: *obpwong Nzamyoo* - Antílope, Nsamyoo

Acto seguido buscan formas de romper o separarles; si no lo consigue, dice que el nudo es fuerte:

- *avwadde ene equieñ* - Esta red es de hierro

Si consigue separarles, quien se dejó separar pasa a hacer lo mismo, y así sucesivamente.

En las noches de luna llena, en un patio abierto, niños de ocho a dieciocho años. Sin distinción de sexo. Juego fang.

35. POLICÍA-LADRÓN

Es un juego que se hace generalmente de día.

Consiste en que se forman dos equipos: uno de policías y otro de ladrones. Los policías se encargan de perseguir a los ladrones, capturarles y encarcelarles. No hay vencedores ni vencidos.

Se realiza de día alrededor de del pueblo o en un patio muy abierto.

36. COSQUILLAS

Consiste en tocar las zonas más sensibles (las axilas, la planta del pie, la palma de la mano, los bordes del vientre, etc.) de la persona, buscando que pueda reír. Se hace en momentos de ocio, sobre la cama o en un patio con césped.

37. CARICATURA

Los jugadores forman un círculo, y uno de ellos entona la canción:

- ca, ri, ca, tu, ra, caricatura

Coro: pa, pa, pá (palmadas)

- caricatura

Coro: pa, pa, pá

- diga usted

Coro: pa, pa, pá

- el nombre de

Coro: pa,pa,pa

- personas

Coro: pa,pa,pa

- pon ejemplo

Coro: pa,pa,pá

- Antonio

Como se verá, se va variando de solistas según el turno de cada jugador, pues después de cada palmada el de la derecha del primer solista continúa el juego y así sucesivamente.

Quien dice el nombre de otra cosa que no sea el tipo de nombre propuesto se queda eliminado. Quien pase más de tres segundos sin hablar se queda asimismo eliminado, ya que se debe seguir el ritmo de las palmadas.

Se hace de día en el patio. Niños de seis a quince años. Sin distinción de sexo.

38. COMPLÉ

Es un juego que se realiza por acuerdo.

Consiste en que los dos jugadores van juntos por la calle y el primero en ver a alguien vestido en traje completo pega unas palmaditas en el hombro del compañero. Quien más puntuación obtenga gana el juego. Se hace de día y de noche.

39. KAPÚ, KAPÚ

Consiste en que los jugadores se agrupan en torno a uno, el cual lanzará al aire uno o algunos objetos que los otros disputarán. El que lo coge se beneficia de ello, muchas veces suelen ser caramelos, chicles, galletas, cosas de tamaños pequeños.

Antes de lanzar los objetos al aire se canta y quien los lanza hace de solista:

- *kapú kapú ee*

- reparto, reparto

Coro: *ee*

- ee

- *eni mane we ego tecam*

- cualquiera que lo coja

Coro: *ee*

- ei

- *nai yon*

- será suyo

Coro: *eee* (se lanza los objetos al aire)

Se hace generalmente de día, en un patio abierto. Niños de siete a dieciocho años.

40. EL JUEGO DEL LIBRO

Se hace de dos maneras: a) Se busca un libro que contenga muchísimos dibujos. Los jugadores se sientan alrededor del mismo, uno de ellos irá abriendo el libro y cada dibujo será para quien lo haya visto antes y

ponga la mano sobre él, y así sucesivamente; b) se puede hacer por equipos o de forma individual.

Los jugadores se sientan alrededor del libro. A cada jugador le corresponde un turno para abrir el libro. El jugador en turno coge el libro y lo abre, buscando siempre encontrar muchos dibujos en la página abierta. Luego se cuenta el número de dibujos que hay en ella, después se pasa el libro al segundo hasta el último. Quien encuentra más número de dibujos gana la partida y quien más partidas gane se proclama campeón del juego.

Se hace de día o de noche con lámparas o luz eléctrica.

41. LA COMBA

Los jugadores buscan una cuerda un poco grande y fuerte de unos tres metros de largo. Dos jugadores la agarran por los extremos, uno en cada extremo. Comienzan a girar la cuerda, que deberá tocar el suelo en cada vuelta. Quien se sitúa en medio salta cada vez que la cuerda está para tocar el suelo evitando así que sea atrapado, pues en ese caso se queda eliminado. Se puede hacer por equipos e individualmente. Muchas veces se suele hacer al ritmo de algunas canciones:

- Papá, mamá
- Con cuántos años me voy a casar
- Que son, uno, dos, tres...

Se cuenta hasta el número con el que el jugador abandona la comba, o al ser eliminado.

En esta otra canción el solista es quien está saltando, quien invita a saltar a uno de los que están alrededor en espera:

- Bibang, te invito

Coro: ¿A qué?

- A café

Coro: ¿A qué hora?

- A las tres

Coro: uno, dos, “tres amigo pásame”²⁸⁵

Al contar hasta la hora de la invitación, el invitado comienza a saltar la comba, y al decir “amigo pásame” los dos que en ese momento saltan se cruzan. Quien invitó puede si quiere abandonar la comba dejando al invitado.

Los principiantes, muchas veces, al comenzar se sitúan en el lugar en que la cuerda toca el suelo para así iniciar el juego. Los ya profesionales entran a saltar cuando ya se ha empezado a girar la cuerda. Algunos suelen hacer acrobacias al saltar: saltar con un pie, saltar con las manos y los pies, si son dos saltar agarrados, etc. Si no hay alguien que se atreve a saltar se suele decir “comba da wu nchuk” que traducido es “se gasta la comba”.

Se hace de día, en un patio abierto. Niños de siete a dieciocho años, sin distinción de sexo.

42. NCHINGÓNG MBANGONGONG

Es una manera de burlarse de los compañeros. Se hace cuando un compañero, vecino o conocido tiene la cabeza rapada, de tal forma que ha quitado todo su cabello, lo que se lama en fang *nchíngóóng*.

Se hace de dos formas:

a. al ver al compañero con la cabeza descabellada se acerca a él y se le pone dos dedos sobre la cabeza y luego se lleva a la boca simulando fumar. Si al tipo no le gustan las bromas el gesto se puede hacer desde lejos.

b. al ver al compañero se canta la siguiente canción:

- *betara belí mechí* - nuestros padres chapeando²⁸⁶ fincas²⁸⁷

- *Benana bebeñ owon* - nuestras madres sembrando cacahuets

- *Asiabé ankooyat* - se oye detrás de la colina

- *Ióóó, íooo* - *Íóóó, íóóó*

- *Nchíngong mabangongong.* - cabeza rapada

Se hace en cualquier momento, de día o de noche. Sin distinción de sexo o de edad. No necesita un espacio para su realización.

INFORMANTES

Antonio Bibang Manga, 18 años, entrevistado el 7 enero de 2006 en Mbini: *Dame niña, Bon, Mwankaban, Amigo, estoy, Epé* (fang).

Jerónimo Ndong Manga, 16 años, entrevistado el 28 diciembre de 2006 en Mbini: *Estatua, Lancre, Mosweñ, Esukmeben, Nsíng, Mwana miwara, Akpwindim.*

José Mario Ekomo Manga, 19 años, entrevistado el 28 de diciembre de 2006 en Mbini: *Etutu, Estatua.*

José Alo Alo, 10 años, entrevistado el 3 de enero de 2007 en Mbini: *Eboo, Monamí, Kukwonwan.*

Marilén Nchama Mba Angono, 17 años, entrevistada el 12 de marzo de 2007 en Malabo: *Swarmeva, Eteretere lumbé, Endón.*

Francisco Javier Beyeme, entrevistado el 18 de abril 2007 en Malabo: *Nkwet, Perdido, Ndóng.*

Pablo Evung Obiang, 26 años, entrevistado el 20 de abril de 2007 en Malabo: *Ebee.*

Apolunio Bonifacio Ondo Edu/barrio, entrevistado el 22 de mayo 2008 en Malabo: *Obpwong nsamyoo- Nngom ena ankura.*

PATRICK TOUMBA HAMAN y JOSÉ MANUEL PEDROSA
El pacto con el monstruo tonto y la ruptura de la unidad familiar: cuentos
de los guidar del norte de Camerún
Oráfrica, revista de oralidad africana, nº 5, abril de 2009, p. 211-234.
ISSN: 1699-1788
Entregado: 18/12/2008. Aceptado: 23/03/2009

**EL PACTO CON EL MONSTRUO TONTO Y LA RUPTURA DE
LA UNIDAD FAMILIAR:
CUENTOS DE LOS GUIDAR DEL NORTE DE CAMERÚN
PATRICK TOUMBA HAMAN
MINISTERIO DE ENSEÑANZA SECUNDARIA, YAUNDÉ
toubahamanpat@yahoo.fr
JOSÉ MANUEL PEDROSA
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ
jmpedrosa2000@yahoo.es**

Entre los guidar del norte de Camerún, la tradición de narrar cuentos por la noche sigue arraigada en los usos sociales comunes, aunque cada vez más en decadencia, porque la cultura globalizada (la que imponen la radio, la televisión, la cultura de masas, etc.) que cada vez penetra más agresivamente hasta en los rincones más remotos del planeta, va ensanchándose a costa, siempre, de las tradiciones locales y autóctonas.

Pero no es raro, todavía hoy, en los pueblos de los guidar, que se junte un buen número de personas (adultos y sobre todo niños) para escuchar, por la noche, en el patio de alguna casa, a alguien que tenga fama de narrador experto y carismático. Se llenan entonces los oídos y las memorias de relatos sobre animales, sobre monstruos, sobre prodigios, sobre brujas y espíritus, que vienen de los recuerdos y del imaginario ancestrales.

Los narradores de estos cuentos son en muchas ocasiones personas mayores. Pero también hay jóvenes que tienen fama de expertos artistas de la voz, y que atraen a un público muy interesado en sus relatos. Aunque es cierto que la mayoría de los jóvenes tienen otras preocupaciones (como, por ejemplo, ver algún partido de fútbol o alguna película de Hollywood, para lo cual no les importa recorrer muchos kilómetros hasta situarse ante un aparato de televisión), la verdad es que algunos siguen interesándose por su cultura tradicional, e intentando que la cadena de la transmisión oral de su memoria no quede interrumpida.

En cualquier caso, los tres cuentos que ahora editamos fueron registrados en la noche del 5 de febrero de 2009, en entrevista que grabó Patrick Toumba Haman, al señor Zourmba Délégué, un hombre de casi sesenta años que es uno de los mejores conocedores de la cultura guidar del pueblo de Kong-Kong. Como se puede apreciar por una de las fotografías

que ofrecemos al final del artículo, la entrevista se realizó *in situ*, mientras el narrador contaba sus relatos a un público muy atento de adultos y de niños, en el patio de una casa.

Este artículo es, de algún modo, la continuación de otro que, con el título de “Una colección de cuentos tradicionales de los guindar del norte de Camerún”, publicamos en *Culturas Populares. Revista Electrónica* 6 (enero-junio 2008).²⁸⁸

No es nuestra intención elaborar, en este prólogo, un estudio profundo y detallado de los tres cuentos que en esta ocasión editamos, pero sí queremos hacer algunas observaciones y comparaciones previas que pueden contribuir a su mejor entendimiento.

Hay que decir, en primer lugar, que estos tres cuentos pertenecen al repertorio de lo que las clasificaciones internacionales de relatos folclóricos llaman *Cuentos del ogro tonto*, que concuerdan con los números 1000 a 1199 del catálogo universal de cuentos de Aarne-Thompson-Uther²⁸⁹.

Los tres relatos se inician de un modo parecido: un humano se adentra en un escenario salvaje, extramuros de la civilización, para hacer alguna actividad del tipo de recoger y cargar haces de hierba (cuentos 1 y 2) o cargar agua para llevarla a casa (cuento 3). En el cuento 1 (*La madre que vendió a su hijo a un espíritu*) del artículo nuestro anterior que acabamos de citar, se trataba también de cargar agua.

En todos los casos, los humanos se muestran incapaces de sobrellevar ellos solos la pesada carga, y pactan con algún monstruo o criatura sobrenatural que en aquel justo momento se les aparece la entrega, en pago por el favor, de algún miembro de la familia; o bien se comprometen a guardar silencio en torno al favor recibido y, cuando transgreden el tabú, son obligados a entregar al monstruo a uno o a varios miembros de su familia.

El pacto con el monstruo conduce, pues, a la ruptura de los lazos familiares, ya que la entrega sacrificial de un hijo deshace las relaciones de solidaridad entre algunos de sus miembros. Pero, al mismo tiempo, hace también aflorar e incluso refuerza otras relaciones de solidaridad con los miembros de la familia (la madre, la madrastra, alguna hermana) que no habían suscrito el infame pacto, o con algún otro ser auxiliar, que puede ser algún animal ayudante, por ejemplo.

El caso es que, al cabo de un período de crisis familiar brutal motivada por ese pacto horrendo, el monstruo que reclamaba para sí víctimas humanas es vencido (ya que se trata, detalle crucial, de un monstruo tonto), se hace justicia (castigando y eliminando a la madre o al padre insolidarios) y se recupera e incluso queda reforzada la armonía familiar.

No es difícil captar, en el mensaje profundo de estos cuentos, una advertencia al conjunto de la comunidad que los transmite para que ninguno de sus miembros se incline hacia las fuerzas del mal, para que

jamás sean sacrificados los lazos de la solidaridad familiar a cambio de cualquier tipo de vano y transitorio bienestar material, y para que, si una catástrofe de ese tipo llegase a trastornar la vida de la familia, el mayor número posible de parientes se alíen para atenuar, contrarrestar o expulsar las amenazas exteriores (el monstruo salvaje) e interiores (el familiar insolidario).

Dicho esto, se puede añadir que nuestros cuentos están llenos de motivos y de tópicos más particulares que se documentan en tradiciones orales de todas partes.

El motivo del pacto del humano con el ser salvaje, a cambio de ayuda para portar agua, por ejemplo, es clave en muchas leyendas de construcción de todo el mundo. En España se asocia al Puente de Segovia, en Madrid, o al acueducto romano de Segovia. Y a muchas otras edificaciones, como revela esta leyenda catalana:

La casa de la Cabreta está situada al pie del antiguo camino real de Campdevàno, en Ribes, y delante hicieron un hospital. La criada tenía que ir a buscar el agua para beber a la fuente que estaba al otro lado del río, pero muchas veces se encontraba con que, por bajar el río crecido, tenía que pasar el agua con dificultades, o con que de ningún modo podía llegar a la fuente.

He aquí que un día en que el río bajaba muy crecido y no se podía pasar, exclamó desesperada:

—¡Ojalá se hiciese un puente aquí, aunque me tuviera que entregar al demonio!

Al momento sintió una voz profunda, que salió de dentro del río, y que decía:

—Mañana, *antes de que el gallo cante*, tendrás hecho el puente.

Totalmente aterrorizada, la muchacha echó a correr y fue a explicárselo todo a sus amos, quienes le aconsejaron que, por la noche, mojase al gallo, para que, cuando durmiese, el agua le despertase y cantase. Así lo hizo.

Un poco después de la media noche cogió el cántaro, se fue al gallinero y *mojó al gallo, que se puso a cantar al momento*.

Y tan a punto lo hizo, que ya el diablo estaba poniendo la última piedra al puente, pero no pudo llevarse a la criada, *porque el gallo cantó antes de estar terminado*. De este modo quedó burlado el diablo, y la muchacha se salvó²⁹⁰.

El cuento número 1 (*El monstruo insaciable, el marido tonto y la esposa lista*) del repertorio que publicamos ahora presenta similitudes muy llamativas en relación con otros cuentos que han sido documentados en otros lugares de África. El enfrentamiento de una familia entera con un monstruo, la estupidez del marido, que al no respetar los tabúes y prohibiciones de los que es advertido, compromete la seguridad de todos, y la inteligencia y la astucia de la mujer, que es capaz de salvar a toda la

familia, excepto al marido reincidente en sus temerarias transgresiones, conoce, en efecto, muchas otras realizaciones.

Comprobémoslo a partir de este hermosísimo relato de los hutus de Ruanda:

LA MUJER SABIA Y EL HOMBRE IMPRUDENTE

Había una vez un hombre que se llamaba Selwugugu. Su mujer tenía siempre suerte. Durante un tiempo, hubo hambre. No se podía encontrar qué comer. Un día, la mujer se fue al bosque. Vio una planta muy verde. Era un calabacín. La mujer cogió muchos calabacines y los llevó a casa. Comieron a sus anchas, a pesar de que los otros se morían de hambre. Ella iba siempre a coger calabacines, y los conservaba en el granero.

Un día, Selwugugu le preguntó a su mujer dónde estaba esta planta. Su mujer fue a enseñársela. Él dijo:

—Debo escardar esta planta para que nos dé una buena cosecha.

La mujer dijo:

—Hemos visto la planta aquí, tú no la has plantado, no conoces a su propietario. Hay que dejarla.

Selwugugu no escuchó los consejos de su mujer, la escardó y cortó uno de sus racimos. La planta se secó. Comieron los calabacines conservados, y después les faltó qué comer. La mujer dijo a Selwugugu que ella se tenía que ir. Dejó a su marido, y se dirigió al bosque. Vio una gruta, entró y descubrió un agujero donde brotaban judías y granos de sorgo.

Por la tarde, Selwugugu fue al encuentro de su mujer. Vio una gruta y entró. Encontró a su mujer. Su compañera le dio pasta y judías. Él le preguntó:

—¿Dónde encuentras el sorgo y las judías? La mujer le enseñó el agujero donde brotaban las judías y el sorgo. Al día siguiente, Selwugugu construyó los graneros. Los llenó de judías y de sorgo. Un día, le dijo a su mujer:

—Voy a cavar un gran agujero para que las judías broten en cantidad.

Su mujer se lo quiso impedir. Él no la hizo caso. Cogió una lanza caliente, y la metió en el hoyo. No brotaron más judías. Incluso las que estaban en el hoyo se quemaron.

La mujer le dijo:

—Estoy harta de tu imprudencia, te tengo que dejar.

Comieron todo lo que estaba guardado y después les faltó el alimento. La mujer dijo enfadada:

—No sé cómo hacer. Voy a sacar agua, vamos a beberla y a esperar la muerte.

Mientras se dirigía hacia el agua, ella decidió no volver. Continuó el camino por el bosque. Vio una hermosa vaca con su ternero. Su leche corría por el suelo. Puso su cántaro y lo llenó. Ella apagó su sed y se quedó en el bosque con la vaca. Por la tarde, Selwugugu se dijo:

—¿Dónde está mi mujer?

Fue en su busca. Vio a su mujer muy cerca de la vaca. Se acercó y la saludó. Ella le ofreció el cántaro de leche. Bebió y se sació. Engordaron y vivieron felices. Un día, un pájaro llegó muy cerca y dijo:

—Selwugugu, debes matar tu vaca y tendrás cien vacas.

El hombre le dijo a su mujer lo que se proponía hacer. La mujer se opuso y dijo:

—Esta vaca no es tuya. Tú la has visto aquí. No conoces a su dueño. No puedes matarla. Vivimos gracias a su leche. He sufrido demasiado por tu culpa.

Él ignoró todos sus consejos. Mató a la vaca. Comieron la carne y después no encontraron nada. La mujer se puso triste y decidió volver a abandonar a su marido. Se dirigió al bosque lejano. Vio una casa muy bonita que no tenía dueño. Vio esqueletos de hombres por todas partes. Tuvo miedo, pero se quedó. Durante la noche, oyó un animal. Entonces, se fue al tejado de la casa. El animal miró a todos lados y dijo:

—Aquí siento el olor de los hombres.

Por la mañana, Selwugugu fue en busca de su mujer. Anduvo días y días. Vio una casa muy bonita. Tuvo ganas de ir y de mirar. Encontró a su mujer. Ella le regañó.

—¿Qué vienes a hacer aquí, medio loco? ¡Vienes a hacer fracasar todo lo que hago! ¡Vete! ¡No te quiero, imbécil!

La mujer preparó la comida y le dio de comer. Ella le dijo:

—Esta casa es de un monstruo. Todos los esqueletos son de los cadáveres que él ha comido. Vuelve siempre diciendo que quiere a alguien que pueda ayudarlo a poner el cadáver en el suelo. Te ruego que te calles.

Se acostaron en el tejado de la casa. El monstruo llegó y dijo:

—Ven a ayudarme a poner en el suelo mi comida.

Nadie contestó. El tercer día, el gran animal llegó y dijo:

—¡Ven! ¡Ven a ayudarme!

Selwugugu dijo a su mujer:

—Voy a ayudarlo.

La mujer quiso impedirle, pero él rehusó. Bajó y fue a ayudar. Mató a Selwugugu y se lo comió. Estaba demasiado lleno, y se durmió profundamente. La mujer bajó, cogió un hacha y mató al monstruo.

Muy temprano por la mañana, la mujer cogió el tambor y lo tocó. Todas las personas que se habían ido del país a causa del hambre volvieron. El rey también volvió. Se casó con esta mujer. Fue reina. Vivieron felices disfrutando de una riqueza inmensa²⁹¹.

Otro relato digno de comentario es el número 3 (*El monstruo raptor y la muchacha ingeniosa*) del repertorio que ahora publicamos. Está protagonizado por una muchacha que es ofrecida por su madre a un monstruo que la mantiene secuestrada en su reino subacuático, hasta que

un día el hermano de ella logra rescatarla de allí. El monstruo, despojado y despechado, se dirige entonces al hogar de la muchacha, con la intención de recuperarla, pero es vencido y muerto por el conjunto de la familia, de la que ya se halla excluida la madre malhechora, claro.

Un relato de estructura argumental similar, aunque también con obvias variantes y discrepancias, ha sido registrado entre los mérida de Madagascar:

Érase una vez una joven llamada Saroy, que tenía fama de ser muy orgullosa. Cuentan que, cada vez que venía alguien para solicitar su mano, la joven le invitaba a jugar al *fanorana* con ella. Y siempre salía ella vencedora, y decía al pretendiente después del partido:

—No me casaré contigo porque no eres nada inteligente. Tienes la cabeza hueca.

Así que siempre el pretendiente regresaba a su pueblo con las manos vacías. Los padres de la muchacha se esforzaban en disuadirla para que se comportara como el resto de las jóvenes de su edad, pero todo era en vano. Un día, Saroy experimentó la sorpresa más desagradable de su vida, porque un desconocido puso fin a esta situación.

El hombre le dijo:

—Prepárate para seguirme, Saroy, porque serás mi esposa.

Hicieron los preparativos, y el hermano menor de Saroy dijo:

—Quiero acompañarte, hermana. No quiero dejarte sola.

—No hace falta que lo hagas, hermano, yo estaré muy bien. De todos modos, es mi destino.

—Puedes venir con nosotros, muchacho —dijo el hombre.

Así que los tres dejaron el pueblo, y se fueron. Después de algunas horas, empezó a oscurecer, pero todavía siguieron caminando. Al poco rato, el hombre se quitó la chaqueta, y el chico preguntó a su hermana:

—¿Dónde está la chaqueta de tu marido?

—Cállate, la llevaba desde esta mañana.

Siguieron caminando, pero más adelante el hombre se quitó el sombrero.

El chico dijo:

—Hermana, ¿dónde está el sombrero de tu marido?

—Cállate, por favor, y deja de hacer preguntas estúpidas. Siguieron caminando, pero otra vez más el hombre se quitó el *lamba*²⁹² que cubría la parte inferior de su cuerpo. El chico no pudo contener su sorpresa, y dijo:

—Tu marido es raro. Fíjate cómo se comporta.

—Cállate. ¿No puedes dejar de criticar al hombre que será mi esposo?

Llegaron cerca de un lago, y el hombre se sumergió en el agua. Se quedó allí unos minutos. Cuando salió, se transformó en centauro. Los dos hermanos quedaron paralizados y horrorizados, pero ya era demasiado tarde para escapar.

—Ya te lo había dicho, tu marido no es un ser humano —lloriqueó el chico.
—¡Vamos! —dijo el centauro con una voz ahuecada—. Y dejad de temblar.
¿Buscabas a un hombre que te superara, Saroy? ¡Pues aquí lo tienes! ¡Ja, ja, ja, ja!

Los dos hermanos caminaron con miedo. Siguieron caminando y caminando. Por fin, llegaron cerca de una tumba, y el centauro les dijo:

—Hemos llegado, aquí está mi casa.

Los dos entraron sin decir ninguna palabra, temblorosos y nerviosísimos.

—Quedaos aquí hasta que vuelva, porque voy a buscar comida para todos nosotros.

Se fue a la selva, y después de algún tiempo, volvió con ratas, erizos, otros animales, y miel. Saroy y su hermano contemplaron aquellos alimentos con disgusto, y el chico dijo:

—Nosotros comemos la miel y nada más.

—Está bien. Pero tenéis que comer bien, ¿de acuerdo?

Los dos hermanos se pusieron a pensar en la manera de poder escapar de aquel lugar, mientras el centauro hablaba para sí mismo: "Voy a engordarlos, y después me los comeré".

El tiempo pasó. Un día, el centauro salió como de costumbre para cazar, y los dos jóvenes aprovecharon para huir. Echaron a correr como locos a través de la selva. Después de unas horas, el centauro llegó, vio la casa vacía, se puso furioso, y salió precipitado en su persecución. Pero los fugitivos ya estaban lejos.

Al llegar cerca del lago por donde pasaron la primera vez, el centauro se sumergió en el agua y volvió a cobrar forma humana. Se puso la chaqueta, el sombrero y el *lamba*, y se dirigió hacia el pueblo de Saroy. Mientras tanto, los dos hermanos ya habían llegado, y toda la familia estaba al tanto de lo que había pasado en la selva, de la tumba que les sirvió de vivienda, de la comida, y del miedo que pasaron allí.

Algunos minutos más tarde, el "hombre" llegó al pueblo, y se dirigió a casa de sus "suegros". Todos fingieron no estar al tanto de lo sucedido, y lo recibieron con fingida alegría. Se intercambiaron las saluciones usuales, y la madre de Saroy le preguntó:

—¿Tienes sed?

—Sí, madre, tengo sed.

—Toma, aquí tienes una taza de agua.

En realidad, no se trataba de agua, sino de aguardiente. Al "hombre" —que, en realidad, era un centauro—, le estaba formalmente prohibido el alcohol, y por eso le dieron de beber aguardiente. En cuanto lo bebió, quedó paralizado.

—Me siento mal —se lamentó—. ¿Qué me está pasando? Me mareo.

Nadie dijo nada. Todos lo miraron fijamente.

—¡Me mareo, me mareo! ¡Me siento mal! ¡Mi cabeza, mi cabeza! ¡Mi corazón va a estallar!

Todos lo miraron sin hacer nada por ayudarlo. Finalmente, el "hombre" perdió el conocimiento y murió. Y Saroy se libró del marido que resultó ser un centauro²⁹³.

Muchos y muy densos comentarios, y muchos y muy reveladores paralelos podríamos seguir trayendo a colación para demostrar que los cuentos registrados entre los guindas de Camerún son un patrimonio singularmente local pero, al mismo tiempo, estrechamente asociado a un tronco pluricultural de relatos comunes, flotantes, migratorios, cuyas versiones es posible encontrar en tiempos y en geografías insospechadamente distantes.

Las limitaciones de espacio nos obligan, por desgracia, a concluir aquí nuestros comentarios, y a dar paso, directamente, a la voz de Zourmba Délégué, el extraordinario narrador de este impresionante ramillete de cuentos:

1. EL MONSTRUO INSACIABLE, EL MARIDO TONTO Y LA ESPOSA LISTA

Érase una vez un hombre que marchó a la selva a buscar hierba. Tras hallar una buena cantidad, intentó colocarse el haz sobre su cabeza, pero pesaba tanto que le fue imposible. Así que echó un vistazo a su alrededor para ver si aparecía alguien que le pudiera ayudar.

Divisó entonces a una criatura enorme y extraordinaria: tenía un solo pie, una sola mano, una sola oreja, una sola nariz, un solo ojo, media cabeza y un solo cabello. Le dirigió la palabra al monstruo aquel, en los términos siguientes:

—Por favor, ayúdame a colocar este haz de hierba sobre mi cabeza.

—De acuerdo, lo haré, pero con la condición de que no digas a nadie de tu casa que te has encontrado con un monstruo tan raro como yo —contestó él.

—¡Te lo prometo! ¡Nadie será informado de nada!

Entonces le dio su ayuda aquella criatura, pero se metió después dentro del haz de hierba que estaba ya colocada sobre la cabeza del hombre, sin que él se diera cuenta.

Regresó el hombre a su casa y, tan pronto llegó, tiró al suelo el bulto que traía y se metió en su habitación. Se tendió enseguida sobre su cama y se cubrió con una sábana. Cuando su mujer lo vio, se dirigió a él diciendo:

—Esposo mío, ¿qué es lo que te pasa?

—Mujer, no puedo contarte qué es lo que me ha ocurrido.

—Dime, esposo, qué es lo que te ha ocurrido.

—Te digo que no puedo hacerlo —repuso el hombre.

—Sí que puedes. ¿Cómo va a ser posible que no me puedas contar a mí lo que te ha pasado en la selva?

Tal fue la insistencia, que el hombre se puso por fin a contar todo lo que le había acaecido.

Cayó la noche, y la familia se echó a dormir. Pero la noche se alargó tanto que no amanecía. Y, cuando lo advirtió, el hombre pidió a sus hijos que salieran al exterior a enterarse de qué era lo que pasaba. Se dirigió en primer lugar al primogénito:

—Sal a ver qué es lo que pasa.

—Padre: el lugar en el que nos encontramos ya no es nuestra casa.

—¡Pero bueno! ¡Si esta no es nuestra casa, dime de quién es esta casa!

—repuso el padre, que enseguida se dirigió al otro hijo diciendo:

—Bouba²⁹⁴, sal y ve a ver qué es lo que pasa.

Igual que en el caso anterior, el muchacho regresó diciéndole a su padre que no se hallaban en su casa habitual. Cuando escuchó aquello, intervino su mujer, diciendo:

—¿Por qué no sales tú mismo afuera y averiguas qué es lo que pasa? ¿Es que no te das cuenta de que es el monstruo que te encontraste ayer el que ha venido y el que se halla detrás de todo lo que nos sucede?

De modo que el hombre salió al exterior. Tan pronto como lo descubrió aquella criatura, le preguntó:

—¿No me habías prometido tú ayer que no ibas a contar a nadie nada de lo que habías visto en la selva? Pues, como lo has hecho, toma el cuchillo, que vamos a irnos ahora mismo a la selva a cortar más hierba.

A la mujer le encomendó que, a su regreso, tuviese bien cocinado a uno de sus hijos.

Se adentraron en la selva. Entonces la mujer hizo un agujero en el suelo de una dependencia de la casa, y escondió allí a uno de sus hijos. A continuación se fue a la selva, desenterró las raíces del *pipit*²⁹⁵, regresó a la casa y cocinó las raíces para que se las comiera el extraño monstruo.

Cuando regresaron de la selva, le ofreció aquella comida al visitante, tal y como este había exigido. Se lo comió todo el monstruo, pensando que se trataba de la carne del hijo. Y a continuación se bebió una jarra entera de agua. Después rompió un poste del almacén para limpiarse los dientes.

Al día siguiente la extraña criatura dio la orden de que todo se hiciera igual que se había hecho el día anterior. Marchó a la selva con el esposo y, cuando volvieron a la casa, él devoró la supuesta carne, se bebió una jarra de agua y se limpió los dientes con el poste.

A medida que fueron transcurriendo los días, fueron *muriendo* todos los hijos, e incluso la madre. Se quedaron solos aquel monstruo tan extraño y el desdichado padre. El extraño le dejó encargado lo que sigue:

—Tu carne es aún mejor que la de todos los que he devorado ya. Así que voy a ir a la selva y, a mi regreso, quiero encontrarte cocinado por ti mismo.

Dicho aquello, marchó la criatura a la selva. Sin perder tiempo, el esposo puso a hervir una gran cantidad de agua, con el fin de cocinarse a sí mismo. Cuando sintió que el agua estaba hirviendo, se puso a echársela por encima del cuerpo, pero se dio cuenta de que estaba demasiado caliente. Así que empezó a quejarse en estos términos:

—¡Madre mía! ¿Cómo pudo cocinarse mi esposa con este agua tan caliente?

Cuando escuchó tales palabras, salió la mujer de su escondrijo, y a toda prisa dio estas indicaciones a su esposo:

—Mira, vete a todo correr a la selva. Desentierra las raíces del *comiphora* y tráemelas.

Así lo hizo el hombre y, a su regreso a la casa, las cocinó la mujer y las dejó donde tenía por costumbre. Luego dijo al hombre:

—Vente para acá, métete en esta cueva con nosotros.

Al cabo de un rato estaba el extraño monstruo ya de vuelta. Halló la carne cocinada. Se sentó, se la comió, se bebió la jarra de agua y se limpió los dientes. Hizo luego un gesto de satisfacción y de alegría, dando palmas con sus manos, y profirió, dirigiéndose al ya comido esposo:

—¡La culpa ha sido tuya! Yo te pedí que no dijeras nada a nadie después de nuestro encuentro en la selva, pero no quisiste cumplir tu promesa. ¡Se lo contaste a tu mujer, y por eso os he comido a todos!

Tras pronunciar tales palabras, volvió a demostrar su regocijo palmoteando con las manos. Entonces el hombre se echó a reír desde su escondite, para mofarse de la criatura. Cuando lo escuchó, el extraño ser exclamó:

—¡Anda, pero si todavía queda otro más!

Volvió a dar palmas con sus manos, contento de que sobrase aún comida.

Al momento volvieron a escucharse las risotadas del esposo. La extraña criatura, guiado por ellas, se aproximó a la entrada del escondrijo. Arrancó la tapadera que cubría el lugar en el que estaba toda la familia y saltó al interior. Todos echaron a correr a toda prisa.

La mujer, para burlarse del engaño que había hecho al extraño ser, gritaba:

—In, slu zu nek, kengel emperwa, hignaw!

In, slu zu nek, kengel emperwa, hignaw!

—¡Yo, la buena carne, querías comerme: increíble!

¡Yo, la buena carne, querías comerme, increíble!

El esposo seguía riendo mientras corría, y por eso no era capaz de huir tan deprisa como la mujer y los hijos. El monstruo le mordió entonces en el culo, y el esposo cayó, mientras su familia se ponía a salvo. Y de este modo se acabó la historia.

2. EL MONSTRUO TONTO Y LA MADRE MALVADA

Érase una vez una mujer que marchó a la selva a buscar leña. Pero había tanta leña que, al final, no le fue posible colocar el haz sobre su cabeza. De inmediato se le apareció un ser muy extraño que le ofreció su ayuda para colocar la leña sobre su cabeza, pero a cambio de que le diera algo a cambio.

—Seré tuya si haces eso por mí —le contestó la mujer

—Pero ¿qué es lo que puedo hacer yo contigo, con lo vieja que tú eres?

—Bueno, pues te regalo esta niña que llevo sobre mis espaldas.

—¿Y de qué me iba a servir a mí esa pequeñaja?

—¿Y si te ofreciera al hijo joven que tengo, a Assibassiba?

—Ah, pues muy bien, él sí me convendría.

Regresaron juntos a la casa. Descargó la mujer la leña sobre el suelo, y la criatura se metió debajo del granero, a la espera de lo que le había sido prometido. Entretanto, la niña que ella había estado llevando a sus espaldas le dijo a su madre:

—Mamá, ¿ya no queda más comida? Porque quiero llevarle un poco a mi hermano Assibassiba, que está en la selva. Seguro que ya tiene hambre. Su madre le entregó la comida, y ella marchó a dársela a su hermano. Una vez ante él, le dijo:

—Hermano, cómete esto. Te lo traigo de parte de mamá.

El hermano tomó su comida. Y, cuando ya regresaba la hermana a la casa, se detuvo ella y le dijo:

—Acércate, Assibassiba, que quiero decirte unas palabras.

—¿Qué es lo que tienes tú que contarme que sea tan especial, pequeñaja?

—No la trates con ese menosprecio, hazle caso, que a veces los hermanos pequeños dicen palabras muy apropiadas —le recominieron sus amigos.

Algo más convencido, dio unos pasos hasta donde se hallaba su hermana, quien le dijo:

—Hermano, no regreses a casa esta tarde. Hoy vino mamá con una criatura que tiene la intención de comerte. Ayudó a mamá y le puso el haz de leña sobre su cabeza. Y a cambio ella le ofreció entregarte a ti.

Cuando cayó la tarde, montó el niño sobre su vaca y tomó el rumbo hacia su casa. Una vez allí, le dijo la madre:

—¡Hijo mío, baja de la vaca!

—¡No puedo!

—¡Pues te ordeno que te bajes de esa vaca!

—¡Pues no voy a hacerlo, mamá!

Al cabo de un rato se tendió la vaca sobre el suelo. Salió la criatura de su escondrijo y se acercó a la vaca, pero esta le ofreció resistencia, y el monstruo tuvo miedo y regresó a su escondrijo.

Cuando amaneció, la madrastra del niño, la segunda esposa del padre, le dio agua para que se lavase la cara, y también le entregó algo de comida.

Después de comer, tomó el niño la dirección de la selva, montado sobre su vaca. Por el día, cuando el niño y sus compañeros se encontraban subidos al *bouso*²⁹⁶, con el fin de tomar sus frutas, se puso la criatura aquella debajo del árbol y les dijo:

—Niños, ¿me podríais echar alguna fruta, por favor?

Empezaron todos a arrojarle frutas maduras desde la copa del árbol. Pero cuando el niño que le había sido ofrecido le echaba sus frutas, estas se ponían verdes antes de que tocasen el suelo.

—Pero ¿por qué este muchacho me arroja estas frutas verdes? —se preguntó la criatura?

—Pero ¡si no son verdes! Mora cómo están ya de maduras. ¿No lo ves?

—Sí.

Pero tan pronto como las arrojaba al suelo se volvían verdes.

Bajaron entonces todos los niños del árbol, excepto aquel al que pretendía atrapar aquella extraña criatura, quien exclamó al darse cuenta:

—Pero ¿por qué no bajas tú también al suelo, igual que han hecho tus hermanos?

El muchacho se quedó un momento en silencio, antes de preguntarle al monstruo:

—Criatura, dime, ¿es verdad que quieres comerme?

—Sí —contestó ella.

—Pues abre la boca para que caiga yo dentro cuando me arroje desde la cima de este árbol. De ese modo entraré entero dentro de tu boca y mi sangre no quedará desperdiciada por el suelo.

Se mostró de acuerdo la criatura, quien no sabía que el muchacho guardaba una gran piedra dentro de su bolso. Cuando abrió la boca, el muchacho arrojó la piedra con todas sus fuerzas. El extraño ser se quedó sin poder tragarla, pero también sin poder escupirla.

Al cerciorarse de ello, bajó el niño del árbol, montó a lomos de la vaca, y se alejaron los dos. Anduvieron durante largo tiempo, hasta que empezaron ambos a tener sed.

Por fortuna, vieron a un buitre volar hacia ellos, con una jarra de agua colgada del cuello. Así le habló:

—Buitre, si me das ese agua, te ofrezco una vaca a cambio.

—¡Eso seguro que es mentira!

—¡Te aseguro que no es mentira! —prometió.

—Bueno, ¡pues de acuerdo!

El ave le dio el agua, y él se la bebió hasta que quedó saciada su sed. Tomó la vaca consigo el buitre, según habían convenido, y se fue con ella. El muchacho se quedó entonces descansando.

El buitre devoró toda la vaca, regresó adonde estaba el niño y le dijo:

—Cierra los ojos. Y cuando los abras, verás la casa que va a ser tuya.

Cerró los ojos y, al abrirlos, descubrió que aquellas palabras se habían cumplido.

—Ciérralos otra vez. Y al abrirlos verás niños por todas partes.

El muchacho así lo hizo, y todo se cumplió según había sido anunciado.

—Ciérralos otra vez, y al abrirlos serás el dueño de manadas de bueyes.

Se cumplió todo según había sido dicho.

—Ahora te pido que los cierres de nuevo. Y, cuando los abras, habrá una manada de asnos.

Todo se convirtió en realidad de igual modo.

—Ciérralos ahora por última vez, y al abrirlos descubrirás un pozo de agua que hay en este patio.

Todo se desarrolló tal y como había anunciado el ave. Entonces se dirigió el animal al niño:

—Ahora ya está. Todo cuanto ves es tuyo.

Tan pronto pronunció aquellas palabras, desapareció el animal.

No pasó mucho tiempo antes de que los hijos del dueño de aquellas grandes riquezas y de aquella enorme familia marcharan a la selva a pastorear el ganado.

En el entretanto, la madre había echado de su casa a la hermana pequeña, la que había prevenido al hermano contra la criatura que quería devorarlo. Anduvo la pequeña días y noches perdida por la selva.

Las aves arrojaron algunos huevos sobre su cabeza.

Los hijos de su hermano Assibassiba se la encontraron, pero no sabían quién era.

Cuando algún saltamontes daba un brinco delante de ella, exclamaba:

—Si estuviese aquí mi hermano Assibassiba, él atraparía para mí este saltamontes.

Y entonces los hijos de su padre lo atrapaban para ella.

Por la tarde, al regreso a casa, le dijeron los niños a su padre:

—Papá, nos hemos encontrado hoy con una niña en la selva. Y cada vez que algún saltamontes saltaba de la hierba enfrente de ella, ella exclamaba que su hermano Assibassiba se lo atraparía si estuviese allí con ella.

Al día siguiente montó Assibassiba sobre la vaca y marchó a la selva para buscar a la niña. Al mismo tiempo, ordenó a sus hijos que también la buscaran y que regresaran a la casa con ella por la tarde.

Aquel día los niños atraparon otra vez para ella saltamontes. Por la tarde, cuando se hizo la hora de regresar a casa, le dijeron:

—Muchacha, ven con nosotros: iremos a nuestra casa.

—Yo no puedo ir a vuestra casa. ¿No veis que un ave arrojó unos huevos sobre mi cabeza?

Pero al final lograron convencerla, y la muchacha regresó con ellos.

Cuando llegaron al pueblo, justo antes de que entrasen en el patio mataron una vaca en su honor. Justo antes de pisar el patio degollaron una oveja, y justo antes de entrar bajo techado, sacrificaron una cabra.

Fue recibida en aquel ambiente de fiesta. Y se quedó con ellos durante largo tiempo. Comió de todos los tipos de carne, y fue bañada con la salsa de la misma, de modo que al cabo de algún tiempo la niña estaba más gordita.

Un día, su hermano mayor le entregó una gran cantidad de carne y le dijo:

—Hermana, ve a casa y pide a tu madrastra, que era la que solía darme la comida, que venga a verme.

En cuanto llegó a su casa, se lo explicó todo a su madrastra, que era la segunda esposa de su padre.

Ella dispuso todo para el viaje y, cuando llegó al pueblo, justo antes de que entrase en el patio, mataron una vaca en su honor. Justo antes de pisar el patio degollaron una oveja, y justo antes de entrar bajo techado, sacrificaron una cabra.

Fue recibida con los mismos honores que la muchacha. Devoró mucha carne, se bañó en la salsa de la carne y, del mismo modo que la niña, al cabo de unos días estaba algo más gorda.

Assibassiba le entregó mucha carne, y ella regresó también a su casa. Cuando vio la madre de Assibassiba que su hijo había tratado muy bien a su madrastra, estalló en furia:

—¡Pero bueno! En lugar de honrarme a mí, el hijo al que yo misma di a luz prefiere agasajar a una cualquiera!

Marchó a la casa de su hijo. Justo antes de entrar en la casa le degollaron un asno²⁹⁷. Justo antes de pisar el patio, sacrificaron una oveja delgadísima. Después, el hijo dio la orden a los esclavos de que le afeitaran la cabeza. Así lo hicieron.

Fue alimentada con carne de asno y bañada con su salsa. Finalmente, cuando estaba ya próximo su regreso, le ofrecieron carne del mismo animal. Le ordenó su hijo lo siguiente:

—A tu regreso a tu casa, cuando llegues al lugar donde termina un sendero, quédate allí y, sin volver la mirada atrás, di, señalando con tu mano en dirección a mi casa: “¿No es aquella casa la que pertenece a Assibassiba?”.

Todo se desarrolló de acuerdo con el plan que había trazado el hijo, y tan pronto como su madre señaló con el dedo hacia la casa del joven, al

tiempo que pronunciaba las palabras que le habían sido indicadas, se quedó sin movimiento.

Al cabo de un rato apareció Ogobogobo²⁹⁸ y, al ver a la mujer inmóvil, pensó que era Kezawili²⁹⁹, la tímida, que se había quedado inmóvil en el momento de verle a él. Así que le dijo:

—¡Ey, Kezawili! ¡Anda y vámonos a casa!

Al cerciorarse de que no se movía, él se descargó el hatillo que llevaba sobre su cabeza y se lo llevó para su casa. Pero como ella seguía sin moverse, regresó sobre sus pasos, la llevó hasta su casa, la sentó y añadió:

—Oye, mujer, deshaz tu paquete, y así podremos ver su contenido.

Pero ella seguía inmóvil. Él desató el paquete, y advirtió que contenía carne. Se dirigió a ella otra vez:

—Oye, Kezawili, cocina esta carne ahora mismo, para que la podamos comer.

Ella se mantenía absolutamente quieta e inmóvil. De modo que él cocinó la carne, y le dio una cierta cantidad de ella para que se la comiera. Dijo:

—Ahora que yo he cocinado, come, Kezawili.

En aquel momento empezó a caer una intensa lluvia. El momento era propicio para cazar termitas³⁰⁰. Marchó a la selva, preparó su termitero y el de la mujer, regresó adonde estaba ella y le pidió que fueran juntos a cazar las termitas. La llevó hasta allí y, cuando estuvo cerca el termitero de ella, le habló de este modo:

—Mujer tímida, es la hora de matar a las termitas.

Él marchó a su termitero, mató gran cantidad de termitas, volvió adonde estaba ella y se dio cuenta de que todas las termitas de aquel termitero se habían escapado. La llevó a casa y le dijo:

—Mira, como no vamos a dejar de probar esto, vas a asar una cantidad de estas termitas y nos las vamos a comer.

La mujer no se movió nada de nada, por lo que Ogobogobo asó los insectos, los comió e invitó a la mujer a que los comiese también. Pero la mujer no hizo el más mínimo movimiento.

Cuando amaneció, el hombre hirvió otra cantidad de termitas, y las tendió sobre una gran roca con el fin de secarlas. Llevó hasta allí a la mujer y la puso cerca. Le dio una especie de bambú para que alejase los cuervos que pudieran acercarse a picotear las termitas.

Entonces él se fue a labrar el campo.

Al cabo de un rato, los cuervos estaban abatiéndose ya sobre las termitas. Cuando lo notó la otra esposa de Ogobogobo, echó a correr, tomó las termitas de la mujer tímida, y las sumó a las suyas.

Cuando Ogobogobo volvió la mirada hacia allí, vio que había una gran bandada de cuervos sobre sus termitas. Dio marcha atrás y, cuando llegó adonde habían estado sus termitas, descubrió que no quedaba ya ninguna.

Tomó un *jigin*³⁰¹ y dio un gran golpe contra la barriga de la mujer tímida, de la que salieron muchas serpientes.
Y la historia se acabó.

3. EL MONSTRUO RAPTOR Y LA MUCHACHA INGENIOSA

Érase una vez una mujer que fue a por agua al río. Cuando llegó, se dio cuenta de que el agua del río se había secado. De repente se le apareció un monstruo y le preguntó:

—Mujer, si te diera yo el agua, dime qué es lo que me darías tú a cambio.

—A mí misma.

—¿Y qué es lo que iba yo hacer con una vieja como tú?

—Pues te puedo dar a mi hija virgen.

—En ese caso, de acuerdo.

Entonces aquel ser le dijo a la mujer que arrancara una hierba, y salió agua para beber. Le dijo que arrancara otra hierba, y salió agua para bañarse.

Se bañó la mujer, se vistió y regresó a casa. Cuando llegó, le dijo a su hija:

—Hija, reúne a tus compañeros, y marchad al río a por agua, porque ya vuelve a correr por allí.

La muchacha reunió a sus compañeras, marcharon al río y descubrieron que, efectivamente, había agua. Se quitaron sus vestidos y se echaron al agua para bañarse.

Cuando ellas estuvieron en el agua, salió la criatura que había hecho el pacto con la madre y se llevó todos los vestidos. De repente, una de las muchachas vio a aquella criatura enorme que se apoderaba de sus vestidos, y se lo dijo a sus compañeras, las cuales no quisieron creerla. Insistió una vez más, pero ellas se persistieron en su incredulidad.

Entonces otra mujer, la mejor amiga de Amari, contempló a la criatura y les informó de lo que hacía. Amari, entonces, hubo de rendirse a la evidencia, y todas se apercebieron de lo que pasaba. Cada una de ellas se puso a decir:

—Mi señor, devuélveme mi vestido.

—¿Tú cómo te llamas?

—Yo me llamo tal, o cual.

Y la criatura le iba devolviendo su vestido. Hasta que llegó el turno de Amari.

—Y tú, ¿cuál es tu nombre?

—Amari.

Al oír aquello, la criatura se echó encima de ella y se la llevó consigo a las profundidades de las aguas en que habitaba. Entonces le explicó a Amari:

—Amari, si te he traído aquí hasta mi casa es para que me cocines y para que te quedes conmigo. Tú espérame aquí sin moverte. Yo voy a cazar algo de carne. Cuando veas que regreso, sal a recibirme.

Salió, y al cabo de un rato regresó con la carne de un animal salvaje. A medida que se iba acercando a la casa, iba cantando:

Amari, vrén ézét guéméni.

Amari, vrén ézét guéméni.

Guéméni na Tiz'na vassa?

Guéméni na Tiz³⁰²'na vassa?

Amari, vas a comer carne a tus anchas.

Amari, vas a comer carne a tus anchas.

¿Es ese el coraje de TIZI?³⁰³

¿Es ese el coraje de TIZI?

La mujer contestó:

Tizi Magama, Tizi Magama noula gin avoko gerawa.

Tizi Magama, Tizi Magama noula gin avoko gerawa.

Tizi Magama, Tizi Magama, amor mío, espera primero que lo³⁰⁴ vea yo entre tus manos.

Tizi Magama, Tizi Magama, amor mío, espera primero que lo vea yo entre tus manos.

Salió la mujer para coger al animal y para llevarlo a la casa.

Al día siguiente se fue de nuevo a caza el esposo. Entonces llegó de visita el hermano de la mujer. Y, cuando regresó el esposo, tuvo la sospecha de que había un forastero en su habitación, y le dijo a su esposa:

—Amari, siento la presencia de un forastero. Siento la presencia de un forastero en esta casa.

—Te equivocas, hombre, no hay ningún forastero aquí —contestó ella—. Si hubiera algún forastero por aquí, ¿no te parece que ya me hubiera yo escapado con él? —añadió.

—No dices la verdad. Yo siento la presencia de tu hermano, la presencia de tu madrastra, la presencia de tu hermano, la presencia de tu madrastra.

Al día siguiente marchó de nuevo a cazar a la selva. En su ausencia llegó su cuñado y se llevó a la mujer. A su regreso no la encontró, y se puso a llamarla por todas partes, pero sin obtener ninguna respuesta.

Entró en la habitación y olfateó la presencia de forasteros. Salió de allí y echó a caminar tras el rastro de aquel olor, hasta que llegó a la casa de la madre de Amari.

Una vez allí, se presentó ante ella y le preguntó:

—Dime, ¿no ha venido Amari por aquí?

—No, hombre —contestó la mujer—. Si quieres, entra en la habitación y búscala.

Entró el hombre y buscó por todas partes, sin hallarla.

La madre le sugirió entonces que acaso estaría en la casa de su hermano.

En el entretanto, la mujer había suplicado a todos sus hermanos que mataran a aquella criatura, y que después fueran a arrojar su cuerpo al fuego de una vieja que estaba siempre encendido en un lugar de la selva en el que no crecían hierbas ni árboles.

Eso es lo que hicieron los hermanos.

Y, cuando el fuego consumió el cuerpo, su mujer fue a recoger las cenizas con un recipiente. Derramó agua sobre ellas y, cuando se mezclaron ambas sustancias, bebió de ellas.

Es decir, que el esposo acabó muerto y que ella bebió de sus cenizas.

En definitiva, se apoderó ella de su esposo³⁰⁵.



Noche del 5 de febrero de 2009 en Lam, uno de los pueblos guidar de Camerún. Patrick Toumba Haman, con su grabadora en la mano, entrevista en un patio a Zourmba Délégué, el narrador de los cuentos, en presencia de su auditorio de adultos y de niños.



7 de febrero de 2009.

Zourmba Délégué, el narrador de nuestros cuentos

PUBLICACIONES
BERTA RUBIO FAUS
(COORDINADORA)

bertarubiofaus@hotmail.com

LA ORALIDAD POR ESCRITO

«Kumari Kandam». Hawkins, Peter.

The Other Hybrid Archipelago: Introduction to the Literatures and Cultures of the Francophone Indian Ocean

Lanham, Lexington Books, 2007, XVI + 205 págs.

El volumen que se presenta a continuación ofrece una visión panorámica de la producción literaria en lengua francesa del sudoeste del Océano Índico. El libro proporciona visibilidad a unas literaturas desconocidas que, a pesar de su creatividad y dinamismo, siguen relegadas al papel de pariente pobre de sus «homólogas» caribeñas. La carencia de estudios sobre el espacio indoceánico es, en efecto, más que notable. En el campo francófono sólo existen algunos trabajos colectivos (Issur; Hookoomsing, 2001; Raharimanana, 2003) que contienen datos útiles para el investigador, aunque la tendencia a centrarse en el periodo colonial y en aspectos más antropológicos y sociolingüísticos que literarios demuestra la necesidad de nuevos estudios más atentos a los textos. De este modo, el trabajo de Peter Hawkins constituye una contribución a la difusión de un espacio que no ha recibido hasta ahora en Francia la atención que merece y que continúa siendo un gran enigma para el lector no especializado. A pesar de lo acertado del campo de estudio y del enfoque divulgador escogidos, no podemos dejar de señalar una serie de deficiencias de orden diverso que recorren el trabajo mermando, en nuestra opinión, la eficacia cuando no la calidad del mismo.

El título del trabajo apunta acertadamente a la *hibridación* como motor de la escritura y del imaginario literario en el Océano Índico. No parece, pues, aunque se trate de una opción lícita, que la decisión de centrarse exclusivamente en la producción literaria en lengua francesa contribuya a poner freno al *apartheid* del que adolecen, aún hoy, las relaciones entre literaturas postcoloniales en inglés y en francés y entre sus respectivas tradiciones críticas. La elección del criterio lingüístico como punto de partida del estudio posee la ventaja de resolver la molesta cuestión de los límites geográficos del mismo, al incluirse sólo los territorios insulares (Madagascar, Mauricio, Reunión, Comores y Seychelles) donde la escritura en francés domina claramente el panorama literario. Cabría, sin embargo, preguntarse sobre la pertinencia o no de excluir las literaturas

anglófonas de la costa africana oriental –pensamos sobre todo en autores con importante herencia india como Moyez Vassanji o Abdulrazak S. Gurnah. Otro tanto podría decirse de una parte importante de los escritores lusófonos mozambiqueños por explorar en sus novelas cuestiones muy afines a las de los insulares, poniendo de manifiesto, así, la proximidad histórica (comercio, esclavos) y cultural (importancia de la inmigración india, entre otros) de la costa oriental africana respecto de los territorios estudiados. Esta reserva parece aún más pertinente si pensamos que una parte de estos autores vive en el extranjero. Sin abandonar la geografía, también podría haberse incluido India, Sri Lanka o Australia. Es obvio que se trata, en cada caso, de opciones respetables y legítimas pero que requieren, a nuestro modo de ver, una justificación previa. La rapidez con la que se da por zanjada una cuestión que dista de ser evidente pone de manifiesto la inadecuación profunda entre mapas geográficos y mapas literarios y, con ella, la arbitrariedad del criterio mono-lingüístico. Todo ello se evidencia con particular intensidad en el caso de sociedades como las indoceánicas, complejos laboratorios de hibridación, que vuelven inviable la identificación automática de los contornos geográficos con los estatales, nacionales o culturales. ¿No convendría superar el uso abusivo que se sigue haciendo de la geografía, garante infalible de verdad, en los estudios postcoloniales? Y, sobre todo, ¿no debería contribuir la descripción de un espacio literario donde la hibridación alcanza el punto máximo de saturación, a la superación de compartimentos estancos?

El estudio se abre con un capítulo («The Francophone Indian Ocean») que ofrece un buen resumen del contexto socio-económico y cultural propio de cada isla. Cabe señalar algunas apreciaciones que se presentan sin ser contrastadas. Así, si bien es cierto que, respecto de Madagascar o Comores, Mauricio disfruta de una mejor situación, el autor parece dejarse llevar en algún momento por la imagen de prosperidad y de convivencia multicultural que exporta *The Rainbow Nation* al extranjero cuando subraya su «impressive standard of living» (p. 5) o los logros alcanzados en materia de democracia (p. 12) y de tolerancia religiosa (p. 22). Sigue un capítulo («Postcolonial Perspectives») donde se aborda satisfactoriamente la herencia del colonialismo en las sociedades insulares indoceánicas contemporáneas siendo evocados los procesos de esclavitud, abolición e indianización consiguiente de la zona con la llegada de los *coolies* así como las formas de persistencia de los modelos políticos y educativos británico y francés, que se conjugan de forma diferente en cada territorio. El hecho de que las cuestiones teóricas no se examinen hasta el tercer capítulo («Critical Strategies») podría llevar a pensar, erróneamente, que los dos primeros son exteriores a toda orientación teórica. Además, la tardanza del autor en acometer el marco teórico del trabajo parece traducir la dificultad, manifiesta en los

siguientes capítulos, a la hora de articular teoría y práctica, reflexión conceptual y aplicación en el análisis textual. El capítulo teórico presenta, por otra parte, importantes lagunas. Si, como se anuncia en el título escogido para este estudio, se pretende ofrecer un panorama de las literaturas indoceánicas que tenga como eje vertebrador la hibridación, el capítulo teórico debería haber sido algo más que una sucesión poco satisfactoria de referencias a trabajos y autores. La proliferación en los últimos veinte años de prefijos que remiten a la pluralidad y a la mezcla – inter-, poly-, multi-, dia-, hetero-, para-, trans– en los inventarios de *postmodern features* (Hassan, 1982; Hutcheon, 1988) da cuenta de la importancia creciente de los procesos de desestabilización de los conjuntos históricos de la modernidad propios de las sociedades contemporáneas y de sus producciones culturales así como de la urgencia de una mejor comprensión de los mismos. Estos estudios, inspirados en buena medida en la figura fecunda de Bajtin van acompañados de un importante utillaje teórico en torno al carácter abigarrado y evanescente de la identidad híbrida –sincretismo (Balme, 1995), transculturación y transnacionalización (Clifford, 1999), creolización (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1989; Hannerz, 1996), identidad rizomática (Deleuze y Guattari, 1980; Glissant, 1990, 1997), tercer espacio (Bhabha, 1994), hibridación (Hall, 1990; García Canclini, 1990; Bhabha, 1994; Chanady, 1994). Podrían, por consiguiente, haberse mencionado muchos más trabajos en este estudio. También se podría haber partido de un teórico concreto, Bhabha, por ejemplo, y examinar en profundidad su tratamiento de la cuestión para aplicarlo posteriormente al estudio de los textos. En lugar de ello, sólo encontramos referencias apresuradas e impresionistas a unos pocos teóricos que, más que ayudar al neófito, pueden confundirlo. Parece que se dan por supuestas una serie de lecturas, así que nos preguntamos si el autor pretende escribir un estudio introductorio o convertirse en referencia obligada para los especialistas. Tampoco resultan muy rentables comentarios como el siguiente: «[...] it cannot be taken for granted that the secret of the region's relatively harmonious postcolonial development will be reflected in its literary output» (48). Los trabajos de Spivak sobre la voz del subalterno no parecen inspirar al autor: «As we have observed in other contexts, this is a region where the inequalities of acces to the conditions of self-expression are as dramatic as anywere on the planet» (51). Otro tanto sucede con Glissant y su concepto de *Relación*: «*Relation* and relatedness are to be achieved internationally rather than within the confines of a particular postcolonial culture» (54). Cabe preguntarse a este último respecto cuál puede ser la utilidad de reducir los trabajos de Glissant a un concepto, que, por otra parte, no se define, para reivindicar la supuesta universalidad del mismo. También brilla por su ausencia cualquier referencia a los magníficos trabajos existentes sobre migración y diáspora

en el único párrafo que se le dedica a este relevante aspecto. En definitiva, conviene cuestionar la pertinencia de este capítulo en el conjunto del estudio. Dada la ausencia de rentabilidad del mismo en los capítulos siguientes, ausencia que corrobora el carácter escolar del trabajo, ¿no habría sido más adecuado plantearse su supresión?

Los capítulos siguientes ofrecen presentaciones sucintas de los aspectos más destacados de la vida cultural y de las tendencias literarias de cada isla retomando la voluntad didáctica de los dos primeros. Se insiste en cuestiones como la singularidad de Reunión, «a kind of ‘shop window’ for the presence of French culture in the Indian Ocean region» (121) respecto de las otras islas o el carácter apolítico del movimiento literario de la Créolie (Jean Albany, François Sam-Long), que lo distingue de la *créolité* caribeña. El autor no pasa por alto que, a pesar de que el criollo disfruta de mejor salud aquí que en la vecina Mauricio, autores destacados como Axel Gauvin han debido renunciar a publicar sus textos paralelamente en francés y en criollo a causa de la precariedad del mercado literario en esta última lengua. El estudio señala también la fuerte impronta islámica propia del archipiélago de las Comores, habitadas desde tiempos inmemoriales y, como Madagascar, con un prestigioso pasado cultural anterior a la colonización europea, lo que distingue a estas islas de las Mascareñas, surgidas como culturas de plantación. Se ponen de manifiesto las principales influencias tradicionales, sobre todo, la fuerte presencia de los géneros orales, y europeas de las literaturas indoceánicas contemporáneas a la vez que se subraya la vulnerabilidad de estas pequeñas islas en la era de la globalización (p. 158). También se hace hincapié, acertadamente, en las implicaciones neocoloniales que comporta el tener que ser publicado por editores franceses como paso previo al reconocimiento internacional. Las referencias frecuentes a la vitalidad de la música –maloya, sega– y del teatro criollos enriquecen de modo considerable este estudio. Aunque el espacio dedicado a las culturas y literaturas criollas así como a la literatura mauriciana de lengua inglesa parece corroborar *a posteriori* nuestras reservas en cuanto a la cuestionable idoneidad del criterio monolingüístico. Asimismo, sería deseable, en futuras ediciones, reducir algunos desequilibrios en cuanto a la extensión que se otorga a ciertos autores en detrimento de otros, así como subsanar la ausencia de escritores francófonos de proyección internacional como Shenaz Patel o Nathacha Appanah. Estos capítulos corroboran, en definitiva, las profundas diferencias de todo orden que separan a las sociedades y a las literaturas indoceánicas confirmando el carácter espurio de toda generalización o asimilación al espacio caribeño.

La octava y última parte («Trouble in Paradise») retoma, a modo de conclusión, algunos apuntes teóricos recogidos en el tercer capítulo aunque sin avanzar en su comprensión. Ni tan solo el concepto clave del

estudio, la hibridación, merece una atención más escrupulosa: se postula, sin más explicaciones, la equivalencia entre «hybridity» y el término francés «métissage» (p. 171) para referir en nota la definición de «creolization» de Ashcroft que tampoco se proporciona. Así pues, el tercer capítulo y el octavo, al remitir respectivamente el uno al otro sin que se haya progresado en la elucidación de las ideas y propuestas esbozadas, producen en el lector un efecto de repetición circular que se ve reforzado por la falta total de aplicación de los conceptos teóricos en los capítulos centrales ya señalada. Se afirma, por ejemplo, la preeminencia del espíritu de reconciliación y humanista por encima de las dolorosas heridas del pasado (esclavitud, *indentured labourers*). En este sentido, y aunque al inicio del trabajo, el autor alertaba muy acertadamente del riesgo orientalista que encierran las utopías indoceánicas de Prosper o de Rauville, se sugiere nuevamente una conexión entre éstas y la obra de Glissant (p. 165). Dicha conexión resulta poco consistente si se atiende a las enormes diferencias entre la producción literaria y cultural de cada isla o a la escasa relevancia de una hipotética identidad criolla común (excepto en Reunión, Seychelles y, algo menos, Mauricio). El conocimiento más profundo que demuestra el autor de Reunión ha podido tal vez influenciar esta visión algo idealista. Del mismo modo, se vuelve a incidir en la necesidad de superar el marco de pensamiento postcolonial, sin que ello se traduzca en ningún avance efectivo: «Can one envisage a point in the future when the postcolonial influence of France and Britain will be subsumed into a new national or transnational ethos [...]? It may happen sooner than one thinks, if the movement of globalisation and mobility gathers pace and a genuinely planetary civilisation replaces the former colonial zones of influence and the political divisions of the Cold War era. [...] This is likely to have the effect of blurring the distinctiveness of the islands' cultural production [...]» (p. 174-176). Cabe preguntarse, en definitiva, si, al volver otra vez sobre nociones tan vagas como «otherness», «subaltern», «diaspora» o «postcoloniality», sin dar nuevas precisiones, el autor no está confinando el espacio literario objeto de estudio al papel de mero ilustrador hipotético de unos cuantos conceptos cuya eficacia tampoco se prueba en ningún momento. Al final del libro, el autor parece tomar conciencia de este problema cuando abandona a posteriores estudios la tarea de aplicar la herramientas teóricas referidas (p. 171).

A pesar de los defectos señalados, el manual cumple una función propedéutica no desdeñable al acercar, de manera en general amena y accesible, unas literaturas que merece la pena tener en cuenta al público anglófono. Es de esperar que futuros trabajos de mayor envergadura y calado permitan enriquecer, contrastándolo, este estudio -sin renunciar por ello a la divulgación- para avanzar en el necesario conocimiento de las culturas y literaturas indoceánicas.

Mar Garcia
Universitat Autònoma de Barcelona

BORGES COELHO, João Paulo
Hinyambaam
Lisboa, Editorial Caminho, 2008

ORALIDAD Y ESTEREOTIPO EN *HINYAMBAAM*, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO

La tendencia a situar el discurso crítico y la producción textual en el ámbito de la oralidad y de las tradiciones orales africanas surge en un primer momento como forma de respuesta al etnocentrismo occidental que consideraba las literaturas de África accesorias y periféricas. En este sentido, innumerables escritores defendieron la oralidad como criterio de análisis en las literaturas africanas. Uno de los primeros, el escritor y ensayista senegalés Leopold Sédar Senghor, explica: "En vérité, nous sommes des lamantins, qui, selon le mythe africain, vont boire à la source [...] Les poètes nègres, [...], comme ceux de la tradition orale, sont, avant tout, des 'auditifs', des chantres". (L. Senghor, 1964, 218). Fue precisamente apoyándose en la herencia cultural y en la palabra de los ancianos, como los creadores y críticos literarios consiguieron abrirse camino, en un primer momento, en las literaturas africanas en lenguas europeas. Sin discutir el mérito de estas aportaciones, resulta muy recomendable la lectura de *Hinyambaam* (Editorial Caminho, outras margens, 2008), último libro de João Paulo Borges Coelho, por proponerse en él una fecunda reflexión sobre la oralidad y sus relaciones con la estereotipia. Al mismo tiempo, este original y bien humorado abordaje alimenta otra reflexión no menos pertinente a propósito de la instrumentalización de dichas categorías por las instituciones de legitimación literaria (sobre todo las editoriales).

En esta novela, Borges Coelho propone una nueva incursión en su ya consolidado proyecto literario. Esta obra asume especial importancia dado que resalta aspectos fundamentales de la escritura del autor, aunque bajo una forma distinta. La utilización de un registro más oral constituye la mayor diferencia. Ésta, sin embargo, no obedece a las exigencias de pureza de una "africanidad" trasnochada sino que, junto al recurso a la estereotipia, permite cuestionar las bases de dicho modelo de escritura. Buscando actualizar en cada obra la sorpresa de un nuevo enfoque (formal, temático-narrativo), el autor mozambiqueño, injustamente desconocido por el lector en español, presenta en este corto texto (de 101 páginas) el atribulado viaje de la familia *boer* Odendaal por tierras mozambiqueñas.

El fanfarrón jefe de familia, Hermann Odendaal, su esposa Henrietta y sus dos hijos pequeños, Hendrick y Hannah, llegado el momento de las habituales vacaciones, parten rumbo al *inhóspito* país vecino. A pesar del inesperado desistimiento del amigo Joss du Plessis, por motivos que quedan en suspenso hasta el final de la obra, la familia decide enfrentar los tortuosos caminos que llevan a Inhambane, en el litoral de Mozambique. Manteniendo intacta la tradicional imagen del *trekking* y del *camping* sudafricano, en el camino, justo en el ecuador de la obra, encuentran al joven Djika-Djika y, posteriormente, a los habitantes de su pueblo. A partir de dicho encuentro, el humor y lo imprevisible pasan a gobernar las líneas de esta insólita novela burlesca.

Las marcas de oralidad son insistentes a lo largo de todo el texto: la predominancia casi total del estilo indirecto libre y de diálogos sin los habituales marcadores tipográficos (como el guión, por ejemplo); la forma en que la familia sudafricana pronuncia los nombres de los lugares (“Mapitou” por Maputo, “Hinyambaam” por Inhambane, etc.); la idea esencialista que los Odendaal tienen de las poblaciones locales y la consecuente imitación de su universo “oral/tribal”; y hasta la elección del nombre de los personajes: todos los nombres significan en tsonga alguna calidad que les confiere una determinada característica, como si se tratase de una realidad definida *a priori*. Estas marcas constituyen algunas de las novedades de *Hinyambaam*, aunque los seguidores del proyecto artístico de Borges Coelho ya están acostumbrados a las diversas estrategias utilizadas con el fin de desmitificar todo lo desmitificable.

La principal diferencia de *Hinyambaam* proviene del abandono del portugués estándar propio del autor de Ibo. En su obra precedente, *Campos de Tránsito* (Caminho, 2007) Borges Coelho adopta una estrategia *universalizante*, eliminando no sólo todo tipo de referencias espacio-temporales, sino también las particularidades del portugués de Mozambique. La ausencia de glosario ilustra esta deslocalización referencial. Se trata, pues, más de una obra filosófica, que de una novela histórica (como ha sido comúnmente abordada por la crítica). En *Hinyambaam*, en cambio, el autor opta por una vía distinta. En primer lugar, presenta un glosario enorme, repleto de nombres de personajes, cada uno con su respectivo doble remitiendo a un significado específico (Lirimi que significa “lengua”; Livulavulo, “verborrea”; Muyivi, “ladrón”; Tihlo, “ojo”; Mukhongeli, “rezo”; Chichongeli, “oración”, etc.). En segundo lugar, la intersección lingüística producida por la hibridación de referentes sudafricanos y mozambiqueños (presente tanto en el título como en los comentarios de la familia) sugiere una clara intención de instaurar un universo de ficción marcado por la oralidad.

La elección onomástica de *Hinyambaam* participa claramente de la intención de dar coherencia a los personajes. Este vínculo tanto puede ser retrospectivo, contribuyendo los nombres a explicar su pasado, como

prospectivo, estableciendo lazos entre la denominación y el devenir de los personajes. No sorprende tampoco que Hermann Odendaal, que ve Mozambique como un todo indiferenciado, aterrice en un pueblo donde las personas tienen nombres que fijan sus comportamientos y corroboran sus acciones. Lirimi (“língua”) es aquel que habla demasiado, Livulavulo (“verborrea”) lo hace aún más; Noni (“viuda”) es aquella que ya perdió tres maridos Musweki (“cocinera”) es quien prepara la comida para los visitantes; Djika-Djika (“viajante”) no para de caminar, etc. Pero si en *Hinyambaam* la onomástica determina y condiciona definitivamente la realidad de los personajes, Borges Coelho se sirve de nombres como Lirimi (“lengua”) o Livulavulo (“verborrea”) para ofrecernos la caricatura de la caricatura de un universo que no se mueve, que está marcado por una existencia determinada y preconcebida. Si, por ejemplo, el árbol surge como una de las primeras y más recurrentes metáforas en las tradiciones literarias africanas (simbolizando la tradición, el paso del tiempo, la sabiduría), el personaje de la anciana del pueblo, denominada Thum (que en tsonga, y siempre siguiendo el glosario, significa “tronco de árbol”, “algo fijo que nunca sale de su sitio”), es sutilmente ironizado por la entidad narradora. Cuando el pequeño Hendrick Odendaal desaparece, se busca la ayuda de la sabia anciana para encontrar el rastro de su paradero. Djika-Djika le entrega la gorra de Hendrick, de los *Chicago Bulls*, para que Thum lo oliese e indicase el camino que les llevase al niño:

“‘Então?’, pergunta Henrietta Odendaal impaciente.

‘Calma!’, diz Djika-Djika. ‘Vovó Thum já é velha, já não tem a rapidez de antigamente. Cheira mais lento...’

Não cheira mas vê. E viu, antes do jantar, que as crianças brincavam correndo numa determinada direcção. Se correram para ali, certamente que é lá que terão deixado o cheiro.

[...]

‘Vovó Thum diz que o menino foi por ali’, responde Djika-Djika. ‘Diz que não há que enganar. O menino é especial, tem poderes de chamar a chuva: onde estiver molhado é onde está o menino esperando por nós!’” (Borges Coelho, 2008, 71-72)

Más que en el olfato, Thum se apoya en la visión (“Não cheira mas vê”). En una breve frase, el narrador satiriza la idea de un saber esencialista. La sabiduría de la anciana no está asociada a una comunión con los elementos, sino más bien al hecho de estar quieta, observando atentamente el movimiento de las cosas. En esta perspectiva, la elección de los nombres de los personajes sugiere, desde luego, una voluntad irónica y de subversión. La africanidad al estilo de un Birago Diop o de un Senghor es, pues, constantemente cuestionada a lo largo de la obra, a través del mismo material simbólico que la hiciera famosa: utilización de nombres autóctonos con significados específicos que remiten a una

antigua y pura tradición; *mimesis* de un lenguaje más oral, acentuado por los marcadores tipográficos y por la agramaticalidad de algunas voces (“Cheira mais lento”); cosmovisión y vivencias particulares relacionadas con la naturaleza (“O menino é especial, tem poderes de chamar a chuva”). Con el fin de desnudar las aporías de los discursos que tienden a lo unitario, el autor juega con las mismas armas, duplicando la palabra monocromática para sugerir, mediante el humor, la precariedad de ésta.

El intertexto oral es introducido por muchos autores mozambiqueños (el caso más conocido tal vez sea la consagrada obra de Mia Couto) como forma de reinstaurar una “cultura legítima”, modulando en sus obras las funciones estética y referencial, caracterizadas también por su innegable didactismo. En lo que a la obra de Borges Coelho se refiere, los registros orales promueven la sutil ridiculización de todo lo que es habitualmente considerado como “auténticamente africano”. Así, la concepción de la idea de africanidad o de sus correlatos locales y nacionales (la *moçambicanidade* en su caso), son *problematizados* en toda su obra. La oralidad, como premisa de pureza, de autenticidad y de sabiduría, no escapa a esta empresa.

Además, resulta curioso observar que aunque los intertextos orales, regionales y culturales no sean algo exclusivo de las literaturas africanas, solamente en este contexto existe la tendencia al glosario, responsable visible de la antropologización (y de la consecuente minoración) del objeto literario y artístico africano. En esta perspectiva, conviene subrayar que en *Hynambaan* las palabras glosadas son las que poseen un origen africano, mientras que otros términos extranjeros no figuran en la discutible última página de todas las obras africanas, aunque sean igualmente significativas en el texto. Dichas palabras aparecen en cursiva (*trekking, rap, headphones, camping, salbutamol, dietiltoluamida*, etc.) y quedan sin explicación, situación que evidencia una clara estrategia *exotizante* por parte de la editorial (algo que, por cierto, se nota también en la propia ilustración de la portada del libro y que nos hace pensar que la obra no fue siquiera leída).

Por otro lado, como sugiere Bernard Muralis, citado por A. Mafalda Leite, la oralidad “é um intertexto entre muitos outros que formam a rede na qual o escritor africano se confronta com o seu trabalho” (A. Mafalda Leite, 2003, 44). Siguiendo este razonamiento, otro intertexto, bastante olvidado en el análisis de los estudios postcoloniales es el estereotipo que, por también tratarse de un rumor colectivo, sin fecha de nacimiento y de caducidad, resulta estar íntimamente relacionado con la oralidad. Los elementos orales de esta obra no se disocian de las imágenes estereotipadas que, página tras página, de forma sutil e irónica, emergen del texto, puestos en boca tanto de la familia sudafricana, como de los habitantes del pueblo de Djika-Djika. De esta forma, el “exceso oral” y su consecuente parodia potencia una reflexión sobre la generalización de

la oralidad como clave interpretativa de las literaturas africanas, así como sobre las relaciones mantenidas con otros tipos de “rumores” anónimos.

Las visiones estereotipadas y deformadas de Hermann Odendaal sobre Mozambique saltan a la vista en toda la novela. Un sinfín de comentarios despreciativos o paternalistas sobre el país y sus gentes son evocados de forma natural, como si de verdades absolutas se tratase. Sobre todo porque son respaldadas por el argumento de referencia de su amigo du Plessis, supuestamente gran conocedor de la realidad mozambiqueña: ““De qualquer maneira, o Joss du Plessis disse-me que não se perde nada em não visitar Mapiutou. Aquilo não é propriamente uma cidade, é antes um amontoado de lixo, assaltantes e polícias corruptos”” (Borges Coelho, 2008, 22). Los anacardos, la artesanía, el paisaje o las máscaras tribales forman parte de una realidad nunca vista antes, pero que se explica fácilmente en la voz de Hermann Odendaal:

““Reparem: embora sejam parecidas, nenhuma máscara é igual à outra. Isto é que é arte! Ingénua, claro, mas o du Plessis diz que é essa ingenuidade que lhe confere valor. (...)”” (Borges Coelho, 2008, 35-36). La auto-ridiculización del personaje fanfarrón, el delirio sorpresivo de sus acciones, así como la contradicción entre éstas y su discurso, constituyen herramientas características de toda la obra de Borges Coelho. *Hinyambaam*, a pesar de utilizar un fondo distinto (al apoyarse en el material oral), no escapa a esta norma:

““Somos a tribo dos Odendaal! Uh! Uh! Uh!”, urra Hermann Odendaal com uma mão no volante, a outra segurando a máscara. ‘Somos a tribo dos Odendaal! Uh! Uh! Uh!’

Por isso se distrai ao entrar na curva, e quase atropela o polícia fardado que está parado no fim dela” (Borges Coelho, 2008, 37)

En este sentido, si las marcas de oralidad en el discurso de los Odendaal son variadas, no menos diversificadas son las imágenes estereotipadas (verbales y temático-narrativas), interaccionándose ambas a lo largo del texto. Las onomatopeyas, los susurros y las visiones concebidas por Hermann conforman la tradicional imagen de una África *oralizada*, tribal y exótica. Este cuadro discursivo fijo está lejos, pues, de formar parte únicamente de un tiempo (el colonial) y de un espacio (occidental/europeo). Conviene recordar que los Odendaal son sudafricanos, vecinos de este otro mundo que ahora exploran.

Así, el estereotipo surge en esta obra no solamente como un instrumento de jocosidad y humor, sino que evidencia las simplificaciones llevadas a cabo a partir de las generalizaciones sobre el “otro”. Asume también un papel fundamental en la cohesión narrativa, dado que además de reiterar la historia narrada, permite a través de su exceso que se especule sobre la manera en que los personajes se posicionan culturalmente. El narrador activa varios tipos de pensamiento preconstruidos, de evidencias anónimas sin origen ni historia, sugiriendo a la vez su propia

inconsistencia. De esta forma, asociado a las marcas de oralidad, el estereotipo ocupa una triple función: en primer lugar, articula un efecto estético en el cual el lector, evidentemente, es invitado a participar de forma activa, dado que el estereotipo constituye una realidad abstracta, que sólo se aprehende a través de una “construcción de lectura” (R. Amossy e A. Herschberg, 1997, 73); además, es el fundamento de la narración (y si vamos más lejos, del propio lenguaje); por fin, constituye irónicamente el espejo de la desacralización de su retórica.

Optando por un camino distinto, tanto formal como temático, *Hinyambaam* retoma un eje característico en la obra de Borges Coelho que se manifiesta, por un lado, por la predominancia de discursos categóricos en un contexto de cotidianidad y, por otro lado, por la propia precariedad de los mismos. En este sentido, el final de la novela permite una reflexión sobre la contradicción entre lo que se piensa saber y lo que se sabe en la práctica. Lo que parecía seguro, es decir la amistad y el “saber cosmopolita” de du Plessis es, pues, puesto en tela de juicio en la desconcertante parte final del relato.

Hinyambaam es un excelente, arriesgado y conseguido ejercicio poético sobre las interacciones de mundos distantes que no se conocen y que, para hacerlo, se agarran a sus más inmediatas verdades. Constituye además una original propuesta de reflexión sobre las relaciones contemporáneas basadas en esencialismos y categorizaciones de todo tipo. El autor, de forma magistral, no denuncia directamente el *prêt-à-penser* (de los personajes, de los editores) sino que ofrece su caricatura para, con una sonrisa en la cara, poder satirizarlo.

No podemos dejar de celebrar este nuevo *drible* de uno de los más sorprendentes escritores de la actualidad.

Bibliografía:

-BORGES COELHO, João Paulo, (2008) *Hinyambaam*, Lisboa, Editorial Caminho.

-SENGHOR, Léopold Sédar (1964), *Liberté 1. Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil.

-LEITE, Ana Mafalda, (2003), *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri.

-AMOSSY, Ruth, Anne Herschberg, (1997), *Stéréotypes et Clichés: langue, discours et société*, Paris, Nathan Université.

Nazir Ahmed Can

Universitat Autònoma de Barcelona

Soares, Francisco, (2007)

Teoria da Literatura. Criatividade e Estrutura

Luanda: Kilombelombe, 2007

UN CAMINO CRIOLLO EN LA TEORÍA DE LA LITERATURA

Actualmente, cuando hablamos de literaturas africanas, siempre pluralizadas en sus raíces, el postcolonialismo es la corriente o la proposición teórica que está de moda. Casi inescapable, centrífugo en sus epistemologías que descentran la mirada, o que la metaforizan en tantos conceptos como si los mundos de las literaturas fuesen metáforas o metonímicas de una globalidad no compartida. Es decir: hay que aplicar en cada caso de las literaturas africanas o de su diáspora las diseminaciones, las deconstrucciones, las narratividades que cada autor singular se otorga a hablar por la voz de su pueblo subalterno. Incluso, hay que seguir las vías normativas de un postcolonialismo dictado en general desde las instituciones y academias euro-americanas.

En las universidades metropolitanas ha surgido el área de estudios de la llamada *Third World Literature*, en una perspectiva unitaria, con su textualización en las lenguas de colonización y asumida como un contra canon, no viviente antes de esa constitución académica. Esa categoría descriptiva depende de oposiciones que se colocan en términos de Occidente versus Non Occidente, Blancos versus Non Blancos³⁰⁶.

Asociados a esa forma canónica de percibir el postcolonialismo, podremos rescatar los sentidos de colonialidad trabajada por Ramón Grosfoguel, de una jerarquización del mundo en clasificaciones de clase, con la exploración de condiciones de trabajo menos dignas, de la división internacional del trabajo en centros y en periferias, del sistema interestatal de organizaciones controladas por un eje occidental, de raza, de género, de espiritualidad, de lenguas (Grosfoguel, 2006: 154-155). Se trovan aquí vehículos de manutención de órdenes contra las cuales se intenta descentrar la mirada. La nuestra y la de los públicos receptores del Sur.

O, entonces, otra perspectiva es la de seguir con la canónica teorización de la literatura –el campo del que se habla ahora– como se hace desde el Norte, adonde se incluyen las grandes corrientes de pensamiento debidas, apenas para elencar algunas, a los formalistas rusos, a los estructuralistas o a los funcionalistas.

Francisco Soares, subtuló la suya *Teoria de Literatura*, con los ejes conceptuales que cree fundamentales en los ejercicios literarios y que rescata y reevalúa, la *creatividad* y la *estructura*, en un libro cuya primera (y hasta hora inédita) edición es angoleña (2007, Luanda: Kilombelombe). Esas estructura y creatividad sobresalen en una obra de profunda reflexión teórica e de dirección pedagógica, presente en los materiales literarios y teóricos usados, en la diversidad de bibliografía o en el útil glosario.

En toda su reflexión, Francisco Soares ultrapasa mitificaciones, transcurre ciencias, autores y teorías, así como las necesidades de una

hibridización de esas ciencias e teorías cuando se enfoca la literatura que es exótica, la que no es de nosotros, sino de los otros. Se intenta una descentrada de la mirada. Como el mismo autor critica en la introducción a su obra, al viajar por la bibliografía consultada para elaborar críticas, historias e teorías de la literatura, no se “sale del mercado básico de los otros, el euro-americano”²³⁰⁷ (Soares, 2007: 37). Por lo tanto, su intención es pensar en términos universales, sin barrios de exclusión científica o humana, sin ghettizar en mosaicos lo que es nuestro y lo que es de los otros. Como advierte, hay que hibridizar la teoría y sus metodologías. Hay, entonces, que criollizarlas.

La criollidad, la figura discursiva e de realización sociocultural que es el criollo, es una de las líneas maestras del conjunto de la producción científica de Francisco Soares. En *A Autobiografia Lirica de “M. António”*: *Uma Estética e uma Ética da Crioulidade Angolana* (1996, Évora: Pendor), siguiendo la mestizaje entre la antropología y los estudios literarios, de la cual resulta da Antropología Literaria, desarrolla el más amplio estudio hecho en Portugal sobre la obra poética del angoleño Mário António, poeta, académico y uno de los primeros teorizadores de un núcleo societal criollo en Angola, en concreto en una isla cultural llamada Luanda, la ciudad capital e en la cual se percibe su irradiación al su alrededor. Apenas un ejemplo más: *Notícia da Literatura Angolana* (2001, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda) nos muestra el precurso del sistema literario de un país en un proceso que marca su especificidad en el conjunto histórico del colonialismo portugués, Angola. Aún subyaz a esta Notícia el estudio no apenas de los autores más consagrados de la literatura angoleña, sino también de aquellos que están olvidados o que, por motivos debidos a intereses editoriales, nunca llegan a Europa. Además, es en esa misma casa editorial, la Imprensa Nacional, que Francisco Soares ha dirigido una colección que publicaba poetas sin tanta divulgación, como Geraldo Bessa Victor o el propio Mário António.

En sus obras y en su circunstancialidad humana, se percibe la polémica de las tesis de Francisco Soares. El asunto criollidad aplicado a una realidad como la que circunscribe a Angola ha motivado e sigue motivando encendidas discusiones, guiadas por las divisiones en torno a su aplicabilidad o no aplicabilidad a la sociedad y a la cultura de determinados segmentos de ese país. En esas controversias, Francisco Soares se mantiene solidamente enquistado en sus labores, en sus defensas e en su profundo conocimiento tanto de las corrientes teóricas como de las diversas tonalidades de la realidad angoleña y lusófona. Es también por estos motivos que *Teoria da Literatura. Criatividade e Estrutura* no es un libro cómodo.

Ubicando la teoría en constante movilidad, plantea un profundo conocimiento de la teoría de la literatura y de la literatura angoleña, su

área de especialización académica. Se sienten incluso sus labores poéticos, en los cuales el poeta que es Francisco Soares no deja de estar en las líneas de análisis teórica. Su pertenencia se asume delante de una línea de análisis no disecante y tampoco de ejes ideológicos panfletarios que predominaban (¿predominan?) en la crítica de la literatura africana tal como se hace en el mundo lusófono. Por eso, todos los sentidos de criollidad son transversales a un modo de plantear el hibridismo como perteneciente a todo un mundo, un hibridismo desde luego buscado a Iuri Lotman, un autor ampliamente trabajado, debido a sus potenciaciones críticas de la creatividad conjugada con el hibridismo.

Para hacer el camino de su teoría de la literatura, la propuesta es la de que la humanidad, en fondo, reconozca su interculturalidad, además de una simple multiculturalidad al que se asiste desde el confort de una cámara. El sentido de la partilla y de la interdisciplinaridad se crea sin nativismos, como si fuera un elogio de la criollidad en la teoría de la literatura, sin ser disecante pero conjugando varios saberes y herencias culturales diversas, sin menosprecios. La utilización del término criollo, en Francisco Soares, se implica en la transculturalidad. Ahora es el momento de alargar este concepto a la teoría literaria, a las metodologías de análisis, en fin, al ser humano en general.

Los textos elegidos en el libro que ora se presenta como materia de análisis son africanos. Laborados a partir de Angola, interesan en el cuestionar de lo exótico e de la exotividad, comprendidos en los parámetros más aceptados en las academias euro-americanas. Transcurre teorías y sus fragilidades, y también las necesidades de una hibridización cuando se aborda lo exótico, lo que nos es compartido en el nuestro cotidiano, abriendo la materia literaria a otras ciencias.

La primera parte del libro, dedicada a la creatividad, convoca teorías canonizadas en el mundo euro-americano con otras, en concreto a las que elogian las pertenencias e conocimientos de universos culturales distintos que se fijan contra voces unisonantes al potenciar una teorización más amplia del mundo globalizado.

Las relaciones entre narrativas y la identidad social, los compromisos de las imágenes y las visiones del propio e de lo ajeno radican en el reverso de la observación del antropólogo francés Marc Augé, en su *Para Que Vivemos?*, adonde se interroga si el Occidente no se coloniza a si mismo a través de los juegos de imágenes que representan el otro pero no lo personalizan en su identificación (Augé, 2007: 78).

En la segunda parte del libro, dedicada a la estructura, se demuestra este concepto localizado en las relaciones que se potencian por los procedimientos de lectura, de informaciones, de estatizaciones y de éticas, desplegados por autores, por sus lectores e incluso por los oyentes de los mensajes del universo de la oralidad, en específicos procesos de captación de la atención de esos públicos diferentes.

Esa noción de estructura es central, atendiendo a que se consagra en una de muchas voces contra el relativismo totalizante. La estructura permanece en el cuestionamiento de Francisco Soares a partir de las realidades del Sur. Incluso, en su opinión, el ultrapasarse de conceptos como ese de estructura en una vaga deconstruccionista es solamente aparente. El sentido es siempre migrante y la estructura establece conexiones significativas. Como en la creatividad y en el hilo conductor de la criollidad, llevar al límite la noción de estructura se implica en el cuestionar de toda la humanidad.

Es así que la grafía de una matriz cultural africana bantu se alía a la escritura, con y sin tensiones, que se plantean entre la memoria y la escolarización. No se olvida que muchas veces, en la idiosincrasia de los escritores colonizados, se observa su movilidad viviente entre mundos distintos y incluso la transculturalidad de una cultura criolla.

Una de las muestras de esa transculturalidad en términos de creatividad y estructura analizada por Francisco Soares se traduce en las diversas problemáticas asociadas a lo realismo e a los desvíos a la verosimilitud patentes en textos de, por ejemplo, Pepetela o Manuel Rui.

La inserción de las literaturas africanas en el mundo común de producción, en una universalidad, se inscribe en los procesos de seducción de formas más o menos hegemónicas a que se sigue dando atención. El realismo es uno de esos ejemplos.

Los diversos realismos que se practican en la literatura angoleña no pueden mirarse al espejo del realismo paradigmático tal como brotó en Europa. Tampoco con la incompreensión de un realismo que no es mágico, como lo creemos, sino maravilloso, siguiendo a Alejo Carpentier en *De lo real maravilloso americano*. El *realismo animista*, una fórmula cuñada por Pepetela, con vista a abrir el espacio de la desadequación sentida entre el paradigma realista y el discurso tradicional bantu, sugiere puentes entre los mundos que la literatura angoleña convoca, de todas las realidades experimentadas, las naturales, las sobrenaturales e, porqué no, las que son fronteras e mestizas.

La necesidad de conjugar el local con el global, formas procedentes de la experiencia colonial con las formas nacidas en el seno de las tradiciones de las oraturas bantu son componentes de todo un universo de conjugación a lo cual los escritores tendrán que dar una respuesta. Fue ese el caso de las reivindicaciones nacionalistas en el tiempo colonial, con ideologías adoptadas que no se conforman a los mundos tradicionales. Es así que el realismo animista se alía sorprendentemente al realismo socialista, con su función moralizadora, en las sátiras sociales y políticas, en los ejercicios de autocritica, que marcarán una importante marca identitaria de la literatura angoleña de la post independencia. Las fugas a un canon son así los procesos de hibridación e las desterritorializaciones de los imaginarios.

Las funciones legitimadoras del discurso literario sobre el presente y los lazos de los imaginarios en concurso descentralizan la mirada, en la creatividad de la creación y en las estructuras implicadas en esos procesos, radicados en la base más intensa de prosecución de una obra espejando la belleza de la palabra.

Bibliografía:

-Ahmad, Aijaz, 2000 (1992), *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, London / New York: Verso

-Augé, Marc, 2007, *Para Que Vivemos?*, Lisboa: 90 Graus Editora

-CARPENTIER, Alejo, 2004, *De lo real maravilloso americano*, México: Universidad Nacional Autónoma de México

-Grosfoguel, Ramón, 2006, “Actualidad del pensamiento de Césaire: redefinición del sistema-mundo y producción de utopía desde la diferencia colonial”, in Césaire, Aimé, *Discurso sobre el Colonialismo*, Madrid: Ediciones Akal: 147-172

-Soares, Francisco, 1996, *A Autobiografia Lírica de “M. António”*: *Uma Estética e uma Ética da Crioulidade Angolana*, Évora: Pendor

-Soares, Francisco, 2001, *Notícia da Literatura Angolana*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda

Ana Lúcia Sá

Universidad de Beira Interior

MARTIN, Aurelia, VELASCO, Casilda; GARCÍA, Fernanda (coord..) *Las mujeres en el África subsahariana. Antropología, literatura, arte y medicina.*

Barcelona, Ediciones del Bronce, 2002, 351 pp.

“El desconocimiento de la realidad del continente africano y de la vida de las mujeres subsaharianas más concretamente” es la causa de la aparición de este volumen, resultado de un encuentro científico celebrado en Granada. Libro de interesante lectura, por cuanto, como explícitamente se indica en él, viene a dar voz a sujetos doblemente invisibles desde un punto de vista histórico: mujeres y africanas. Desde los paradigmas de los nuevos enfoques sociocríticos (donde tiene cabida por supuesto el feminismo, pero también los nuevos historicismos y toda la teoría crítica postcolonial) el libro editado por Ediciones del Cotal aborda en forma de artículos diferentes problemáticas de la mujer africana, primando en unas ocasiones el enfoque historicista, en otras la visión antropológica.

En el caso de la literatura, cinco son los artículos incluidos en la recopilación, y a lo largo de estos cinco artículos es de celebrar la presencia, de un modo más o menos protagonista, de la oralidad africana. Como es lógico (especialmente en aquellas autoras que parten de una

visión diacrónica de la literatura africana) en las investigadoras prima la atención prestada a la literatura escrita, pero no por ello (y de ahí el acierto) olvidan la presencia de la literatura oral o tradicional (términos que se emplean a lo largo de la obra como sinónimos). A este respecto, especialmente sugerente resulta la lectura del artículo de Inmaculada Díaz Narbona en el que, partiendo de la oralidad como génesis de la literatura africana, la autora señala el recorrido del mito de la mujer-madre-procreadora a lo largo de la literatura escrita por mujeres. Posicionada en la corriente feminista, Díaz Narbona señala el lugar de la mujer especialmente en el conflicto literatura oral/literatura escrita: respecto a la oralidad, muestra con contundencia el papel protagonista de la mujer narradora-transmisora, por lo tanto, agente principal del proceso de enculturación africana, lo que desde el punto de vista de la autora supone una problemática nada desdeñable: a pesar de ser detentadora de la palabra, su misión se limita a transmitir los valores atribuidos a la mujer desde posiciones masculinas. Reproducción del orden social establecido que, según Díaz Narbona, comienza a ser cuestionado con el acceso de las mujeres a la literatura escrita.

Katharina Staedtler parte de tesis similares a las de Díaz Narbona en su artículo sobre las imágenes de mujeres africanas en la literatura africana de Malí y Nigeria. Nuevamente, la autora centra su atención en las mujeres de ficción que aparecen como detentadoras de la Palabra, transmisoras, contadoras de historias. Al hablar de la literatura de Hampâté Bâ, Staedtler no solo muestra la importancia de la tradición oral al señalar cómo el etnólogo cuenta muy detalladamente quién le había contado cuáles relatos o sabidurías (y entre sus informadores había numerosas mujeres) sino también al indicar determinadas características de los contadores pulares en los procesos descriptivos de Hampâté Bâ.

Landry-Wilfrid Miampika, al centrarse en el estudio de las autobiografías ficticias, señala un aspecto importante dentro de la crítica feminista aplicada a las escritoras africanas: para muchas de ellas, este movimiento es una invención europea, por lo tanto, cuestionable a la hora de ser aplicado a la realidad social del continente negro. Para mostrar esta disyuntiva, Landry-Wilfrid Miampika acude a la literatura de Calixthe Beyala, en la que el continuo tradición/modernidad (que, en términos literarios podemos traducir por oralidad/escritura) adquiere un protagonismo destacado al ser una visión femenina la que trata de resolver el conflicto. Siendo mujer y partiendo de la oralidad, como es lógico, uno de los principales asuntos literarios es el del mito de la maternidad; Staedtler muestra cómo Beyala parte de este tema tradicional para aplicar una visión moderna: no hay ya culto a la procreación en sus novelas, rebelándose contra la visión tradicional mujer estéril/mujer inútil.

Junto a estos tres artículos, dos interesantes aportaciones: el análisis de los problemas metodológicos de una investigación sobre las mujeres de Malí llevado a cabo por Ángela Olalla y el estudio de las imágenes de mujeres en las obras de Myriam Warner-Vieyra realizado por Elena Cuasante Fernández. Los cinco ensayos, de una manera u otra, reflejan la necesidad de tener en cuenta la oralidad y la tradición al realizar aproximaciones a la literatura africana de cualquier época. Aún más importante es la presencia de esta oralidad al tratar de comprender la literatura escrita por mujeres africanas, en la que, quizá más útil que trasladar los fundamentos del movimiento feminista sea el conocimiento de la tradición africana y la visión que de la mujer subsiste en determinados mitos creacionistas. Más aún cuando la transmisión de estos mitos (que no su creación) ha sido llevada a cabo por mujeres en un espacio privado y, por tanto, connotado femeninamente.

A pesar de poner de manifiesto, de “visualizar”, la función, el tratamiento, el lugar, en definitiva, que las mujeres ocupan en la sociedad africana del libro, podemos observar algunas carencias, al menos en los artículos destinados a la literatura. Por una parte, aunque, como hemos señalado, la oralidad es tenida en cuenta por las autoras a la hora de aproximarse a los procesos creativos de las escritoras africanas, quizá no se le otorgue suficiente importancia; junto al gran mito de la maternidad seguramente sean destacables un sinfín de mitemas que no quedan reflejados en los artículos del volumen. Por otra parte, la delimitación geográfica (los artículos están centrados fundamentalmente en el África francófona) imposibilitan una visión más completa de la literatura de mujeres africanas. A pesar de ello, es un libro sugerente por su temática y el tratamiento de los estudios. Sin duda, aún son pocos los estudios referidos a la relación de la literatura (oral y escrita) y las mujeres africanas (sujetos, como leemos en el libro, angustiados por la historia y por su propia historia) y las iniciativas al respecto contribuyen a un mayor conocimiento de esta importante parte de la cultura africana.

Enrique Encabo

Universidad de Murcia

Marlene Sullivan Winberg

My Eland's Heart: A Collection of Stories and Art. !Xun and Khwe San Art and Culture Project

Ciudad del Cabo: David Philip, 2001, 136 pp.

Libro a mitad de camino entre la literatura, el arte, la antropología (disciplinas a las que casi, casi, podría añadirse la música, pues estamos ante páginas que podría decirse que, también, *suenan*), el título de *My Eland's Heart* alude al corazón de un tipo de antílope que tiene un

significado muy profundo en la vida, en la cultura, en el imaginario de las personas (y no olvidemos que son básicamente cazadores-recolectores, y que un pilar básico de su supervivencia es el antílope) de las etnias !Xun y Khwe, ramas del gran grupo étnico San, que algunos todavía conocen con el nombre genérico (que rechazan vivamente muchos San) de *bushmen* o *bosquimanos*. El antílope es, para estos pueblos, más que simple materia comestible, fuente de vida, de creencias y de sueños, alimento imprescindible para sus cuerpos y para sus espíritus, puente de unión con la naturaleza, seña de identidad básica.

En esencia, lo que propone *My Eland's Heart* es un recorrido por las creaciones pictóricas que diecinueve artistas (aunque cuatro de ellos trabajan a dúo) de las etnias !Xun y Khwe cultivan, hoy, en estrecha relación con las tradiciones orales de sus familias y pueblos, pero con materiales (óleo sobre lienzo, básicamente) y técnicas que podríamos llamar *modernos* y occidentales. Dicho de otro modo: estamos ante un libro sobre el arte de unos pueblos que *pintan* sus relatos orales, es decir, que añaden, a lo que imaginan y a lo que cuentan, lo que *ven* y lo que quieren *hacer ver* a los demás. Y que lo hacen con herramientas que otros les han dado, pero que ellos toman, asimilan y utilizan de un modo absolutamente singular.

Para nosotros, los *blancos* de Occidente, o del Primer Mundo, como deseemos denominar al monstruo, tan acostumbrados a un arte contemporáneo de élites y de sofisticaciones que hace mucho que dejaron de tener los pies en el suelo para remontarse hasta nubes tan exquisitas como poco inteligibles, poder acercarnos a este arte con sabor a tierra, impregnado de tonos amarillos como el sol, rojos como la sangre, azules como el cielo, abarrotado de figuras de antílopes, de pájaros y de árboles, y que encima ilustra relatos pronunciados en una lengua exótica que habla de la dura lucha por la vida en las planicies y desiertos del sur de África, constituirá, sin duda, una experiencia de lo más original y desusada, y también de lo más deslumbrante, por la belleza desnuda, intrínseca, de estas representaciones.

Cierto es que el arte africano es bien conocido y apreciado (y ha ejercido una enorme influencia) en Occidente desde hace más de un siglo. Pero cierto es también que el arte de estos artistas San no es exactamente lo que entendemos por un arte tradicional, patrimonial, anónimo, enraizado en lo más ancestral de la memoria, tallado en la madera del bosque del entorno, pintado con tintes naturales que se extraen de piedras machacadas, grabado en las rocas en que sus antepasados dejaron pinturas rupestres de valor excepcional.

El arte que refleja *My Eland's Heart* es un arte nuevo, de autor, experimental, que se agarra a la tradición de un modo muy diferente a como lo hacen las máscaras o los bronceos que estamos acostumbrados a identificar con el *arte africano*. El arte que podemos contemplar al pasar

las páginas de este libro es un arte, por lo general, pintado al óleo, sobre lienzo, con pincel, y cultivado por unos artistas, cazadores, recolectores, granjeros, cuyos padres y abuelos desconocían estos materiales y métodos de expresión, que han sido introducidos en tiempos muy recientes (hace muy pocas décadas, en realidad) en el seno de sus comunidades.

Sin embargo, estas pinturas al óleo, sobre lienzo, que a algunos les podría parecer que en estos desiertos africanos están fuera de lugar, y que otros podrían interpretar como indicios del avance de una intolerable globalización que cada vez invade más rincones apartados del mundo, han sido aprovechados por estos artistas (es justo que aparezcan sus nombres: Andry Kashivi, Bongsi Kasiki, Madena Kasanga, Emelia Kuvangu Muhinda, Kasiku Donna Rumao, Joao Wenne, Zurietta Dikuanga, Freciano Ndala, Manuel Maseka, Alouis Sijaja, Monto Masako, Luhepu Kaheke, Tuoi Stefaans Samcuia, Katala Flai Shipipa, Katunga Carimbwe, Julietta Carimbwe, Kunyanda Shikamo y Thaalu Bernardo Rumao) para expresar de un modo imponentemente sincero, insobornablemente personal, la relación de cada uno de ellos con las palabras de su tribu, con los ruidos de su entorno, con los colores de su mundo.

Porque cada uno de estos pintores tiene un estilo. Distinto, o muy distinto, del estilo de los demás pintores que les acompañan en el libro. Algo asombroso, si se tiene en cuenta que en el Occidente que les proporcionó los materiales para pintar (el óleo, el lienzo, los pinceles), el estilo se suele identificar con una estrategia consensuada, con una corriente de producción, asimilación y discurso muy pausados, que involucra factores y aportaciones diversos, de engarce lento y complejo y que exige ardua negociación entre productores y receptores (y compradores e intermediarios, si puede ser).

Entre los artistas San que han sido acogidos en este libro (y que no son, ni mucho menos, los únicos con que cuenta ese pueblo) hay, en cambio, estilos figurativos y abstractos, geométricos y naturalistas, radiantes y tenebristas, solares y lunares. Tantos estilos como artistas. Imposible confundir a uno con el otro, como se podría confundir algún Caravaggio con algún Ribera, o determinado Picasso con determinado Bracque. Un misterio, al menos para quienes contemplamos este arte desde nuestra orilla del rutinario y convencional Occidente.

Las pinturas de estos artistas San ilustran, por otro lado, relatos orales que son fiel, minuciosa y amorosamente transcritos en estas mismas páginas. Cada pintura lleva su cuento al lado, aparte de la biografía del artista-narrador, y la ficha técnica del cuadro. Relatos que sí que están enraizados en lo más íntimo y profundo de su memoria, que se hallan protagonizados por leopardos, por tortugas, por gigantes, por leopardos y por lunas. Relatos con los que se cierra el círculo misterioso de este arte,

mitad pictórico, mitad verbal, que se aparta de algunos de los senderos de su propia tradición al asimilar técnicas y herramientas de otros, pero que se reencuentra más adelante con su propia memoria a través del hilo inquebrantable de la voz.

Si las pinturas son de una originalidad y de una hermosura absolutamente deslumbrantes, los relatos son, también, de una extraordinaria calidad etnográfica y de un interés (desde el punto de vista literario y antropológico) descomunal.

Maravilla la labor de Marlene Sullivan Winberg, profesora de la Universidad de Ciudad del Cabo que ha entregado su vida a la reivindicación y recuperación de la literatura, de las artes, de la cultura de los San, y que es tan experta en las técnicas del trabajo de campo filológico y antropológico como de la apreciación, la crítica y la recuperación del arte. Asombra la labor de Joaquim Chimbende, traductor de los relatos de su lengua al Afrikaans (lengua desde la que después la profesora Winberg las ha trasladado al inglés), igual que asombra la labor de los fotógrafos que han logrado que las caras curtidas, los paisajes bellísimos y las pinturas que se entrelazan en este libro puedan ser a un tiempo contempladas y casi *escuchadas* por nosotros.

Y maravilla, sobre todo, que, en los bordes del mundo, haya artistas de la talla de estos, capaces de pintar ranas, elefantes, hormigas voladoras, mitos, magias, y de renovar, en cada uno de ellos, el milagro de un arte capaz de sorprendernos, de ilusionarnos, de interrogarnos.

Para terminar: todo aquel que quiera leer en nuestra lengua española algo sustancioso sobre la cultura de los San, que acuda al magno libro de José Manuel de Prada Samper, *La niña que creó las estrellas: relatos orales de los bosquimanos !Xam*. Y que aguarde a los próximos libros que ya promete como inminentes el mismo autor, traductor sensibilísimo y conocedor de primera mano de la cultura y de la literatura de ese pueblo.

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

Karin BARBER

The Anthropology of Texts, Persons and Publics. Oral and Written Culture in Africa and beyond

Cambridge University Press, 2007, 276 pp.

SOBRE LOS GÉNEROS ORALES AFRICANOS: ENTRE LA ARTESANÍA SIMBÓLICA Y LA CIRCULACIÓN SOCIAL.

¿Es posible precisar en qué medida la aprehensión auditiva es capaz de sustentar una memoria en concordia con las expectativas suscitadas por su propio campo de experiencias, o bien, tiende a proyectarse hacia los

diseños de las expectativas de verosimilitud? ¿Por qué razón las acciones concomitantes de memorizar y de improvisar no se presentan usualmente como sinónimos? O ¿de dónde proviene la capacidad de fijar las convenciones de los géneros expresivos? Son, en efecto, inquietudes muy antiguas. Viejos desafíos frente los cuales, la serie editorial que publica la obra que comentamos está encabezada por el epígrafe: “Nuevos planteamientos en Antropología”. Y es notorio el arriesgado interés que suscita la obra escrita por K. Barber, una reconocida estudiosa del arraigo social de los géneros populares de Yorubaland, de su teatro popular y de las nuevas formas de enunciación a caballo entre lo oral y lo escrito, así como de las marcas derivadas de los movimientos migratorios en aquellas configuraciones. Sus trabajos previos se han añadido a cierta tradición de crítica literaria yoruba, un ámbito de discusión que a menudo ha remarcado la vivacidad y la capacidad de suscitar los arraigos desde sus formas de expresión. Han mostrado también que desde la circularidad propia de la literatura hablada, los impetuosos textos orales abrazan a personas concretas, para al propio tiempo, tender a “fijarse” en géneros expresivos, como los cantos de elogios *oriki*, una entremezcla de epítetos, alusiones personales, evocaciones e identificaciones, ejecutadas eminentemente a cargo de mujeres. En esta publicación, su ensayo intenta enmarcar, alejándose de reduccionismos semióticos, la fundamentación más social de los modos orales, alzando el propósito de mostrar “*la vida de las palabras dentro de las formas musicales de la vida social*”. Da la impresión que tras décadas de investigación etnográfica localizada, la autora se ha ido alejando de planteamientos formalistas para notar la resonancia personal y civil que late en aquellas crípticas invocaciones, dirigidas bien a ciertos notables urbanos, bien a los *orisha*.

En esta reordenación del conocimiento que propone Barber, se amplía el énfasis en la procesualidad de la transmisión la a la hora de mostrar la potencia de tantas formas de constitución de las memorias, circulando a través de los géneros literarios y de sus intensidades poéticas. Para acometer este propósito, acude a la selección de un nutrido despliegue de las formas de adhesión, capaces de restablecer los ensamblajes entre “textos”, “personas” y “públicos” (que no “audiencias”) a través de diversos sistemas histórico-culturales de las civilizaciones africanas y de otras. En esta dirección, la autora dispone una guía elegante acerca de unos marcos de expresión comunitaria ya no tan “tradicionales”. Su atención se centrará a la hora de superar las limitaciones de una distinción dicotómica: el desmochado recorte entre “oralidad” y “escritura”. Al profundizar en el cuestionamiento de la cómoda, pero falaz distinción, ya bien revisada a costa de cruzar matices y casos por parte de J. Goody (entre otros autores), Barber alega ahora que el relieve que alcanza un modo de transmisión no vela la realidad localizada de la circulación. Ni oculta tampoco la trascendencia social de los registros. Por tanto, al

afirmar que “*la performance crea su audiencia, y viceversa*”, su atención se dirige hacia la implicación social del mensaje, para subrayar una visión “deíctica” o situacional de las artes verbales. Opta así, renunciando a vagos esquemas estilísticos por situar la oscilación de aquellas marcas, las huellas de lo dicho por alguien (memorablemente) tanto como del callarlo, del jugar con el secreto mitigado, o inscrito en un texto o en objeto enigmático. Escoge dar cuenta de los saberes congruentes con los roces y las extensiones de la memoria que pautan las claves según la cuales, la inmediatez y el color de la oratura recortan los contrastes sociales, es decir, de poder y de sentido. Observa, con cierta precisión, los sustratos y las ejecuciones aportando señales acerca de cómo lo medio recordado lanza, en su marco, una seca o aguda confrontación.

La propuesta de Barber incide en encauzar el entendimiento de los sistemas expresivos como actos de instauración de un trato social. De forma que reabsorberá diversos análisis precedentes junto a planteamientos no exclusivos del africanismo, tal como la visión dinámica de los sistemas de géneros literarios índicos apuntada por A. K. Ramanuyan, las discrepancias entre voluntades divergentes a la hora de concebir o recuperar un pasado social según Maurice Bloch, el estudio de la circularidad de los textos y de los registros en la Europa del siglo XVII (a cuenta de Chartier), amén de las sugerencias de Alfred Gell sobre la materialidad y la “personalización” intencional de diversas expresiones etno-artísticas oceánicas. Y aún más concienzudamente, encontraremos algún eco de Wendy James (la especialista oxoniense en los pueblos nilóticos, lectora de Huizinga y de Collingwood) que versa sobre la omnipresencia de las dinámicas ceremoniales. Otra notoria una inspiración proviene de la observación de Abu-Lughod acerca de la ambigüedad del efecto de exclusión de las egipcias de clase inferior; de la sensación de reconocimiento ambiguo en ciertos contenidos de los culebrones televisivos que se acompaña de una recuperación, o apropiación selectiva, de algunos preceptos morales. Pues la lección egipcia ha mostrado cómo una etnografía sutil puede perfilar las asociaciones establecidas desde unos modos expresivos muy diversos.

Barber insiste en que renovar los análisis, sin ceñirlos a un marco de conocimientos africanista, puede comportar alguna nueva precisión: “*al modo de los artefactos materiales discutidos por Gell, aquellos textos [las canciones de alabanza] se comprenden mejor no a modo de obras de arte dirigidas a una contemplación estética, sino más bien como extensiones de la propia persona*” (p. 112). De acuerdo, así, con A. Gell, atento estudiosos del contraste entre diversas expresiones (o “índices”) en los recorridos de una misma cultura, las expresiones artísticas de recorrido visual (como la ejecución musical o la danza) no serían del todo congruentes con las manifestaciones lingüísticas estrictamente vocales. Buena parte del gozo estético brotaría más bien, de un reconocimiento

derivado de la separación, o de la canalización compartida de aquellos efectos sensoriales. De un modo análogo los “textos orales” estarían constituidos desde el intenso entramado abierto a ciertas propiedades. Son caracterizados por rasgos de coherencia, interpretabilidad y direccionalidad (*adressivity*) a en mayor medida que las notas de configuración acumulativa, intensiva y capacidad homeostática resaltadas en su día por W. Ong (1982). Barber, recoge en cambio las indicaciones de Silverstein, Urban, Baumann o Briggs para destacar los procedimientos de “**textualización**” (como la capacidad de fijación secuencial de los proverbios) (p. 22).

Lo oral como propiedades conectivas, o de imbricación, conformando su cualidad central, pues. ¿Se trata de una afirmación veleidosa? Si bien entendemos que no, cabe ponderar la sinuosa argumentación de la autora sobre el “*textual gap*”, sobre la sombra *perdida* del mensaje, al dejar al margen otras tradiciones de estudio de la simbolización africana de raigambres no anglosajonas, como las propias etnografías africanas de corte más filosófico, o los estudios de influencia francófona (con la señalada contribución de Simon Battestini sobre los sistemas textuales africanos) o bien, la lusófona, que son casi del todo ignoradas. Claramente, el objetivo de la autora no era trazar una compilación enciclopédica, a la manera del ensayo de R. Finnegan (1970), ni tampoco el alzado de una etnografía comprehensiva. La exposición ordena los datos para incidir en los debates acerca de las “palabras voladoras”, seleccionando al paso muestras diversas. Y aún pese a acartonamientos propios del academicismo, la exposición tiende a fluir rehuyendo de simplificadores cuadros esquemáticos, de “flujos” retroalimentados y de énfasis absolutos. Mas no es ajena a ciertos sobreentendidos presentistas, de corte más bien ideológico, tal como advertimos en esta apretada generalización: “*Congelar y abstraer el habla no son, sin embargo, los únicos modos de textualización. La frase puede darse entre fronteras e identidades, de modo que puede ser recreada, transmitida y aprehendida en forma de registro textual de muchas otras maneras. Estos modos de generar textos están asociados a formas de memorias individuales, privadas, más que a la constitución del poder y de autoridad comunitarios. Y en ciertas tradiciones, los textos “fossilizados” pueden reinsertarse en unos modos de ejecución muy fluidos y dialógicos. Géneros de este corte nos conducen, de un modo un tanto dramático, cara a cara con la coyuntura de innovación y de preservación, de fijación y de variabilidad*” (p.74). Sin embargo, nos parece harto discutible que la existencia de una “fluidez” como una constante *privativa*: no es tan evidente que los recursos que transmite la cita o el reciclaje de fórmulas del saber ancestral deriven de una oposición de corte universal entre una “memoria privada” y un “*communal power*” tan imprecisamente caracterizado, sin hacer tampoco presentes tantos otros

ámbitos intermedios de sociabilidad “porosa”. Cabe, pues, el riesgo de reforzar una dicotomía ahistórica al reemplazar los términos por otros más aceptados en los debates actuales.

A menudo, los rasgos de la oratura africana corroboran unos transvases constantes entre la expresividad y su conservación inscrita. Confiadamente se recurre a la cita o a la resignificación. En estos términos destaca Barber la poética laudatoria (*praise poetry*) compuesta por varias individualidades, en tiempos diversos, constituyendo un género preeminente y común, imbricado profundamente en aquellos sentidos de historicidad, en la vida de sus “comunidades” [sic] o en la expresividad íntima del ser personal. Y aclara que “*la poesía laudatoria es notable por su forma fluida y disyuntiva, su rasgo vocativo, dirigido hacia la segunda persona y su evocación simultánea del pasado y del presente, acercando los poderes y los potenciales de los predecesores muertos hasta el centro de la comunidad de los vivos. Está informada con formulaciones nominales, discretas, ensambladas conjuntamente en combinaciones fluidas y variantes. Un texto laudatorio se asemeja, en palabras de Patrice Mufuta que describe los [cantos] kàsàla de los Luba a “un mosaico trenzado con piecitas autónomas, yuxtapuestas e intercambiables”*” (págs. 74-75). Semejantes invocaciones han sido examinadas entre los pueblos Xhosa, los Shona, los Tswana, los Shoto, los Ashanti o los Yoruba, aunque, al parecer, no suelen ser objeto de grandes debates en el seno de sus medios de deliberación. Pero Barber insiste en que una clave para entender su naturaleza facetada estriba en la institución de la nominación cultural. Así, un niño yoruba por ejemplo, puede recibir a la vez varios nombres como Babátúndé (“El padre ha vuelto”), Ekúndayò (“Llorar se trueca en gozo”) o Abérigbé (“La corona ha encontrado donde ceñirse”). Cada brillo de estas fórmulas transpone unas circunstancias o aspiraciones familiares, pese a que no existe una conexión necesaria entre todas las frases apelativas; lo que las relaciona es su común convergencia en una misma persona(lidad).

Por tanto, el modelado de aquellos “textos” laudatorios parece revelar las implicaciones de una concepción relacional del ser social y psicológico. Y más que advertir la omnipresencia de una ideología de *gender*, la autora deriva su comentario al hacer suyas las acotaciones de Gell, de suerte que la ejecución de las atribuciones nominales de los notables sugerirían una naturaleza “distributiva” del ser social. Los nombres sociales esbozan un modo de hacerse más o menos dialógico de las personalidades en liza (p. 134). Mas el enfoque, al no incluir el examen preciso de los vínculos parentales, suscita algunas dudas. Frente al riesgo de erigir como referentes absolutos de valoración las alusiones a los linajes del ganado (o al embellecido paisaje de sabana que colorea los cantos) no cabría desdeñar el modo en que la energía poética sugiere otras formas de sociabilidad en divergencia o en conflicto. La belleza de

la expresión no amaga que se juega con categorizaciones que distribuyen un cierto poder, aún en claves distintas a la fijación individualista que conocemos mejor. Y esta proliferación de trasfondos conflictivos no resulta sorprendente para la etnología de tradición marxista que ha insistido en mostrar *históricamente* las realidades de la “hegemonía”.

En cuanto a la revisión del problema de la distribución y de las razones de la épica africana, la autora descarta las tres explicaciones formuladas anteriormente: en África Occidental, las epopeyas ni provienen eminentemente del contacto con pueblos con escritura más o menos islamizados (al decir de Goody), ni los bardos-especialistas resultan imprescindibles, ni serían la resultante necesario de unas formaciones estatalizadas (como los imperios pluriétnicos de Mali, Shongay y Segou), de una manera exclusiva. La dialéctica de los contraejemplos señalada por Zumthor (la epopeya de Mwindo apareció en una pequeña aldea real, Bayanga; la épica Woi fue cantada en cientos de aldeas kpelle, que vivían organizadas como entidades estatales) nos prevendrá de la generalización abusiva (pp. 48-49). Entre una muestra expresiva y otra, vemos también desplegar el potencial del lenguaje desde (y contra) las formas de autoridad en muchas formas de vida africanas. Pueblos nómadas que confeccionan pocas piezas “artísticas” como los Dinka o los Nuer han configurado, en cambio, una apreciación muy sensible y personalizada entre sus compositores-ejecutantes de los colores y de las formas de los bóvidos; así, la exaltación (mediante símiles) de sus cualidades bovino-humanas reaparece, defendiendo toda una forma de vida a través de los marcos esbozados por sus sistemas de sacrificio, con sus oposiciones dinámicas (vinculantes y excluyentes) entre pureza e impureza, en los cantos y danzas ceremoniales.

Entre ciertos temas menos cuidados se advierte el arduo caso acerca de los elementos constituyentes de la poesía oral africana. Es decir, el discernir en qué medida se engarzan unas pautas métricas reconocibles. Pues si la métrica juega con la alternancia entre sílabas largas y cortas, el efecto rítmico en cambio reagrupa unidades sonoras, pautando las *moras*. Pero, entonces ¿serían versículos, o bien las agrupaciones fónicas los constituyentes de la poesía laudatoria zulú? ¿Se cantarían, entonces, en contraste con la tradición tswana (como indican Rycroft y Ngcobo)?⁽³⁰⁸⁾. Otros trazos más difuminados recaen en las dudas sobre los fundamentos corporales de ciertas formas de expresividad no verbal africana. Pues, ¿a partir de qué ternos aprendizajes se aprendería un “habla” propia, o su constitución social a través de connotaciones simbólicas? En un texto de este calado, sorprende que no se aprecie más la aportación de Drill Williams (*Anthopology and the Dance. Ten Lectures*, 1991 y 2004), una especialista reticente al reparto las acciones humanas entre “simbólicas” e “instrumentales” (un recorte conceptual que es aceptado por Gell), o bien, la brevísima alusión a los estudios de Harold Scheub acerca de los relatos

(*ntsomi*) xhosa. Por su parte, Scheub no ha considerado zanjada la cuestión de la corporeidad, tan cara como detallada en los estudios de Blacking, si bien ha mostrado la pertinencia de acercarse a las biografías de las *conteurs*. Pues sólo al advertir la densidad histórica de las transformaciones expresivas emerge la evidencia de la disrupción de las formas vinculadas. Acerca de una conflictividad latente en la expresión colectiva, ya apuntaba Evans-Pritchard en 1928, al estudiar el entramado de los grupos liderados de danza Azande: unos grupos basados en una división de tareas que podían insuflar su empuje y solidaridad, aunque también, en ciertas ocasiones, impulsados por la pauta antifonal de “llamada y respuesta” propia de la Fiesta de la Cerveza, estaban prestos a vehicular ciertos conflictos, rivalidades o respuestas ante las visitas de la autoridad colonial incompetente. Entonces, si bien las formas de “escritura” no son, en rigor, menos ambiguas que las formas de la transmisión “oral”, cabe pensar que la ambigüedad de estas últimas ha sido reforzada por causa de la disruptiva implantación de procesos de anomia y de sustitución cultural de las cosmovisiones negroafricanas, de sus propias filosofías del parentesco. De suerte que integrarse en la marginalidad de un espacio político, ¿ha podido constituirse en una “tradicción”?

En definitiva, la compilación interpretativa de Barber se desliga del comparativismo filológico tanto como de la perspectiva que ha destacado el “isomorfismo” de la reproducción social entre expresiones e instituciones, resultando una propuesta más flexible. Pero al referir con frecuencia algunos detalles de otros estudios, yace el riesgo de desgajar la exposición del trasfondo de monográfico, de desdibujar los circuitos de expresión de unas complejidades instituidas muy diferenciadas. Mas para cualquier lectura en ángulo comparativo no le será posible olvidar que la completitud de las expresiones tradicionales africanas, o incluso, de sus más recientes universos literarios ha pulsado con fuerza las heridas abiertas con el arco formidable de sus preguntas.

Josep Maria Perlasia
CEIBA

ÚLTIMAS PUBLICACIONES

ABOMO-MAURIN, Marie-Rose.

Littérature Orale, Genres, Fonction et Réécriture

Paris, L'Harmattan, 2008. 232 págs.

El libro de Marie Rose Abomo se presenta como una pequeña exploración de los discursos literarios africanos y de su impacto social, teniendo cuenta de su polifacetismo y de la enorme riqueza de géneros e interrelaciones con otros ámbitos de la cultura.

Marcando una franja entre África Occidental y África Central, el libro aborda el estudio de los cuentos de animales, poesías, juegos y canciones, no sin olvidar la interacción entre oralidad y escritura.

BAZZI, Rachid.

Au-delà de l'oral et en deçà de l'écrit: Les Mille et Une nuits

Paris, L'Harmattan, 2008. 172 págs.

El autor se sirve de la historia de las *Mil y Una noches* para hacer una reflexión sobre complejo paso del oral al escrito, en lo que considera un proceso doblemente articulado, estudiando el valor añadido que aporta la palabra escrita y, también, las trazas que de lo oral quedan en la obra (autoría múltiple, presencia implícita del público al que iba dirigido, memotecnia, etc.) que parece no querer dejarse reducir al silencio.

EZEMBE, Ferdinand.

L'enfant africain et ses univers

Paris, Karthala, 2009. 368 págs.

Ferdinand Ezembe se plantea de qué modo crecen y evolucionan los niños africanos (en África y en el extranjero –principalmente en Francia) a caballo entre las tradiciones y la globalización. Saber cuáles son los roles de la familia en el contexto de transmisión cultural, cuáles los valores que heredan o cuál será su relación con la enfermedad, la muerte, el cuerpo o el sexo, son algunas de las cuestiones planteadas en la obra.

MOUNKAILA, Fatimata.

Anthologie de la littérature orale Songhay-Zarma

Paris, L'Harmattan, 2008. 322 págs.

La obra de Mounkaila es una antología en cuatro volúmenes de la literatura oral songhay-zama (Mali, Níger, Burkina y Benin). El primer

tomo (Tome 1. Les textes circonstanciels -appels et mythes d'origine) está dedicado a los mitos fundacionales y adjunta una extensa lista de informadores y personajes históricos y míticos relacionados. El segundo libro (Tome 2 Chants d'intégration sociale) recoge una serie de cantos iniciáticos, de circuncisión y de boda, así como poemas sobre los nombres, cantos de trabajo y proverbios. En el tercer tomo (Tome 3 Histoire, éthique et idéal) se compilan crónicas, epopeyas, cuentos y fábulas morales y, en el cuarto (Tome 4 Textes récréatifs : chants et histoires d'amour, formes théâtralisées des aires de jeux et danses, critique sociale indirecte), podemos encontrar canciones e historias de amor, teatralizadas o bailadas y también un poco de crítica social. Un trabajo a todas luces extenso y complejo; una gran obra de análisis y compilación.

MOUTSINGA, Bellarmin.

Les orthographe de l'oralité: poétique du roman gabonais
Paris, L'Harmattan, 2009. 244 págs.

Las ortografías de la oralidad son, según Moutsinga, el producto de un fecundo encuentro entre la tradición oral (con sus géneros, expresiones y temáticas particulares), con la dinámica abierta de la escritura. Son, según el autor, estas “ortografías de la oralidad” las que conforman la particular poética de la literatura gabonesa escrita de expresión francesa, y el centro de estudio de esta obra que propone un interesante análisis de la literatura gabonesa francófona.

RASEBOTSA, N. (Dir.)

Des femmes écrivent l'Afrique-L'Afrique Australe
Paris, Karthala, 2009. 778 págs.

Des femmes écrivent l'Afrique es un proyecto de reconstrucción cultural que pretende dotar de voz a las mujeres africanas y que ya ha dado sus frutos publicando varias antologías con la Feminist Press de New York en inglés.

En esta ocasión, Karthala presenta la traducción del volumen dedicado a las voces femeninas del África Austral (Sudáfrica, Botswana, Lesotho, Namibia, Swaziland y Zimbawe) con textos que van desde 1842 hasta la actualidad y que proceden de todas las zonas y mujeres de la zona: rurales, urbanitas, indígenas, colonas, etc.

Un interesante testimonio de los conflictos históricos y culturales desde una óptica eminentemente femenina.

ABSTRACTS DE LOS ARTÍCULOS Y PALABRAS CLAVE

■ **Cátia Miriam Costa** es Licenciada en Relaciones Internacionales y máster en Estudios Africanos por la Universidad Técnica de Lisboa. Cursa su doctorado en la Universidad de Évora, donde prepara su tesis sobre utopías coloniales expresadas en textos literarios: La oralidad ha funcionado como estrategia de prolongación cultural de los pueblos o grupos sociales que se encuentran en situación subalterna o que constituyen minorías. Dada su informalidad, y el hecho de que dependen exclusivamente del contacto interpersonal, permite que los contenidos se transmitan sin control formal por parte de los poderes dominantes en la sociedad. Las poblaciones africanas, por haber sido, salvo raras excepciones, colonizadas, y por el hecho de que hoy sean foco de emigración, y por tanto de diáspora, son nuestro punto de partida para el análisis de la supervivencia de la memoria y de las identidades individuales y colectivas, mediante la palabra que se dice y que se transforma en verbo y, por tanto, en móvil de acción y de sentimiento.. Palabras Clave: Oralidad, Supervivencia, Palabra, Verbo, Cultura, Inmigración, Africano, Memória, Colonización, Globalización.

Cátia Miriam Costa is postgraduate in International Relations and Master in African Studies at the University Tecnica of Lisbon (Portugal). She is preparing her Ph. D. at the University of Évora, about colonial uthopies in literary texts. Orality has been a strategy for cultural continuation of people or social groups in a subordinate situation or the minorities. Due to its informality and the fact that it depends exclusively on the inter-personal contact, it allows that the contents are transmitted without formal control of the dominant powers in society. The African populations, because they were, with very singular exceptions, colonized, and because today is very common to find within these populations cases of emigration, therefore of diaspora, are our starting point for the analysis of memory's survival and individual and collective identities, through the spoken word that is told and becomes verb, therefore motive for action and feelings.

Key Words: Orality, Survival, Word, Verb, Culture, Immigration, African, Memory, Colonization, Globalization.

■ **Lluís Mallart Guimerà**, antropólogo, miembro del *Laboratoire d'ethnologie et sociologie comparative* de la Universidad de París X i del CNRS. En su artículo el autor analiza un aspecto particular – los soliloquios - del *mvet* de Zwè Nguéma publicado integralmente por los *Classiques africains* en su texto fang y traducción francesa. Tanto por la

forma como por su contenido estos soliloquios aparecen como algo muy distinto del relato épico propiamente dicho o quizás – y es precisamente lo que el autor quiere demostrar – a través de sus lamentos, coreados por la asistencia, el bardo nos habla con palabras más o menos veladas de otra epopeya, la suya propia, aquella que viven todos los bardos y que consiste en pertenecer a la vez a dos mundos distintos : el mundo diurno o de las realidades sensibles y el mundo de la noche o de los espíritus de los muertos.

Palabras Clave: Etnografía Africana, Literatura Oral Africana, Epopeyas Africanas, Gabón, Fang, Nvet, Artistas Orales, Bardo.

Lluís Mallart Guimerà, anthropologist, member of the Laboratoire d'ethnologie et sociologie comparative at the University of Paris X and CNRS. In his article, the author analyzes a special aspect- the monologue- of the nvet of Zwè Nguéma published completely by the Classiques africains in with the text in Fang and French translation. These monologues in shape and content appear different of a conventional epic story, or possible –and this is what the author wants to demonstrate- it is with its lamentations, said in a chorus by the assistants, that the bard talks with us with words more or less veiled of another epic, his own one, those that all the bardos live and that it is constituted in the fact that they belong simultaneously to two different worlds: the daytime world or the sensible realities, and the night worlds or the death's spirits one.

Key words: African Ethnography, African Oral Literature, African Epics, Gabon, Fang, Nvet, Oral Artists, Bards.

■ **Armando Zamora Segorbe**, annobonés nacido en Malabo, es Licenciado en Lingüística por la UAM (Universidad Autónoma de Madrid) y Diplomado en Magisterio por la Universidad Complutense. Integrado en un equipo de investigación multidisciplinar sobre la lengua, la cultura y otros aspectos de científicos del pueblo annobonés. Es autor de la Gramática descriptiva del fá d'ambô (en edición), y ejerce como profesor de Morfosintaxis Histórica del Español y de Lingüística Románica en la Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial. Muchos son los autores que han definido concepto de lengua, entre ellos algunos en cuyas definiciones subyacen gran variedad de prejuicios y disparates, por una parte. Por otra parte, en la medida en que la sociolingüística se define como el campo de la lingüística destinado al “estudio de las relaciones del sujeto con el lenguaje”. Podemos decir que toda forma de comunicación puede incidir en la forma de comportamiento del ser o la persona que lo utiliza, frente a los variados problemas y situaciones con los cuales este último se puede encontrar. El presente trabajo trata de

presentar y definir en su comportamiento lingüístico de los hablantes de la lengua fá d'ambô (o lengua de la isla de Annobón, Guinea Ecuatorial) se relacionan entre ellos mismos y el resto de individuos de las etnias no hablantes de la lengua citada, y al mismo tiempo trata de proporcionar algunas claves que pueden llevar al desciframiento el futuro del fá d'ambô.

Palabras Clave: Sociolingüística, Lenguas Bantúes, Fá d'Ambô, Guinea Ecuatorial, Annobón.

Armando Zamora Segorbe is an Annobonese, born in Malabo, Postgraduate in Linguistic at University Autónoma of Madrid, and Graduate in Magister at University Complutense of Madrid. He is integrated in a multidisciplinary research team about Language, culture and other scientific aspects of Annobon people. He is author of the descriptive grammar of Fá d'Ambô (in press), and he is lecturer of Spanish Historic Morpho-syntax and of Romanic Linguistic at University Nacional de Guinea Ecuatorial. There are some authors that have defined the concept of language. Among them, a few use definitions with subjacent topics and silly ideas. At the same time, as the sociolinguistic is defined as the field of linguistic that study "the relations between subject and language", we can say that any way of communication can touch upon the way that person acts or use the words, in front to the different problems and situations that this person can find. This work try to present and define the linguistic behaviour of Fá d'Ambô speakers (or language or the Annobon Island, Equatorial Guinea) are related between them and the rest of individuals of other ethnic groups, and at the same time the interest is to give some keys about the future of Fá d'Ambô.

Key words: Sociolinguistics, Bantu languages, Fá d'Ambô, Equatorial Guinea, Annobon.

■ **Teresa Álvarez Martínez** es licenciada en Filología Francesa e Hispánica. Posee el D.E.A. en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y actualmente prepara su tesis en la Universidad de Zaragoza. El presente artículo compara varios mitos genesiáticos pertenecientes a diferentes culturas africanas y los pone en relación con otras creencias, intentando extraer los elementos comunes. Observaremos asimismo la potencia creadora y simbólica del lenguaje en diferentes tradiciones, y a través de estos ejemplos reflexionaremos respecto a la delimitación de los términos magia y religión.

Palabras Clave: religión, magia, mitos, cosmogonías, palabras, simbolismo.

Teresa Álvarez Martínez is postgraduate in French and Hispanic Philology. She has the D.E.A. in Literary Theory and Literature Compared and now she is preparing her Ph. D in Zaragoza University. This article compares some genesisic myths that belong to different African cultures and she relates them with other beliefs, trying to find the common elements. We will see that languages of different traditions create and symbolize. With these examples we will think about the frontier between magic and religion.

Key Words: religion, magic, myths, cosmogony, words, symbolism.

■ **Quimantú Segura Borràs** es doctorando en Antropología Social y Cultural por la Universidad de Barcelona y ha sido coordinador del Laboratorio de Recursos Orales de Malabo. La entrevista a Luis Sorizo, uno de los más destacados y veteranos compositores e intérpretes de la canción Bubi en la isla de Bioko (Guinea Ecuatorial), tuvo lugar en verano de 2008 en el contexto de una indagación sobre el campo de producción cultural bubi para una tesina dedicada a la música rap practicada en Malabo. El interés de la figura de Luis Sorizo reside en que su biografía abarca un amplio período histórico de profundos cambios en la comunidad bubi: la colonia, la autonomía, la independencia, la autocracia de Macías y el régimen de Obiang. Por lo que respecta al campo de producción cultural, el cambio más significativo es la introducción de la profesionalización de los especialistas en música que se dio en la colonia según el modelo del mecenaje, modelo que pervivió hasta el principio de la etapa de Macías hasta llegar a principios del s.XXI en donde nos encontramos que, debido a la ausencia de un mercado, la profesionalización ha desaparecido del campo de producción cultural; y no obstante, aunque imposible, la profesionalización sigue siendo un objetivo pensable para los músicos actuales con un variado abanico de mecenas contemporáneos: el propio régimen, las cooperaciones española y francesa, y las redes de contactos de exiliados en la exmetrópolis.

Palabras Clave: Guinea Ecuatorial, Bioko, Bubi, Música Popular, Música Profesional.

Quimantú Segura Borràs is preparing his Ph.D. in Social and Cultural Anthropology at Barcelona University. He was coordinator of the Oral Resources Laboratory (CEIBA) of Malabo. The interview to Luis Sorizo, one of the most important and ancient composers and singers of Bubi songs in Bioko Island (Equatorial Guinea) was done in the summer of 2008 when the Q. Segura was researching about the Bubi cultural production for his Postgraduate work of rap music in Malabo. The interest in the figure of Luis Sorizo it is also outlined by his biography

that includes depth changes in the Bubi community: the colony, the autonomy, the independence, the autocracy of Macías and the Obiang Régime. In the field of Cultural Production, the change more important is the professionalization of the musicians done during the colony with a patronage model, system that survived until the beginning of the Macías period. Nowadays, at the beginning of the XXI Century, as do not exist an interested market, the professionalization has disappeared of the cultural production, situation that has not discouraged the musicians that find a diverse kind of patronage in the own regime, in the Spanish and French cooperation, and in the exile networks of the old Metropolis.

Key words: Equatorial Guinea, Bioko, Bubi, Folk Music, Professional Music.

■ **Gisèle Avome Mba** Gisèle Avome Mba es doctora en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos por la Université de Toulouse le Mirail, Francia, y "Maître- Assistant" en el Departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de la Université Omar Bongo de Libreville. Sus trabajos de investigación contemplan la literatura africana de expresión española y la literatura afrohispanoamericana. El artículo analiza las imágenes surrealistas y los símbolos de los poemas incluidos en el libro *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca: *Norma y paraíso de los negros* y *Oda al rey de Harlem*. Son poemas dedicados a los negros del barrio de Harlem y que ponen en evidencia un enfrentamiento constante entre la civilización y la naturaleza. Los negros asumen la función de símbolos.

Palabras Clave: Literatura Española, Afro-América, Harlem, Surrealismo, Federico García Lorca.

Gisèle Avome Mba is Ph. D. in Iberian and Ibero-American Studies at the University of Toulouse Le Mirail (France), and Associate Professor (Maître- Assistant) in the Department of Iberian and Latin American Studies at the University Omar Bongo of Libreville (Gabon). Her research works include African Literature written in Spanish and the Afro-Hispanic American Literature. Her article analyses the surrealist images and the symbols of the poems include in the book "Poeta en Nueva York" of Federico García Lorca: "Norma y paraíso de los negros" y "Oda al Rey de Harlem". These are poems dedicated to the Afro-American people of Harlem and they outline the constant clash between civilization and nature. The Afro-American assume the symbol function.

Key words: Spanish Literature, Afro-American, Harlem, Surrealism, Federico García Lorca

■ **Guillermina Ramos Cruz** es Graduada en Lengua y Literatura Española y Licenciada en Historia del Arte, ambas en la Universidad de La Habana. Doctora en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona. Ha impartido cursos de Arte Latinoamericano en la Universidad de Girona y ofrecido conferencias sobre al Arte y Cultura Latinoamericana en la Universidad de Barcelona así como en instituciones culturales de Martinica, México, Venezuela, entre otros. Ha sido curadora de exposiciones de arte latinoamericano y asimismo ha escrito textos para catálogos y publicaciones periódicas de Latinoamérica, España y los Estados Unidos de América. Su trabajo intenta una primera aproximación al rol de la mujer como deidad, a través de la historia, pasando por diversas civilizaciones y distintos cultos religiosos, considerando a la mujer como centro y punto de referencia para aludir a la naturaleza y asimismo haber sido invocada y reconocida como diosa, sacerdotisa y profetisa. Asimismo se señalan las peculiaridades del tránsito de la religión católica en América Latina y el Caribe, donde algunas advocaciones marianas se identifican con las deidades del panteón yoruba en la práctica de los cultos afroamericanos.

Palabras Clave: Cuba, Afro-América, Mujer, Cultos Religiosos, Sincretismo, Santería.

Guillermina Ramos Cruz is Graduate in Spanish Language and Literature and Postgraduate in Art History, both at University of La Habana. She is Ph.D. in Fine Arts at University of Barcelona. She has taught courses of Latin-American Art at the University of Girona and also in cultural institutions of Martinica, Mexico, Venezuela, etc. She has been curator of Latin-American Art in different exhibitions and has written articles for books, reviews of Latin-America, Spain and USA. Her text constitutes a first approximation to the role of woman as deity, done in a history view, crossing different civilizations and religious cults, considering woman as centre used to allude to nature. She shows that woman has been invocated and recognized as goddess, priestess and prophetess. At the same time, the article point out the characteristics of the impact of the Catholic religion in Latin-America and the Caribbean Area, where some Marianne avocations are identified with the deities of the Yoruba pantheon in the practice of Afro-American cults.

Key words: Cuba, Afro-American, Woman, Religious Cults, Syncretism, "Santería".

RESCATADOS

Las fábulas de Rafael Ma Nzé en «La Guinea Española», 1947-1950

JACINT CREUS Las fábulas de Rafael Ma Nzé en «La Guinea Española», 1947-1950 *Oráfrica, revista de oralidad africana*, no 5, abril de 2009, p. I-XXIII ISSN: 1699-1788 Entregado: 04/06/2008. Aceptado: 16/09/2008

LAS FÁBULAS DE RAFAEL Ma NZÉ EN «LA GUINEA ESPAÑOLA», 1947-1950

JACINT CREUS UNIVERSITAT DE BARCELONA jcreusb@ub.edu

RAFAEL Ma NZÉ ABUY nació el 12 de septiembre de 1926 en Akanabot (Kogo, Guinea Ecuatorial) y murió en Malabo el 7 de julio de 1991: una vida que abarca casi a partes iguales la última etapa de la colonización, por una parte, y la Autonomía, la Independencia y los dos regímenes nguemistas de su país, por otra. Educado en la Casa claretiana de Kogo, pasó después a estudiar a Mbini y posteriormente al seminario de Banapá. Terminó sus estudios en Álava y en Roma, donde de doctoró, y posteriormente ejerció la docencia en Salamanca. Ordenado sacerdote el 2 de mayo de 1954, dentro de la congregación claretiana, fue nombrado Vicario de Río Muni el 9 de agosto de 1965, obispo de Bata el 3 de mayo de 1966 y, finalmente, arzobispo de Malabo desde el 21 de octubre de 1982 hasta su muerte.

La obra de Mons. Nzé Abuy es amplia, destacando su *Gramática fang* (Claret, 1974; *La lengua fan' o Nkobo fan'*, Claret, 1975). Sin embargo, en este número de ORÁFRICA intentaremos rescatar sus aportaciones literarias iniciales: 14 fábulas que nuestro personaje publicó en *La Guinea Española* (revista claretiana que ocupó la mayor parte del periodo colonial efectivo: 1903-1969) entre el 25 de agosto de 1947 y el 10 de mayo de 1950. A la sazón, nuestro autor era un seminarista de entre 21 y 24 años y se hallaba en plena fase de formación. No estuvo solo en el intento: durante aquellos años en que nacían por todo el territorio africano multitud de movimientos independentistas, en que la represión ejercida por el gobierno colonial español era durísima, la revista incorporó las plumas de hasta 32 autores guineanos que publicaron en ella 71 cuentos completos. 54 de ellos son fábulas: un género que consiste en la oposición entre dos estereotipos a lo largo de un recorrido argumental episódico que concluye casi siempre con una moraleja; que fue especialmente cultivado durante la época colonial; y que en aquellas páginas suponía un pequeño intento de acercamiento del mundo colonial al mundo llamado «indígena», aunque en una posición de claro desequilibrio. El momento vital del autor incide lógicamente en los contenidos –siempre morales, como en la mayoría de las fábulas– y en su

lenguaje: como sus compañeros, Nzé Abuy utiliza aquí un español vacilante y con graves confusiones de registro para dirigirse al público de la revista, mayoritariamente europeo desplazado, poco lector y ampliamente competente en español.

Sirva esta pequeña colección de fábulas –con la que iniciamos esta sección- como reconocimiento a una etapa casi fundacional de la recogida de cuentos orales en la antigua colonia española, protagonizada por los misioneros claretianos.

25 de agosto de 1947

I. EL LEOPARDO Y EL ANTÍLOPE cuento pamue

Una hermosa mañana hallábase un leopardo a punto de salir para cazar, cuando de repente se persona su amigo el antilope.

- ¿Adónde vas, querido? - pregunta al leopardo.

- A cazar - respondió éste.

- A propósito: para esto he venido también yo. Vámonos pues.

Vánse y entran en un enmarañado bosque. Después de mucho andar logran cazar tres venados, cuatro puercoespines, tres ardillas y alguna que otra pieza más. En la repartición que después de la caza hacen, dice el leopardo al antilope:

- Te corresponde a tí un puercoespín. Digo mal, una ardilla. Y si algo más quisieres, permítote llevar las colas todas de las piezas que hemos cogido. Lo demás todo es mío: ya sabes lo mucho que valgo y puedo y lo que he hecho hoy.

Viendo el antilope que aquí no obra la justicia sino la fuerza, sin decir tus ni mus se resigna y se retira llevándose el puercoespín y las colas que en la repartición le cupieron.

Cuando se halló a distancia en que no podía el leopardo alcanzarle, gritó a voz en cuello para insultarle y echarle en cara la injusticia que le había hecho. Al ver el leopardo que inútil fuera perseguirlo porque, por lo cansado que estaba, no podía cogerlo, le dejó ir, pero con ánimo de vengarse el día menos pensado.

Tres días después y por casualidad, se encontraron ambos a dos en un espeso bosque; y como el antilope, que primero diviso al leopardo, corrió tal que parecía que no ponía las patas en suelo, tras él no digo corría, volaba el leopardo, lanzando espantosos rugidos. Durante su veloz carrera, llegó el antilope al pie de un árbol gigantesco y no tuvo tiempo para evitar que diera su cabeza contra el mismo. Como consecuencia de este golpe, saliéronle dos cuernos en la cabeza, los cuales heredó toda su posteridad. Luego dio un salto y desapareció de la vista del leopardo, que volvió furibundo a su morada, jurando eterno odio y perenne guerra al linaje del antilope.

10 de octubre de 1947

II. KUL YE NZUEIÑ

LA TORTUGA Y EL GATO MONTÉS fábula pamue

Una Kúlu de concha gruesa y dura y un gatazo travieso y juguetón, se encontraron un día frente a frente y sostuvieron esta discusión: "Yo aquí soy la más fuerte,

-la tortuga decía- pues

tengo, como ves, y por mi suerte, esta coraza mía

de conchas resistentes

que desafían tus garras y tus dientes". "Este bicho es idiota"

-se dijo el gato para su capote-

y contestó, tras esta palabrota, atusándose ufano su bigote:

"Enhorabuena, poderoso amigo, pues que por esa concha protegido de forma tan galana,

puedes morder a quien te venga en gana y nadie puede pelear contigo".

Su testa la Kúlu alzó, engallada,

al verse, vanidosa, así halagada. Movió al punto, veloz, su garra el gato, y ciego quedó el necio y turulato.

MORALEJA

A buen hambre, todo es mohína.

10 de noviembre de 1947

III. UN LEOPARDO QUE SE LAS ECHA DE SABIO

Vivían muy cercanos una tortuga y un leopardo. Salieron ambos una mañana a hacer tumbas (míkún) en el bosque que les circundaba. Sabía el leopardo muy poco y casi nada, lo de hacer tumbas; pero, como él se las echaba de perito en todo, no vaciló en aceptar el realizar una obra que había de redundar en menosprecio suyo y ser el hazmerreír de los que la habían de contemplar.

Así y todo, metiéronse los dos por el bosque; y preparado que hubieron los elementos necesarios para la fabricación de las referidas tumbas, antes de empezar a trabajarlas de lleno le dice la tortuga al leopardo:

- Vamos: si te place, fabriquemos nuestras tumbas cerca del camino; para que, consultando con los transeúntes que por el mismo transitan, puedan ellos hacernos oportunas observaciones y darnos interesantes lecciones atañentes al mayor perfeccionamiento de la obra que entre manos llevamos, a fin de que salga ella lo más perfecta que pueda salir. Puesto que nuestros vecinos son casi todos hacederos de tumbas, no faltarán, por ende, entre aquéllos a quienes consultemos, gentes peritas en lo que se trata.

- Yo -le dice el leopardo-, no necesito de la lección de nadie. Pues bien he hecho hasta el presente mis tumbas, de modo que, sin intervención de ninguno, salieron perfectamente bien; más, han servido ellas de modelo a todas las que se han llevado a cabo entre nuestros vecinos. En una

palabra, haz si quieres la tuya cabe el camino, que haré yo la mía solito en el bosque, y veremos cuál de las dos saldrá mejor.

Y así se hizo.

Acabado que hubieron su trabajo, presentaron los dos sus respectivas tumbas al público. La de la tortuga fue tenida por la más perfecta y de mayor y mejor sonoridad que la del leopardo por todos los que las contemplaron, peritos y no peritos en la materia. Visto lo cual, hubo el leopardo de retirarse corrido y humillado.

Aqué que no sabe e ignora que no sabe, es un necio: evítadle.

10 de diciembre de 1947

IV. EL ELEFANTE Y EL CAMALEÓN fábula pamue

Érase que se era un elefante que había desde su más tierna edad aprendido a fabricar hachas. Andando el tiempo llegó a adquirir con ello gran renombre, de suerte que los demás animales todos acudían a él en tropel para obtener buenas hachas.

Un día vino a él un camaleón, a suplicarle le hiciera un hacha bastante grande y buena.

Al ver el elefante lo despreciable que era el que tal gracia pedía, tomó el negocio con poco interés y le hizo una hachita fea y miserable, que apenas valía para nada, y le despidió.

Rumbo a su casa, pasó el camaleón con su hacha en medio de una gran reunión de animales que, contemplando aquella hacha, le preguntan:

- ¿Quién te ha hecho esa tan miserable hacha?

- El elefante, que todos conocéis –respondió con risa en los labios pero el corazón de pena partido.

Muchos no le creyeron; mas, comprobado que hubieron el hecho, de allí para adelante ningún animal se presentó a dicho elefante pata cosa semejante.

De modo que de la noche a la mañana perdió éste la buena reputación de que había hasta entonces gozado y de oficio. ¿La causa? El haber menospreciado al camaleón y héchole hacha no según lo que su arte le dictara, sino con miras a éste, a quien juzgaba indigno de lo que le pedía.

No trates a nadie con desprecio.

El humilde e insignificante merece nuestra consideración y atención. “El sol sale para todos”, dice el adagio; y por humilde que sea una cabaña, afirma Pitágoras, “él la ve y esparce sobre ella uno de sus rayosa.

De la boca de todos o de alguno, de ordinario pende el nombre de cada uno.

10 de febrero de 1948

V. HISTORIAS Y CUENTOS

Érase que se era un joven de buen talle y sobremanera torzudo llamado Keveve [de las voces *ke* (sin) y *ave* (dar), esto es “que nunca da”]. La razón es porque había de sus progenitores recibido el precepto de no dar nunca a nadie algo de lo que le perteneciera, y bajo peligro de muerte caso de infringirlo.

Tenía una casita que había cabe un parlero riachuelo levantado; y distante unos cinco kms. de ésta, una finquita de yuca en producción. Pero como se la destrozaran los jabalíes arrancando de cuajo las contadas plantas que en la misma pusiera, fué e hizo por donde solían pasar un hoyo de dos metros de profundidad. Fue después de dos días a mirarlo, y encontró en lo más profundo del mismo un formidable jabalí, que por salir luchaba. Lo mató y lo cargó sobre sus fornidos hombros.

Camino de su casa, he aquí que, para su desgracia, se encuentra con un desconocido personaje cuyo nombre, al suyo parecido, era Keyeyen [de los vocales *ke* (sin) y *ayen* (ver), es decir “que nunca ve”]. Éste había a su vez recibido de sus parientes precepto contrario al de aquél; porque tenía que participar de todo lo que veía, máxime lo que a la comida afectaba.

Así las cosas, cuando se encontraron los dos en la bifurcación del camino que a casa de Keveve conducía, hablóle en estos términos:

- Tengo que decirte, querido, que me es el todo imposible ver algo sin que de ello participe; y esto téngolo *a nativitate* y so peligro de perder la vida de no conseguirlo. Por lo tanto tienes obligación de darme parte de esta presa que tan contento llevas; de lo contrario, me las habré aquí mismo contigo.

- Estás, amigo –contestóle Keveve- situado en el polo opuesto a mí y perdido, lo siento muy mucho en el alma; porque yo, de los míos, recibido tengo precepto expreso de no hacer partícipe a nadie de cosas que [...]; de modo que ya puedes [...] de tal precepto [...].

- A lo que te tengo dicho y nada más, pues al buen entendedor pocas palabras... ¡Paf! –respóndele Keyeyen con un buen marcado bastonazo en las espaldas-. ¡Toma! –añade, y le da un solemne bofetón que resuena por entre los árboles que por allí había.

Al verse Keveve así injuriado por un hombre cuyas fuerzas no igualaban a las suyas, y esto por motivo de su propia presa, echó al lado del camino el jabalí que sobre sí llevaba y arremetió contra su adversario con tanta fuerza y denuedo que le derribó en tierra y comenzó a menudear sobre él tal suerte de mojicones y bastonazos que acabara con su vida de ser aquélla su hora.

En éstas llega el sabio Kulu (la tortuga), que hacía rato se paseaba por entre los gigantescos árboles que a la vera del camio se alzaban, los cuales la ocultaban a la vista de estos dos contendientes:

- ¿Qué os pasa? –les interroga, después de haberlos separado.

Explicáronle la cuestión que entre manos llevaban.

- Pues bien –dijo ella-, retiraos un momento y dejadme sola con el jabalí. No volváis la vista atrás ni vengáis hasta que os llame.

Se retiraron al punto nuestros dos hombres. Ya sola la tortuga con el jabalí, pónese a improvisar una operación quirúrgica: abre el vientre del animal, saca parte de las vísceras del mismo, envuélvelas en un bien cerrado paquetito, cierra con tal pericia la sajadura que acaba de verificar que ni el diablo pudiera echar de ver que existiese tal costura. Acabada esta operación, les llama. Da el susodicho paquetito a Keyeyen, advirtiéndole que por nada del mundo lo abriera hasta que en su casa entrase, pues en él llevaba lo que deseaba; y ordenó a Keveve se llevara su jabalí.

Con lo cual quedó dirimida por la tortuga la contienda.

10 de abril de 1948

VI. BIOMO Y SUS HECHOS historieta pamue

Acerca del personaje Biomo, hay en pamue una serie casi indefinida de historietas y cuentos, a cual más graciosas.

Vivía éste en una casita que en medio de una enmarañada selva se hiciera. Era pequeño de cuerpo y de muy mala catadura. Perdió siendo aún muy niño a sus padres. Creció, convivió y se educó en medio de una gavilla de pícaros malandrines y ladronzuelos; con cuyo contacto y roce, salió hecho un perfecto ladrón, pelafustrán, follón y aventurero consumado. Tenía, a vueltas de estos bastante ominosos calificativos, la manía de juzgar y reclamar, cual herencia suya, lo excéntrico, extraordinario y sorprendente que en los demás observaba. Más, era comilón insaciable, de modo que de ordinario se preparaba él mismo la comida, recelando no satisficiera su mujer el eterno apetito que le atormentaba.

Se casó con una forzuda mujerona, llamada Ovula. Era ésta de aquellas a quienes hace referencia lo de «en casa del ruin, la mujer es alguacil» y el satírico «kiri za'dan lene avó nge a biale fam» del pamue; esto es, que naciera hombre, de no haber amanecido muy pronto el día de su nacimiento. Hacía ella de Biomo lo que en talante le viniera, sin que pudiera nunca proferir él queja ninguna. Entre los hechos varios que de estos dos cónyuges se cuentan, dícese que, en la finca de comida que habían ellos abierto en el espeso bosque que les circundaba, y que era objeto de destrucción por parte de los animales dañinos que en el mismo pululaban, dijo Ovula a su marido que pusiera remedio para dar fin a tamaño mal.

- Excelente propuesta -dice Biomo- y me adhiero a tu acertado dictamen; pero haremos una cosa, señora mía esposa, y es que tú, puesto que te ha la naturaleza dotado de tan extraordinaria fuerza nada común a tu sexo, tal que puedes hacer frente al más fuerte de los hombres, abrirás en el nki

(senderito por donde solían los animales entrar y salir de la finca) un hoyo (ebeñ), así grande y profundo que pueda en él quedarse preso un elefante, si posible fuere. Yo a mí vez fabricaré una trampa (mbon), para poner coto a los monos y ardillas, que por arriba entran y salen de la misma.

En efecto, erguíase cabe la entrada un árbol gigantesco, «asam» (el *Uapaka guiuneensis* de Manuel. Arg.), sobre cuyas ramas jugueteaban los susodichos cercopitecos, y del cual descendían a destruir la finca.

Verificáronlo así, haciendo Biomo su trampa sobre una de las ramas de dicho árbol. No pudo éste en la noche siguiente conciliar el sueño, perturbado y molestado por su viva fantasía sobre lo que en suerte le caerá a su trampa. Ya no puede por fin contenerse más. Y, mientras duerme Ovula tranquila, se levanta él, ligero como un antílope, echa mano del komo (lo resultante de la acción de secar el *Aframomum alboviolaceum* de Ridi), lo enciende en la lumbre, empuña su lanzón (ngam akom) y se dirige al lugar donde habían en el día anterior hecho el hoyo y la trampa, respectivamente.

Llegado que hubo, observa que en ésta hay una ardilla que por librarse de tan mortal prisión luchaba; mientras que en aquél se agita un formidable jabalí.

- ¿Que haré, se dijo, que le ha cabido en suerte a Ovula mejor y mayor presa que a mí ? Le haré una.

Dicho esto, mata inmediatamente a la ardilla, la echa en el hoyo de su esposa, coge el jabalí y lo acomoda como puede a su trampa y vuelve en menos tiempo que se tarda en decirlo a casa, y se echa de nuevo a dormir. Al romper el día, llama a Ovula.

- Vamos -le dice- a mirar nuestras trampas, a ver si tenemos suerte de encontrar algo en las mismas.

Pónense a andar. Y en esto dice Biomo a su mujer:

- He tenido hoy un sueño muy raro.

- ¿Qué has soñado?

- Soñé que encontrábamos en tu hoyo una ardilla y en mi trampa un enorme jabalí.

- Es bien raro sueño y estrafalario sobremanera; pues no son los jabalíes capaces de subir, ni pueden por ende quedarse presos en trampas sobre árboles, ni mucho menos caerse las ardillas en hoyo. Pero los sueños, son sueños.

Llegan en efecto al lugar mencionado; y Biomo, que se había adelantado a su Ovula, grita a voz en cuello:

- Ven, mujer, y mira ahora mi sueño cumplido al pie de la letra.

Llega ésta y ve lo que nunca había ella visto ni oído.

- Es esto -exclama- verdaderamente extraño y sorprendente, y no sé explicarlo. Pero creo eres tú el autor de esta jugada.

- ¿Yo? Lejos de mí tales vilezas -replica Biomo.

Luego coge cada cual su presa, y a casa. Una vez en ésta, de ambos a dos nadie quiere saber ya nada de otro. Se retira cada uno a su respectiva cocina para guisar a gusto propio su pieza. En menos de dos días devoró Biomo su formidable jabalí. Puso Ovula toda su técnica culinaria en aderezar la ardilla, para excitar más el apetito de Biomo. Supo éste que su mujer no había aún acabado de consumir su presa, y buscaba ocasión propicia, en que se ausentara ella, para echar mano de la misma.

En efecto, salió ella para la finca, dejando cabe al fuego su ollita de carne. Apenas y aún sin apenas hubo salido Ovula, entra Biomo a buscar lo que para sí se reservara ella. Observa por todos lados, por si hay alguien que pueda dar a Ovula cuenta de lo que va a realizar, porque no lo contara después por gracia. Cierra bien las puertas de la cocina, echa mano de la ollita, y con un platazo de plátanos de la mejor calidad comienza la operación. Iníciase ésta a tenor de las más rudimentales reglas de urbanidad; pero, al ver nuestro hombre que la función tardaba, porque quizá no podía la cuchara coger y contener más de lo que su capacidad exigía, echóla, cual un estorbo, a dos metros; y entonces hace que entren de lleno las manos a tomar directa e inmediatamente parte en la función. Por lo visto, tampoco hacen ellas lo que Biomo quiere. Coge por lo tanto con ambas manos la ollita, la lleva a la boca, pero tiene la mala suerte de que se le entra la cabeza en la misma, así fuerte, que verdaderamente cuesta Dios y ayuda quitársela. Está del todo bañado en caldo. Acude a los medios más suaves para sacarla: las manos. Imposible. Da con la cabeza fuertes golpes contra las paredes y aun contra las piedras. Inútil. No sabe Biomo ya qué hacer. Pero lo que en estos momentos más le abrumaba, era el chaparrón de palizas que sobre él había de llover en llegando Ovula a casa.

En éstas oye que pasa una mujer, que llorando va a un ser suyo querido, fallecido hacía días. La llama Biomo y le ruega le quite la ollita, que sobre la cabeza llevaba. Ella, sin decir tus ni mus acerca de lo que sus ojos contemplaban, pues estaba asaz ocupada en enjugar las ágrimas que sus ojos vertían, se la quita. Mas el canalla de Biomo, en vez de dar gracias mil a su bienhechora, le arranca en un santiamén la ollita de la mano y se la pone a ella en la cabeza, de suerte que ni el diablo se la quita. Sale enseguida en busca de Ovula:

- He ahora mismo encontrado a una desconocida mujer, robándote lo más precioso que en casa reservaras. La cogí infraganti y la he dejado en tu cocina encerrada. Así que verás lo que de ella has de hacer.

- ¿De dónde es? -pregunta Ovula.

- No lo sé. - Pues bien, vamos a verla.

En efecto: encuentra Ovula a la mencionada mujer, luchando por sacar de su cabeza la misteriosa ollita.

- Allí la tienes -dice Biomo.

Sin inmutarse, Ovula pregunta con su acostumbrada flema, a la mujer en cuestión, de dónde venía y cómo había ella entrado en la cocina y sucedídale aquello. Le explicó ésta lo que había ocurrido. Entonces, después de haber Ovula quitado la ollita de la cabeza de la mujer aquella y despedídola buenamente, enfurecióse en gran manera contra Biomo, le arremetió y descargó sobre él [una] suerte de garrotazos tal, que le dejara medio muerto si no emprendiese él inmediatamente la huida; y tanto corría que parecía que no ponía los pies en el suelo. Al ver Ovula que no podía alcanzarlo, comenzó a saludarle los oídos con piedras como el puño. Cuando se hubo su mujer calmado, volvió Biomo a casa.

25 de junio de 1948

VII. EL CAZADOR Y EL ANTÍLOPE

Vase un cazador a cazar; y al pie de un árbol sorprende a un antílope comiendo. Mas no huye éste de la vista de aquél que en ademán de hacer fuego se le acerca paso entre paso; antes está quedo mirando fijamente. Al llegar el cazador a la distancia conveniente para disparar:

- Detente- dicele el antílope- y no me hagas daño ninguno, porque te costaría caro.

Se detiene en efecto el cazador; pero así asombrado y asustado al oír al animal proferir tales cosas y semejantes amenazas, que comienza a temblar cual hoja de árbol por el viento agitada y a dar diente con diente como quien tiene frío de cuartana. No obstante. sobreponiéndose a su natural temor, se aproxima a él.

- Vamos a ver- dice el antílope - ¿por qué quieres tú matarme, y de dónde la guerra tan sin tregua que vosotros los hombres nos hacéis?

El cazador, que ante el animal está como quien ve visiones, responde:

-Te diré francamente que te he querido matar porque..

- Bien, ya sé lo que quieres decir -replica el antílope. Por hoy te perdono de corazón, a pesar de que había yo determinado habérmelas hoy mismo contigo, por la persecución que tú en particular haces a los antílopes tamaña, que has matado a más de medio millón de ellos. Pero no te apures por esto, pues quiero de hoy en adelante que seamos de por vida amigos; de donde empezaré por darte lo que necesitas y algo más, con tal de que correspondas a mi afecto.

El cazador, que hasta el presente no las tuvo todas consigo, cobrando ánimo y libre ya por ende del susto y miedo que le abrumaban, pregunta al antílope:

- ¿Qué fruta es esta que con tanto afán comes?

- Es una fruta sin par -responde aquél- de cuya manducación provienen efectos sumamente buenos para quien guarda bien el secreto que en la misma se exige en orden a la protección de dichos efectos, pues comunica allende otras cosas la inteligencia del lenguaje animal.

Quedó estupefacto el cazador y dijo al antílope:

- ¿Qué me pides por dárme-la?

- Nada. Sólo que no lo reveles jamás a nadie en toda tu vida, porque como lo hagas lo perderás todo y te quedarás como antes.

El cazador prometió guardar bien el secreto y el antílope dió-le de comer la fruta, que se llamaba del nombre de su árbol, *meken me nkobo ehit* («misterio del lenguaje animal»). Y a vueltas de otras cosas mil, dió-le también dos venados.

Después de gustar el cazador la fruta misteriosa, de repente entendía ya a todos los animales: desde el rugido del león, rey de las selvas, hasta el zumbido de los moscones. Dio gracias mil al antílope y se volvió para su casa.

Entrando en ésta, oyó que una gallina se quejaba del modo siguiente:

- Una semana ha que estoy poniendo aquí huevos, y cada día me falta uno. No sé cuándo me los quitan. ¡Qué persecución, qué guerra, cuán grande es mi aflicción!

No se dejó de reír el cazador al oír tales y tan justos lamentos.

Así las cosas, cuando he aquí que un día, acompañado de su mujer, salió a ver a su suegro, que se hallaba algo enfermo. Era éste exteriormente de poca estampa y no fuerte de salud; mas era cojo, de un ojo tuerto, jorobado; tenía una cabeza gorda y redonda, piernas torcidas y cabrunas, llevaba un viejo traje con más remiendos que original, y todo lo demás a compás de éstos. Al entrar los visitantes, un gallo que los había desde lejos visto dijo:

- Ya estamos, ahora vienen de nuevo esos malditos esposos. El mes pasado mataron para ellos a uno de mis más caros amigos; hoy me cogerán probablemente, o a una estas gallinas que me rodean.

Al oír esto no pudo el cazador contener la risa.

- ¿De qué te ríes?- preguntó-le su suegro.

- Ríome- responde- por traer a la memoria ciertas escenas de mi juventud.

- ¿Aquí precisamente y al verme, vienes a recordar las travesuras de tu mocedad? Esto no puede ser: te has reído y burlado de mí, y esto no puede pasar así.

Dio el hombre las explicaciones posibles para salvar el secreto que el antílope le confiara, pero todo fue en vano. Su suegro, enfurecido, dijo a su hija que si no le daba su marido la razón de su risa, no contara más con él. Cedió por fin el cazador a los ruegos y lágrimas de su mujer, descubriendo a su suegro los misterios del lenguaje animal que el antílope tan a pesar suyo le revelara. Al momento perdió la inteligencia del habla animal.

Otro Samsón y otra Dálila.

25 de agosto de 1948

VIII. LOS ANIMALES CONTRA EL HOMBRE

En cierto día tuvieron los animales y bichos todos del bosque una gran reunión, en la cual se presentaron también el jején y la nigua, a ventilar asuntos de trascendencia para el mundo animal.

Entre las cosas mi que dicha asamblea trató, se habló de cómo habían ellos de luchar contra el hombre, que tanto daño les venía causando y de cómo defenderse de los ataques y embestidas del mismo.

Se acordó que debía cada animal hacerle al hombre la guerra según sus posibilidades, es decir, según los medios o armas con que para ello contaba.

Hízose entonces un minucioso examen del armamento animal y se exigió y mandó que presentara cada uno el suyo. Era de ver cómo iba cada cual presentando sus armas características. Los elefantes sus largos colmillos y trompas, los búfalos sus grandes cuernos, los gorilas sus fornidos brazos, las fieras sus afilados dientes y uñas, las serpientes sus glándulas venenosas, y así todos los demás.

Se determinó, además, que los animales que carecían de armas ofensivas y defensivas, se limitarían con huir de la vista del hombre, y que los dípteros todos, grandes y pequeños, le declararían guerra a muerte y de por vida, le atacaran y molestarían continuamente, de día y de noche, en casa y fuera de ella, máxime los más pequeños, como el jején y la nigua.

Dicho esto se disolvió la asamblea, jurando cada concurrente, de su parte, cumplir lo determinado por ésta.

De aquí la guerra sin cuartel ni fin que nos hace a los hombres el mundo animal, y las continuas molestias y daños que nos causan los insectos malos.

Aquí viene de perlas aquello de «No hay enemigo pequeño».

10 de noviembre de 1948

IX. EL ANTÍLOPE Y EL CHIMPANCÉ

Érase que se era un antílope que se hizo gran amigo de un chimpancé.

Tenía éste, cerquita de su morada, una muy rica plantación de árboles frutales, entre los cuales se erguía un frondoso angókong, cuyo fruto parece que le sabe a miel al antílope, por el desmedido afán con que lo busca y come; y tan es así, que por conseguirlo daría cualquier cosa, y aun su hacienda toda si la tuviera.

Sabía esto muy bien el chimpancé y, por eso, todas las veces que llegaba a casa el amigo, lo primero que después de los saludos de regla le presentaba era un buen plato de angókong bien sazonado. Al ver esto el antílope, y dejándose llevar de la corriente de su insaciable apetito por el angókong, no pasaba ya día sin presentarse en casa del chimpancé.

Mas éste, para hacerle ver que estaba ya harto de él y que de veras sentía en el alma lo que de ganancia se le menguaba en la venta que de angókong hacía a otros antílopes por la excesiva cantidad que del mismo tomaba cada día su amigo para sí y aun para su familia, se valió de un hermano suyo para decirle que ya se iba acabando la cosecha del angókong, que lo poco que por recoger les quedaba lo destinaba a fines particulares, y que por tanto sentían muchísimo no poder ofrecerle ya como antes.

Pero no dejó por eso el antílope de personarse cada vez más en casa de su amigo, y más por el angókong que por razón de amistad.

Al ver eso el chimpacé, y mal aconsejado por los demás de sus familiares, pues hacía ya tiempo se sentían molestísimos por las continuas y diarias visitas del antílope, determinó acabar con él. Hizo a este fin una trampa (vian) en medio del camino por donde solía el antílope transitar y se fue para su casa.

Al día siguiente salió muy de mañana el antílope, como acostumbraba, a ver a su amigo y sobre todo a buscar el angókong, cuando ya en medio del camino se ve enredado en una fuerte trampa. Hace todo el esfuerzo posible para deshacerse de ésta: Nada, se encuentra cada vez más fuertemente sujeto en la misma; y para desgracia suya acertó. En aquel mismo momento vio pasar por allí a un leopardo, enemigo irreconciliable el antílope, el cual, sin investigar el motivo por que se hallaba éste entrampado, se arrojó sobre él y lo mató.

Comienza cualquier inclinación por ser un transeúnte, después un huésped, y si no se combate, acaba por ser un mal.

Además, aquí viene como anillo al dedo lo de «En casa de la tía, mano cada día».

25 de febrero de 1949

X. EL VENADO Y LA TORTUGA

Tenía por amiga

un tímido venado,

a la tortuga sabía que le llamaba hermano.

A caza juntos fueron

a un bosque muy lejano, que estaba siempre lleno de trampas y de lazos.

Y mientras caminaban, la tortuga iba hablando: Amigo, no te fíes

de los hombres taimados,

cuyos lazos y trampas conozco demasiado;

y no quiero que en ellos cogidos nos veamos.

Si sigues sin desviarte mi camino y mis pasos, nada malo nos pasa; yo iré delante andando.

Pero el venado tonto creyéndose engañado, toma su propio rumbo sin hacer ningún caso.

Se aleja de su amiga, por bosque solitario, y se halla de patitas en el cepo aprisionado.

Llora y llama a su amiga, pero todo es en vano, que en este mismo instante le pilla un leopardo.

Llévense a este ejemplo los que de sí pagados, desoyen vanidosos los consejos del sabio.

10 de mayo de 1949

XI. EL ELEFANTE Y LA TORTUGA

Fue un día el elefante a visitar a su amiga la tortuga. Después de la comida, que ésta mandó aderezar para su amigo, y estando de sobremesa, se enfrascaron en una muy amena y animada conversación. En medio de las cosas mil que hablaron, díjole al elefante la tortuga:

- Yo puedo, ligada contigo a una misma cuerda, tirarte sin hacer uso de toda mi fuerza, sino con sólo mover una de mis patas; porque mi más pequeño movimiento es bastante fuerte para hacerte rodar por estos bosques que nos rodean.

- ¿Estás tú de bromas o no? –replica el elefante. Pues nadie mejor que tú conoce mi fuerza y valía; mi sola presencia espanta a cualquier animal por grande que sea. Yo, con sólo sacudir mi cuerpo, arrastraría tras de mí la tercera parte de los animales del mundo entero. Y tú, que no puedes ni aún con la caparazón, que sobre ti llevas, ¿vas a poder tirarme a mí? Esto, como utopía pase; pero como realidad, nunca jamás.

Mas la tortuga permanecía en sus trece. Al ver el elefante la osadía de su temeraria amiga, determinó que la disputa se verificaría dentro de dos días. Dicho esto, se despidió de ella.

El mismo día fue ésta a verse con el hipopótamo, que ignoraba la disputa que había tenido lugar entre aquella y el elefante y lo que habían ellos acordado. Hizo ella que la conversación en que con aquél terciaba cayera sobre lo mismo, y trabó con él el mismísimo altercado, prefijando para el mismo día que el anterior su realización.

Al llegar el día prefijado, se presentó muy de mañana la tortuga en casa del elefante con una larga y resistente cuerda en la mano.

- Ya estamos -exclama ella-; ha llegado ya el día de lo apuesto. Vamos pues a ponerlo en práctica.

Sale de casa el elegante, se internan los dos en el bosque y se dirigen al lugar donde habían de llevar a cabo la medición de sus fuerzas.

- Aquí tienes -dice la tortuga- la cuerda que para el caso he preparado; es muy larga y resistente: átala por un extremo por cualquiera de tus formidables patas; yo me voy más allá, para atármela también por otro extremo a una de las mías. Estáte aquí quieto y, cuando notes un

prolongado movimiento de la cuerda, puedes tirar ya de ella y échate a correr con toda tu fuerza, convencido de que es ya llegada la hora; y tan pronto como veas que se afloja la cuerda, puedes dejar ya de tirar de ella y dar por terminada la disputa; entonces me aguardarás aquí...

Dicho esto, se apartó de él. Se dirigió, cuerda en mano, a un río que a muy poca distancia de allí se hallaba, a encontrar al hipopótamo, que ya impaciente le aguardaba. Le alargó el otro extremo de la cuerda, dándole las mismas instrucciones que antes diera al elefante, y se retira de allí. Al llegar al punto céntrico de la cuerda, donde no la veía nadie, tiró de ella prolongada y fuertemente.

Cuando notó esto el elefante, creyó, según las instrucciones que de la tortuga recibiera, que había llegado ya la hora, y se echó a correr a todo tren, pensando que en el primer ímpetu arrastrarla a la tortuga; pero todo fue en vano; pues el hipopótamo, que por el otro extremo veía que una fuerza misteriosa le tiraba fuera del agua, fuerza que no suponía que tuviera una tortuga, tiró con todo su vigor la cuerda y se lanzó río abajo.

- ¿De dónde le ha venido a la tortuga esa fuerza? -se decía entre sí el elefante al notar que se le tiraba irrestíblemente hacia atrás.

Redobló sus esfuerzos y corrió impetuoso a todo correr.

De este modo estuvieron los dos monstruos tirándose el uno al otro, sin que llevase nadie la ventaja.

Cuando vio la tortuga que su treta corría peligro de ser descubierta, llamó a las dos tortugas, con las cuales había convenido, para que se presentasen cada una de ellas a cada contrincante suyo a hablarle de su parte, según las instrucciones que de ella habían recibido, en tanto que ella cortaba la cuerda y se retiraba de allí. Se ha de advertir que las dos tortugas de la combinación eran tan parecidas a la primera que nadie podía distinguir las entre sí.

La que se fué al elefante, que ya se había parado al notar ya floja la cuerda, le hizo ver cómo, a pesar de su corpulencia y fuerza extraordinaria, no había podido, no ya tirarla, pero ni siquiera moverla del lugar; y de cómo, por el contrario, le había ella tirado. No pudo el elefante responder nada a estas razones de su amiga. Reconoció que realmente tenía ésta una fuerza que él no se la imaginara, que si no la tenía superior a la suya por lo menos le igualaba.

La otra tortuga, que se dirigió adonde se hallaba el hipopótamo, que también había dejado de correr, le dijo:

- Ya ves cómo no has podido tirarme, a pesar de tu extraordinaria fuerza; en cambio yo te saqué fuera del agua en el primer ímpetu.

Reconoció también el hipopótamo su derrota y la misteriosa fuerza que la tortuga albergaba. Así venció la tortuga a estos dos monstruos...

Vale más maña que fuerza.

10 de septiembre de 1949

XII. EL PUERCOESPÍN Y EL ELEFANTE

Tenía un puercoespín cerquita de su morada una hermosa finquita...

En medio de ésta se erguía un gigantesco árbol frutal llamado Adzap, cuyos frutos se hallaban ya muy en sazón. Constituían éstos el alimento principal del puercoespín.

Cuando lo supo el elefante, venía a espaldas de aquél a hacerse también con los frutos de dicho adzap. Se enteró de ello el puercoespín, el cual excogitó una muy buena manera de acabar con el robo del elefante.

Arrancó para ello una de sus púas más grandes y se la envió al elefante, diciéndole que si tenía en su cuerpo cosa parecida a lo que él le remitía, se atreviese en adelante a coger de nuevo los frutos de su adzap; y si no, lo dejara, porque lo pasaría mal el día en que le cogiera infraganti.

El elefante, que no conocía personalmente al puercoespín sino que sólo habla oído hablar de él y de sus púas, al ver la que le había enviado como muestra se decía entre sí:

- Está visto que nada puedo contra el puecoespín; porque si una sola de sus púas es tan grande y punzante, ¿qué sera él mismo en persona, y qué cuando me acometa con todas ellas?

Por lo cual, de allí en adelante ya no se atrevió a hacerse más con los frutos de dicho adzap.

10 de octubre de 1949

XIII: EL LEOPARDO Y LA TORTUGA

Érase que se era un leopardo que andaba en busca de una novedad. Esta noticia se propagó con la rapidez del rayo por el mundo animal. Un día se presentaron a él varios animales para hacerle ver que no le era posible dar con lo que buscaba; pero el fiero leopardo se enojó en gran manera contra ellos y los mandó matar a todos.

Llegó esto a oídos de la sabia tortuga, la cual se propuso poner fin a la manía felina. Para ello hizo llenar de tierra unos grandes cestos de melongo y los mandó llevar a cierto lugar. Los que los llevaban tenían orden suya de pasar por delante de la morada del leopardo a la hora en que éste se hallaba en ella. Y así lo hicieron. La tortuga misma, iba detrás de los cargadores.

- ¿A dónde vais con esos grandes cestos llenos de tierra? -preguntó el leopardo al ver pasar a los cargadores.

- A renovar -respondió la tortuga- todo el suelo de mi pueblo, porque ya es muy viejo.

- Pero, ¿ qué dices, infeliz? ¿Dónde ha oído jamás eso de renovar suelos?

-Pues allí tienes, amigo, la novedad que andas buscando, puesto que esto no lo has oído ni visto hasta abcrá.

El leopardo no pudo responder nada a este razonamiento de la tortuga, ya que él mismo le había dado la mayor del argumento, para deshacer con su legítima conclusión su loca pretensión.

Con esto terminó la historia.

10 de mayo de 1950

XIV. LA GALLINA Y LA PERDIZ

Trabó una gallina estrechísima amistad con una perdiz. Cierta hermosa y poética mañana salió aquella a visitar a ésta, íntima de sus amigas.

Se ven de repente enfrascados en una charla por demás amena, contando historias a la chiquillería. En éstas, dice la gallina a la perdiz:

- Ven conmigo al pueblo y verás cosas que no has visto en toda tu vida: verás a los hombres cómo trabajan; los animales domésticos, las casas, obras del hombre y otras mil y una cosas que, al contemplarlas, creo te dejarán muy otra de la que ahora eres; y quizá resuelvas quedarte ya para siempre en el pueblo a vivir en mí compañía, haciéndote ave doméstica; pues es ya tiempo de que dejes la selvática vida que hasta el presente has llevado.

Aceptó la perdiz la invitación; y a obra de las diez llegan al pueblo. La gallina presentó su forastera a sus congéneres. Fue muy bien recibida y obsequiada por todas. Quedóse contentísima y estupefacta la perdiz, con la vista cte los artefactos humanos. Para ella todo era novedad y maravilloso.

Mientras tanto, va el sol huyendo con sorprendente rapidez por los horizontes, arrojando en son de despedida sus últimos rayos sobre la faz de la tierra. Está la noche observando de lejos la precipitada marcha del astro rey, para luego explayar por doquier sus tinieblas.

Alrededor de las cinco de la tarde, estando la perdiz en amena conversación con su amiga, óyense repetidos campanillazos: ¡tilín! ¡tilín!, ¡tilín!... Al mirar ella hacia donde tal ruido venía, ve a un muchacho, que en los 14 años frisaba, cabe la puerta del gallinero, el cual tiene en su diestra mano una campanilla que con extraordinaria rapidez agita; y en la otra un puñado de maíz que va casi grano a grano echando, conforme aumenta el número de gallinas.

- ¿A dónde vais ahora, y por qué ese campanilleo? –pregunta la perdiz. - Ahora vamos a cenar y después a plegar los ojos.

- ¡Cáspita! ¿Tan de día descansais?

- Sí, porque...

- No prosigas -interrumpe un viejo gallo que hacía rato les estaba escuchando.

Grababa en su memoria y anotaba, esta prudente y observadora perdiz, todo lo que contemplaba. Cerró luego el gallinero y se fue. Aquí en el gallinero hizo la perdiz a su amiga varias preguntas, atañentes a la vida doméstica de las aves y demás animales que en el pueblo viven bajo el hombre; pero no obtuvo respuesta satisfactoria.

Al romper el día, acostumbrada ella a madrugar, vio la perdiz que se les pasaban en el gallinero las primeras horas mañaneras; y no pudiendo aguantar más, pregunta a su amiga:

- ¿A qué hora os abren esta cárcel?

- Ten paciencia -se le contesta- que en breve saldremos. Ya sabes que una cosa es vivir en poblado y otra en el bosque.

- Efectivamente -apuntó la perdiz; pero trae a colación lo de nkole biban a se ane nkolem bisik.

En éstas, un muchacho abre la puerta del gallinero y echa mano del primer gallo que encuentra, a aderezarlo para un forastero llegado el día anterior.

- ¿A dónde lo llevan? -inquirió la perdiz.

- No lo sabemos, respóndenle varias gallinas.

Luego salen todas del gallinero y se desparraman en busca de alimento. Tomando ésta entonces la palabra, le dijo:

- Diréte sin ambages que estamos aquí supeditados a nuestros dueños, los hombres, que de nosotras hacen lo que les viniere a ellos en talante, sin casi ninguna consideración; pues se alimentan de nuestra carne, nos venden, regalan a sus allegados y forasteros, etc.

- ¿A este género de vida hasme tú llamado, para en tu compañía vivir aquí en el pueblo? -pregunta la perdiz. Lejos de mí tal esclavitud.

Dicho esto se marchó sin despedirse de nadie, ni aun de la íntima de sus amigas.

Contó a los suyos, ce por ce, todo cuanto había ella visto y oído.

Aquí viene como anillo al dedo aquello de vale más ser cabeza de ratón que cola de león.

1 Algunos autores apuntan a la existencia de varios tipos de oralidad, según se trate de sociedades y culturas con desconocimiento de la escritura, con acceso limitado a esta, o en las que predomine. Véase: PEDROSA, José Manuel, MORATALLA, Sebastián (2002), *La Ciudad Oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid. Teoría, método, textos*, Madrid, Comunidad de Madrid.

2 A propósito de eso Ana Mafalda Leite cita el caso africano, en el que, para la autora, las condiciones materiales e históricas serían más determinantes en relación con la preponderancia de la oralidad que una “naturaleza” africana que lo consignara. Véase Ana Mafalda Leite (1998), *Oralidade e Escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Edições Colibri, p. 17.

3 La idea que presidía a la imposición del cambio era la creencia de que tal como el ser humano había evolucionado, también las sociedades resultantes de la organización humana tendrían que evolucionar, pasando todas por los mismos estadios. Lo que les parecía era que las sociedades africanas se correspondían con las sociedades primitivas europeas. Si podemos encontrar raíces de ese pensamiento ya en el siglo XVIII, vinculadas al iluminismo, es en el siglo XIX, y a través del positivismo o del darwinismo social, cuando estas ideas alcanzan mayor pujanza, lo que también se relaciona con la circunstancia de que aquel fue un momento de auge de la expansión hacia África y hacia otros territorios del hemisferio sur, para la cual fue determinante el conocimiento de ciertos medicamentos (por ejemplo, la quinina), que aseguraban una mayor resistencia del europeo frente a las condiciones ecológicas del continente africano.

4 Edward Said presenta el término “uso colonial funcional” en relación con la conformación del saber europeo sobre Oriente, ilustrador de cómo el instrumental científico de esos estudiosos se ponía al servicio de las políticas coloniales de sus países de origen, lo que es perfectamente aplicable al contexto al que nos referimos. Véase SAID, Edward (2004), *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*, Lisboa, Livros Cotovia, p. 93.

5 Véase Ana Mafalda Leite, op. Cit., pp. 18-19.

6 Tanto en el caso de las literaturas coloniales como en el de las literaturas de los países africanos, incluyendo las producidas en el periodo posterior a la independencia, es frecuente apreciar que contenidos y formas orales son evocados o incluidos en manifestaciones literarias escritas y, por tanto, inscritas en la alta cultura. Sin embargo, los resultados son diferentes y, en el caso poscolonial, como indica Ana Lúcia Sá respecto del caso angolano, podemos estar ante la esencia del significado y del mensaje que se está transmitiendo. Véase SÁ, Ana Lúcia (2008), “Raízes de tradições orais em romances históricos angolanos”, en PÈREZ, Joseph Martí, CABRÈ, Yolanda Aixelá, *Estúdios Africanos: Historia, Oralidade, Cultura, Vic*, CEIBA/Centros Culturales Españoles de Guinea Ecuatorial, pp.131-154.

7 Véase como ejemplo SORISO, José Francisco Eteo (2008), “La oralidad africana: un fructífero campo de investigación para los científicos sociales. La cultura bubu a través de la oralidad”, en PÈREZ, Joseph Martí, CABRÈ, Yolanda Aixelá, *Estudios Africanos: Historia, Oraldiad, Cultura, Vic*, CEIBA/Centros Culturales Españoles de Guinea Ecuatorial, pp. 79-96.

8 Hemos registrado, tanto bajo la forma de relato oral como a través de información escrita, varios ejemplos de este hecho, que curiosamente se extienden desde el siglo XIX al siglo XX. Nos referimos a los relatos de viajes a la isla de S. Tomé y al Brasil que tratan sobre la autorización de los batuques, el tipo de danzas y de cánticos que eran ejecutados, en la senzala (dormitorio común de los esclavos) y también en el régimen esclavista. En el siglo XX, encontramos relatos acerca de Angola, en que miembros de la UPA (União Povos Angolanos, organización política que durante el régimen colonial realizó ataques contra la población civil de las haciendas, etc., lo que dio origen a la represión colonial y al conflicto armado) describían cómo en las instalaciones de la iglesia, y durante los ritos, eran puestas en circulación consignas sobre la acción contra los colonos portugueses que se llevó a cabo en 1961 (existen registros grabados por la RTP, la televisión pública portuguesa, y disponibles en archivo audiovisual).

9 Nos referimos siempre a supervivencia en un contexto dinámico, es decir, de permanente construcción por parte de las poblaciones, nunca la preservación que apunta a un contexto estático de cultura; generalmente, se preserva para evitar la ruina o completa destrucción, mientras que se vive o sobrevive para construir nuevas soluciones o mantener antiguas tradiciones en un determinado contexto social. Toda creación cultural humana es dinámica y, por tanto, debe vivir y, en momentos adversos, sobrevivir.

10 Era frecuente en estas sociedades encontrarse el recurso al secreto, a la transmisión de saberes solo entre un determinado grupo social o dentro de una determinada profesión, aspectos que aseguraban la continuidad de la jerarquía social.

11 Como sabemos, esa situación se dio mediante el transporte transoceánico, pero también a través del desplazamiento de poblaciones en el interior de las nuevas unidades territoriales europeas, por causa de la instalación de plantaciones, de explotaciones mineras, de construcción de infraestructuras, etc.

12 La apropiación del espacio por parte de las comunidades desplazadas constituye siempre un factor de estudio muy interesante. Es de importancia primordial que recordemos la profunda relación entre la comunidad y el espacio que ocupa. El desplazamiento de poblaciones (como recurso de mano de obra obligatoria), o las restricciones impuestas en el interior de su territorio, fueron de las acciones que en el régimen colonial más contribuyeron a la desarticulación de la organización tradicional de las poblaciones, pues incidían en dos aspectos esenciales de la supervivencia de cualquier sociedad: el espacio y la demografía. Del mismo modo, las misiones religiosas, sobre todo las que recogieron niños y jóvenes y los integraron en sus complejos educativos, sociales y económicos, tuvieron gran impacto en las comunidades en las que se instalaron. Jacint Creus, en su comunicación “Nunca Más: La misión contra la ciudad” (inédita), presentada en la conferencia “Leitura e Literaturas de Cidade”, integrada en el Ciclo A Cidade, el 22 de noviembre de 2008, en Lisboa, analiza el modo en que las misiones controlaron parte de la vida de las comunidades de Guinea Ecuatorial, lo que queda patente en este breve fragmento: “Un nuevo espacio intermedio aislado del mundo, lejos de la ciudad y excluido dentro del bosque, incomunicado, para que esas almas blancas de negritos buenos no se perdieran en el estercolero de la modernidad. La exclusión como norma, en el corazón –sagrado corazón– de esa África que siempre había practicado la inclusión como norma; presentada a los guineanos como una oportunidad posterior a la sedición”.

13 En todas las sociedades existen comportamientos que son sancionados para los adultos y prohibidos a los niños, así como también actitudes que son toleradas a los niños y rechazadas en el caso de los adultos.

14 Regina Zilberman considera incluso que “la oralidad es el modo más notable de relación entre el nombre y la cosa [...]. La oralidad es la expresión igualmente más acreditada de la memoria, según el estudio sobre el narrador, aproximando no solo las palabras y los seres, sino también las personas, hablantes y oyentes.”, ZILBERMAN, Regina (Setembro de 2006), “Memória entre oralidade e escrita”, *Letras de Hoje*, Vol. 41, Porto Alegre, n.º 3, pp. 117-132.

15 Véase a este propósito, sobre el ejemplo de la narrativa oral literaria, FERRERAS, Ulpiano Lada (julio-diciembre 2007), “El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria”, *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 5, 22 pp. p. 14.

16 Por ejemplo, cuando se quiere explicar porque tal hecho sucede de acuerdo con la sabiduría popular, es frecuente terminar diciendo:...y es por eso que todavía hoy se hace así...

17 SOARES, Francisco, “Tirar Doutrina. Cruzamentos Narrativos de Cardonega”, Triplo V, Fonte Internet.

18 Algunos autores asocian la literatura oral a lo que serían géneros fijos y géneros libres. Luz Maria Martinez Montiel, presenta, respecto a los contenidos y formas de literatura oral, la siguiente clasificación: los géneros fijos que serían aquellos que mantienen inalterados los contenidos y las formas (como los proverbios, enigmas, fórmulas y conjuros), y los géneros libres, en los que la formulación acaba por ir adaptándose al paso del tiempo y a la consiguiente dinámica social (como los cuentos, los relatos, etc.). MONTIEL, Luz Maria Martinez (10/1999), “Presença Africana, oralidade e transculturação (Uma contribuição para o resgate da herança cultural contidas na oralidade)”, *A 3.ª raiz, Programa África-América*, Oralidad, pp. 28-32. Llamamos, no obstante, la atención sobre el hecho de que la memoria, tanto individual como colectiva, puede ser corrompida, lo que puede suceder debido a la transmisión de las generaciones y de las realidades vividas, o debido a cortes abruptos en la vivencia cultural de una comunidad, lo que lleva a que tanto géneros considerados fijos como libres puedan aparecer bajo diferentes versiones en las circunstancias que las comunidades van viviendo.

19 Ana Maria Oliveira Galvão realizó un estudio muy interesante en este sentido. Véase GALVÃO, Ana Maria Oliveira (Dezembro de 2002), “Oralidade, Memória e a Mediação do outro: Práticas de Letramento entre sujeitos com baixos níveis de escolarização: o caso do cordel (1930-1950)”, *Educación Social, Campinas*, Vol. 23, n.º 11, pp. 115-142.

20 “De acuerdo con una narración tradicional de Annobón, hubo tiempos en que los extranjeros venían a robar uno de los bienes más preciosos de la isla, el vino de palma. Desolados con la pérdida y solidarios con sus vinateros, los annobonenses, armados de lanzas, cercaron a los intrusos y mataron a todos los que no consiguieron huir. Y termina a modo de moraleja este cuento, «desde entonces no hay personas extrañas en la isla». Se trata, al final, de una versión metafórica de la historia de Annobón”, CALDEIRA, Arlindo Manuel (Octubre 2006), “Uma ilha quase desconhecida. Notas para a história de Ano Bom, *Studia Africana*, Barcelona, 17, Centre d’Etudis Africans/ARDA-RIDA, pp. 99-109, p. 99. De hecho, para la población local, y funcionando como elemento de cohesión, este cuento es suficiente para fijar en la comunidad su relación histórica con el otro. La historia quedó contada y pasó de generación en generación hasta nuestros días. Claro que, para el historiador que busca ese tiempo pasado, esta es insuficiente y asume el carácter metafórico, pero en términos culturales cumple perfectamente su función en el seno de una sociedad cuyo medio más eficaz del que dispone aún es la oralidad.

21 José Manuel Pedrosa nos suministra un buen ejemplo sobre esta cuestión, relativo a casos de literatura oral supervivientes en España y Portugal, abordando la cuestión de la Guerra de Independencia o Guerra Peninsular (de acuerdo con la clasificación histórica en España o Portugal para la guerra contra Napoleón). Véase PEDROSA, José Manuel, “La Guerra de la Independencia en el imaginario

colectivo español: dos siglos de memoria oral”, Cuarto Congreso Internacional Doceañista: los emblemas de la libertad, en prensa; y “Canciones y leyendas en torno a la Guerra de la Independencia: historia y folclore”, Nueva Revista de Filología Hispánica, en prensa.

22 Gran parte de las características aquí expuestas sobre la instalación, las condiciones de acogida y el modo de vida resultan de la comparación entre los resultados de un trabajo de campo, realizado entre marzo y octubre de 2006, en el barrio de Vale de Chícharos (vulgo Jamaica), situado en el ayuntamiento de Seixal (área metropolitana de la gran Lisboa) y diversa bibliografía, incluyendo los datos (ponencias, programas de acción, etc.) del Alto Comisariado para la Inmigración y Minorías Étnicas (ACIME), en Portugal, que integra la red europea de organismos que acompañan el fenómeno de la inmigración. En este trabajo fueron entrevistadas decenas personas con el fin de registrar sus historias de vida y acceder a datos recogidos por el equipo de acción social sobre cuestiones relativas a la legalización, la educación (por ejemplo, inscripciones escolares), la salud, la protección social, a título anónimo (la identificación individual o familiar era obviada a propósito, y quedaban como únicos datos identificativos la edad, el sexo y el país de origen). Para ello fue esencial la colaboración de un equipo de técnicos que actuaba en este barrio y en el centro de acogida para inmigrantes, constituido por monitores y asistentes sociales que, aparte de suministrar datos, pudieran garantizar visitas a las viviendas, lugares de atención, de protección y de escolarización. Este barrio se caracteriza por un predominio de inmigrantes de origen africano, y la nacionalidad más representada es la santomense. Hay también individuos de origen cabo-verdiano, senegalés, guineano y portugués, y de etnia gitana. Agradecemos la colaboración de los técnicos que contribuyeron a la recogida de datos: Sandra Morais, Sandra Alves, Sónia Gonçalves, António Carreira, Nilton Alves y Tiago Pina.

23 Existen situaciones de establecimiento de inmigrantes en las zonas céntricas de la ciudad, especialmente en barrios que sufren el envejecimiento demográfico o que se convirtieron en zonas deprimidas social y económicamente, por lo que quedaron espacios libres en el centro de las ciudades, en los que las viviendas se encuentran, a menudo, degradadas. De este modo, a pesar de que no podemos hablar en términos geográficos de espacios periféricos, lo son en términos sociales, económicos y culturales. Lisboa ofrece buenos ejemplos para estos casos: se ve, en ciertas zonas centrales de la ciudad, la ocupación de los inmigrantes, especialmente en el barrio de Mouraria. La inmigración que no aspira a la reunión familiar es más propicia a este tipo de establecimientos, pues propicia que varios individuos compartan una casa. Así, se hace más accesible el alquiler de una casa, dividida por varios elementos, en las zonas más deprimidas de la ciudad, pero que ofrecen buenos accesos a los centros económicos, lugares de trabajo de esas capas de la población.

24 A pesar de que no es muy común la inmigración individual, comienza ahora a existir con más vigor, no solo encarnada en las personas que llegan a las universidades europeas y que deciden quedarse en los países europeos (no se trata del tipo de inmigración que hemos venido mencionando, por ser minoritaria). Actualmente surgen también otros casos de inmigración, como es el de personas que pagan para llegar a Europa. En general, son individuos que vienen sin ningún apoyo familiar, lo que quizá pueda relacionarse con el creciente fenómeno de los traficantes de inmigrantes, personas que se dedican a facilitar la inmigración ilegal en los países europeos, lo que ha llevado a engrosar el número de personas repatriadas o retenidas en campamentos para inmigrantes de los que solo saldrán expulsados o con la concesión de algún estatuto específico, como el de refugiado, que a veces solo intenta atrasar la orden de expulsión.

25 Véase REIS, Alcenir Soares dos, MOURA, Maria Aparecida, RIBAS, Cláudia S. da Cunha (28 a 31 de Outubro de 2007), “Oralidade, Mediações e Digital Story Telling: Potencialidades e a afirmação das narrativas do sujeito”, GT3 – Mediación, Circulación e Uso da Informação Comunicação Oral, VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, S. Salvador Bahia.

26 Sobre la integración en las culturas de las grandes ciudades receptoras de inmigrantes de las tradiciones traídas por estos, véase PEDROSA, José Manuel, MORATALLA, Sebastián, op. Cit..

27 En muchos casos, las festividades o manifestaciones de cultura popular perdieron su contenido o función social, y quedaron revestidas solo de su carácter estético y formal. En Portugal, durante la dictadura del Estado Novo, fue frecuente que las fiestas populares se fueran transformando, paulatinamente, en irregulares, debido a factores como la emigración y la migración, pero también debido a la estrecha vigilancia social. Sin embargo, proliferaban los grupos folclóricos (con cantos y danzas) y los pequeños museos con figuras representativas de figuras más del pasado que del presente popular. También, en las entonces colonias se toleraron prácticas

que no fuesen “inmorales”, aunque la función social de las festividades, danzas o arte tradicionales fuera considerada menor a favor de su sentido estético. La publicação *A Arte Popular em Portugal, ilhas adjacentes e ultramar*, dirigida por Fernando de Castro Pires de Lima, editada por la Editorial Verbo en varios volúmenes, es ejemplo de lo que decimos: su función fue casi la de nuestros actuales libros de viaje.

28 Un mvet de Zwè Nguéma. Canto épico fang recogido por Hebert Pepper, reeditado por Paul y Paule de Wolf (*Classiques Africains*, Armand Colin, 1972).

29 Bien marcados en cursiva en el texto de la traducción.

30 Sin entablar un diálogo con los asistentes, como es el caso en los interludios.

31 Que a veces la literatura traduce por “fantasmas” o “los que regresan” (“revenants” en el texto original. Nota del T.).

32 Como es el caso señalado en otros bardos: cf. CREUS, J., Funciones del griot y del mbom nvet en la épica oral africana, in Ramón Sales, *En busca de los Inmortales, Epopeyas de Eyí Moan Ndong* (Vic, Ceiba Ediciones) p.56-57.

33 En adelante, cuando sea preciso y el texto refiera a la traducción francesa del mvet, se mantendrá el original y se añadirá, entre paréntesis, la traducción del fragmento al castellano (Nota del T.).

34 Cf. KPWANG, R., La vie chez les ekang (fang-beti-bulu avant l’arrivée des occidentaux en Afrique Centrale), in *Studia africana* 18, oct. 2007, pp. 69-80 . El autor toma los datos citados en los mvet para los datos históricos, sin demostrar la legitimidad de esta transposición. Jacint Creus tiene razón cuando escribe « ... los relatos de mvet son considerados ficticios y no pretenden ser una reconstrucción de la Historia... » : cf. Jacint CREUS, « Funciones del griot y del mbom nvet en la épica oral africana », in SALES, R., *En busca de los Inmortales, Epopeyas de Eyí Moan Ndong* (CEIBA EDICIONES, Vic) p.56-57.

35 III, 9, 16, 32, 36.

36 Canto VII, v. 50 ; VIII, v. 71 ; IX, v. 97.

37 I, vv. 2, 3, 10, 12, 18 ; III, vv. 9, 34...

38 Canto XII, v. 30 : p. 399.

39 XII, v. 49, p. 401.

40 p. 431, v. 129.

41 « Terme d'adresse », lo hemos traducido como "término de quien se le dirige" [a un pariente] (por ejemplo, "papá"), para distinguirlo del "término con que se habla" [del mismo pariente] (por ejemplo, "mi padre"). Nota del T.

42 III, 12, p. 108 ; IX, 16, p. 303.

43 En los soliloquios : II, v. 33, p. 55 ; II, v. 136, p. 73 ; II, v. 142, p. 75 ; III, v. 1, p. 77 ; III, v. 30, p. 83 (dos veces) ; III, v. 48, p. 87 ; III, v. 71, p. 93 ; III, v. 89, p. 99 ; III, v. 117, p. 103 ; III, v. 142, p. 109 ; VI, v. 54, p. 183 ; VII, v. 51, p. 203 ; VIII, v. 17, p. 231 (2 ; IX, v. 9, p. 263 ; IX, v. 82, p. 277 ; IX, v. 96, p. 283 ; X, v. 19, p. 299 ; X, v. 61, p. 317 ; X, v. 66, p. 317 ; X, v. 128, p. 339 ; XI, v. 11, p. 357 ; XI, v. 27, p. 369 ; En los interludios : I, v. 16 ; II, v. 27 ; III, v. 62 ; VII, vv. 20, 55 ; IX, vv. 1, 54, 68, 123 ; X, vv. 34, 61 ; XI, v. 1, 49, 53 ; XII, v. 2, 64, 84, 90 ; XIII, vv. 1, 4, 20, 28, 46 ; XV, v. 58 ; Final : vv. 8, 26

44 I, v. 16 : p. 43

45 I, vv. 1-15 : p. 41

46 Cf. vv. 26-77

47 I, v. 26 : p. 43.

48 I, vv. 34, 44, 72 : pp. 43, 45, 47.

49 I, vv. 74, 76 : p. 47.

50 Remarquemos que hemos escuchado el mismo propósito, casi con las mismas palabras en los evuzok, pero en el cuadro de una conversación ordinaria tres o cuatro años después. Cf. Archives MALLART GUIMERA, LLuís CD data B-28 :ff 048-049 ; 052 ; CD audio 1.3.1. (Bibliothèque Éric de Dampierre, MAE, Université Paris X, Nanterre).

51 I, vv. 28, 30, 32 : p. 42.

52 I, vv. 36, 40 : p. 43, 45.

53 I, v. 48 : p. 45.

54 I, v. 50 : p. 45.

55 I, v. 52 : p. 45.

56 I, vv. 56, 60 : p. 45.

57 I, vv. 58, 60, 62, 64, 66, 68 : pp. 45, 47.

58 Cf. Bibliothèque Éric de Dampierre. MAE : Archives Lluís MALLART GUIMERÀ, CD audio 2.3.1. pista 01.

59 Final, v. 8, p. 434 : A taré Mba éé món.

60 Canto V. v. 40, p. 161 ; Canto VIII. v. 159, p. 223 ; Canto VIII, v. 17, p. 231 ; Canto IX, v. 9, p. 263 ; Canto IX, v. 91, p. 283 ; Canto IX, v. 96, p. 283...

61 I, v. 22 ; II, v. 7 ; III, 35...

62 III, 14 : p. 109 ; XV, v. 2 : p. 417.

63 En los interludios : IX, 4, 25, 33, 40, 61, 67, 76, 80, 84, 89, 90, 91, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 110, 114, 116, 117. En los soliloquios : II, v. 29, p. 53 ; III, v. 30, p. 83 ; III, v. 56, p. 89 ; III, v. 126, p. 105 ; IV, v. 100, p. 149 ; V, v. 40, p. 161 ; VIII, v. 17, p. 231 ; IX, v. 27, p. 267 ; IX, v. 147, p. 293 ; X, v. 124, p. 335 ; XI, v. 24, p. 367 ; XII, v. 30, p. 399 ; XII, v. 41, p. 401.

64 III, vv. 79-83 ; X, vv. 69-74 ; XIV, vv. 67-72.

65 Debemos destacar que este mismo enunciado aparece también repetido en los interludios III, v. 89 (ter. p. 115 ; X, vv. 79-81, p. 325 ; XIV, v. 77-79, p. 413 así como en este final (p. 439). En todos los casos el texto fang utiliza el término « ngòn » que el texto francés traduce por « lune » (luna) en los tres interludios, y por « fille » (chica) en el final. Ngòn significa, de hecho, « luna » y « muchacha, chica ». Dicho esto, en todos estos casos, la traducción de ngòn por « fille » sería la traducción correcta.

66 III, 79.83 ; X, 69.74 ; XIV, 67-72

67 IX, vv. 69, 85 : p. 307.

68 Chant I, v. 110 : p. 39.

69 A. Seme Zok, sobrino (monengòn [del clan] Edoune Zok murmura (aañin).

A1 El sobrino (monengon [del clan] Edoune Zok murmura (aañin, kur meñin).

A2. Seme Zok sobrino (monengòn [del clan] Mbane Otug... interpreta le mvet... murmura.

A3. Seme Zok ha interpretado en voz baja... en silencio ... murmura ... suavemente, murmurando... , según las diferentes traducciones del texto francés ; en el texto fang se utiliza el verbo ñin o la expresión kur meñin.

B. Seme Zok, sobrino (monengòn [del clan] Edoune Zòk, muerto (abudan) por los tambores (minkul).

B1. Seme Zok (monengòn, sobrino [del clan] Edoune Zok, muerto (abudan) por las melodías (mendzang). En ewondo, el término mendzang designa el xilófono.

B2. El sobrino :monengòn de Edoune Zok,voy a morir por el arpa (mengabudan ngom)

70 Canto I, v. 110 : p. 39 ; Canto II, v. 33 :p. 95 ; Canto III, v. 89 : p. 99 ; Canto III, v. 107 : p. 101 ; Canto III, vv. 110, 117 : p. 103 ; Canto III, v. 126 :p. 105 ; Canto III, v. 142 :p. 109 [introducción al III interludio] ; III, v. 96 :p. 115 ; Canto III, v. 187 :p. 123 ; [fin canto III diálogo con el auditorio] ; Canto IV, v. 70 :p. 145 ; Canto IV, v. 119 :p. 153 ; Canto V, v. 40 :p. 161 ; Canto V, v. 55 :p. 165 ; Canto V, v. 86 :p. 169 ; Canto VI, v. 43 : p. 181 ; Canto VI, v. 53,54 :p. 183 ; V, v. 2 : p. 189 ; V, v. 57 : p. 193 ; Canto VII, v. 16 :p. 197 ; Canto VII, v. 26 : p. 199 ; Canto VII, v. 50 :p. 203 ; Canto VII, v. 145 :p. 219 ; Canto VIII, v. 17 : soliloquio : p. 231 ; VII, v. 108 :p. 239 ; Canto VIII, v. 71 :p. 247 ; Canto VIII, v. 81 p. 249 ; Canto VIII, v. 87 :p. 251 ; Canto VIII, v. 105 :p. 253 ; Canto VIII, v. 108, 113 y 117 :p. 255 ; Canto IX, v. 9 :p. 263 ; Canto IX, vv. 49, 58, 59 :p. 271 ; Canto IX, v. 63 :p. 273 ; Canto Canto IX, v. 82 :p. 277 ; Canto IX, v. 147 : p. 293 ; Canto IX, v. 129 :p. 289 ; Canto X, vv. 4, 7 : p. 297 ; Canto X, vv. 13,19 : p. 299 ; Canto X, v. 124 : p. 335 ; Canto X, v. 128 : p. 339 ; Canto X, vv. 133, 139 : p. 341 ; Canto X, vv. 144, 150 :p. 343 ; XI, v. 53 : p. 351 deux fois ; XII, v. 1 :p. 357 ; Canto XI, v. 24 : p. 367 ; Canto XI, v. 55 : p. 375 ; XI, v. 1 : p. 357 ; Canto XI, v. 24 : p. 367 ; Canto XI, vv. 55 et 62 : p. 375 ; Canto XI, v. 103 : p. 389 ; Canto XII, v. 30 : p. 399 ; Canto XII, v. 49 : p. 401 ; Canto XII, vv. 82, 86 : p. 415 ; Canto XII, v. 111 : p. 427 ; Canto XII, v. 135 : p. 433.

71 Pertenece a este género, entre otros, los nombres de seres vivos que forman parte de un todo físico o moral y los nombres abstractos que designan la acción, formados por el prefijo o el radical del verbo o infinitivo.

72El verbo buran es utilizado en estos enunciados, como veremos más adelante.

73 Al respecto ver la nota del mvet, p. 41, vv 10-12 del primer interludio, así como la nota 3.

74 Canto I, v. 110, p. 39 ; Canto III, vv. 42, 72, 89, 101, 117, 126 : pp. 85, 93, 99, 101, 103, 105 ; Canto IV, v. 103, p. 151 ; Canto V, vv. 55, 81, p. 165, 249 ; Canto VI, v. 61, p. 183 ; Canto VII, vv. 26, 50, 58, 145 : pp. 199, 203, 219 ; Chant VIII, vv. 17, 85, 105, 108, 113, 117, 138 : pp. 231, 251, 253, 255, 259 ; Canto IX, vv. 58, 63, 129, 147 : pp. 105, 273, 289, 293 ; Canto X, vv. 128, 146, 150 : pp. 339, 343 ; Canto XII, vv. 49, 86, 111 : pp. 415, 427. Deberíamos preguntarnos sobre el sentido de Edoune Zok. /edun/ : podrido ; /edun / : ruido ; zòg : elefante. Así pues, se podría traducir este nombre por « Elefante podrido » o por « Ruido de elefante ».

75 Canto XII, p. 401. ; Canto III, v. 142, p. 109 .

76 Canto IV, v. 114, p. 153 ; Canto V, v. 40, p. 161 ; Canto IX, v. 9, p. 263 ; Canto X, vv. 7, 19 : pp. 297, 299 ; Canto XI, v. 62, p. 375.

77 Canto X, v. 139, p. 341 ; Interludio XIV, v. 1, p. 409.

78 Canto III, v. 89, p. 99.

79 Canto III, v. 89, p. 99.

80 Canto X, v. 144, p. 343 ; Canto XII, v. 74, p. 407.

81 Comunicación personal.

82 Argumento aportado por el mismo relato: ver Premier Chapitre, v. 54ss : Akom Mba se hace iniciar al byañ-de las-riquezas en casa de su tío materno.

83 Cf. Interludio I, v. 12 : p. 41 ; ver también nota [3]. Dicho esto, pensamos que no entendemos al bardo porque habla de cosas que vienen de otro mundo y que, en principio, este tipo de cosas sólo pueden comprenderlas los verdaderos iniciados...

84 El mundo nocturno es pensado como un mundo donde las relaciones de parentesco no son tenidas en cuenta. « A mgbèl, dice un dicho beti, la piedad no existe, pues no hay no padre, ni madre, ni hermano... » una adivinanza fang propone este enigma: « ¿La planta mágica (byañ) no es ni grande ni pequeña ? » Cuya respuesta es la siguiente: «el nmem (el que posee evu) no es ni un niño, ni un hombre adulto». A propósito de este problema ver Lluís MALLART, Ni dos ni ventre... op. cit.

85 Canto IX, v. 9 : p. 263.

86 Canto IV, v. 119: p. 153 ; Canto VII, v. 17 : p. 231 ; Canto VIII, v. 17 : p. 231 ; Canto IX, v. 20 : p. 265. El término elofloñ que el texto traduce por « pleureur » (« llorón ») es un derivado del verbo loñ que significa « chanter » (cantar).

87 Canto III, v. 30 : p. 83 ; Canto IV, v. 40 : p. 161 ; Canto VII, v. 50 : p. 203 ; Canto VIII, v. 17 : p. 231 ; Canto VIII, v. 71 : p. 247 ; Canto IX, v. 147 : p. 293 Canto XII, vv. 30, 135 : pp. 399, 433.

88 Canto III, v. 96.

89 Canto III, v. 142 : p. 109 ; Canto XI, v. 24 : p. 367 ; Canto XII, v. 30 : p. 399.

90 Canto II, v. 41, 44 : pp. 55, 57 ; Canto III, vv. 30, 45 : pp. 83, 87 ; Canto III, v. 54 : p. 89 ; Canto IV, v. 119 : p. 153 ; Canto VII, vv. 51, 92, 141 : p. 203, 211, 219 ; Canto IX, vv. 58, 82, 91, 147 : pp. 271, 277, 283, 293 ; Canto XI, vv. 28 : p. 267 ; Canto XII, v. 30 : p. 399.

91 Canto I, v. 94, p. 37 ; Canto II, v. 86 : p. 63 ; Canto III, vv. 30, 142 : pp. 82, 109 ; Canto VIII, v. 17 : p. 231.

92 Canto III, v. 30 : p. 83 ; Canto VIII, v. 17 : p. 231.

93 Canto II, v. 41 : p. 55 ; Canto X, c. 144 : p. 343.

94 zòk dabam... zòk ewèlèbam... : Canto II, v. 136 : p. 73 ; Canto III, vv. 1, 30, 48, 72, 117, 142, 187 : p. 77, 83, 87, 93, 103, 109, 123 ; Canto V, v. 40 : p. 161 ; Canto VII, v. 141 : p. 219 ; Canto IX, v. 147 : p. 293.

95 zòk danyíń : Canto II, v. 142 : p. 75 ; Canto III, v. 1 : p. 77 ; Canto VI, v. 54 : p. 183 ; Canto VIII, v. 17 : p. 231 ; Canto XI, v. 27 : p. 369 ; Canto XII, vv. 79, 89 : pp. 407, 417.

96 Canto XII, v. 89 : p. 417.

97 Canto XII, v. 49 : p. 401.

98 Se indica el amanecer diciendo « e abog okpal lalong » (cuando el francolín canta).

99 Aurelio BASILIO, lo considera como « un verdadero gigante en el género cefalofo » en La vida animal en La Guinea Española, p. 124.

100 I, 18 : p. 43

101 I, v. 20 : p. 43.

102 I, v. 22, : p. 43.

103 Ver P.BOYER, Barricades, mystérieuses et pièges à pensée (Société d'ethnologie, Paris, 1988), p. 106-107.

104 I, v. 1 : p. 41.

105 I, v, 1 : p. 41.

106 I, v. 2 : p. 41.

107 I, v. 2 : p. 41.

108 I, p. 1 , 6, 8...

109 I, v. 6...

110 Diversos vv. cantados por el bardo se refieren a su muerte (« le barde est en train de mourir à la maison commune pour la mélodie de mvèt » (III, vv. 22, 26, 30, 38, 40) ; « la mort tient le fils de Nguéma Ndong » (III, vv. 34, 58, 75) ; « les malheurs tiennent le fils de Sima Ndong » (III, v. 35) ; el bardo evoca también la muerte de otros antiguos bardos (III, vv. 52, 85) ; en esos enunciados se utilizan los verbos: Mengaburan (III, vv. 22, 30, 40, 75) ; Maburan (III, v. 96) ; Awu embele .. (III, v. 34, 52) ; Zwe, mawu ngòma (III, v. 58) ; Bayu emòn : on tue le fils... (III, v. 68) . Se pueden interpretar estos versos en el sentido de que el bardo está a punto de someterse a una gran prueba, la que implica toda iniciación o pasaje al mundo de los bekon. Ver MALLART, La forêt, vol I : pp.166-170.

En ewondo el verbo budan significa « morir por », « por culpa de » metafóricamente, como por ejemplo : « el padre muere (sufre) por su hijo» (esia abudan ai mòn), literalmente, como aparece en la conclusión de varias chantefables (minkana mi nyebe) cuando una mujer « muere por culpa de los huevos de cocodrilo » (Archivos Lluís MALLART GUIMERA : CD-R. A-18 :039 : angabudan ai mèki me ngan) ; o una anciana « muere a causa de su glotonería » (CD-R-A-18 :048 : nnom mininga angabudan ai ndòk) ; o la joven que, buscando una rana, se ahoga al cruzar el Yom (...angabudan ai nkongo) (CD-R.A-18 :120) ; o el niño que « muere a causa de su desobediencia » (CD-R. A-18 :128 : mòngò angabudan ai mèlo ...

111 Ver Lluís MALLART GUIMERA, La forêt de nos ancêtres, op. cit. p. 168.

112 I, vv. 1, 8 : p. 41.

113 I, v. 10 : p. 41.

114 II, vv. 9, 11, 13 : p. 93.

115 I, vv. 14, 24 : pp. 41, 43.

116 II, v. 15 : p. 93.

117 II, v. 3 : p 93 ; III, v. 7 ; IX, vv. 2, 6, 12, 14, 42, 71, 83, 119: p. 301, 303, 305, 307, 311.

118 IX, v. 4 : p. 301.

119. « J'ai vu autour de l'abaa, beaucoup de gens, des fantômes [bekon]... » (« He visto alrededor de l'abaa, mucha gente, fantasmas ») Cf. P. Boyer, op. cit. pp. 106-107.

120 VIII, v. 32.

121 Comparar el texto fang con su traducción.

122 El bardo, desde el primer versículo del tercer interludio utiliza la forma verbal del imperativo en segunda persona / zag / del verbo /zu/, venir. El bardo utiliza 23 veces el enunciado : zag abom mvet, literalmente: viens / à-battre/ mvet / (ven à-batre mvet) que el texto francés traduce por: viens jouer le mvet (ven a interpretar el mvet). Se puede decir que en este interludio compuesto por 48 intervenciones del recitante y 48 réplicas del coro, el tema principal es el de la invitación (ven) a interpretar (o a aprender a interpretar, según nuestra interpretación) el mvet.

123 Ver también v. 28 : A nnam a nnam nnam oo mate mvet.

124 III, vv. 1, 5, 20 24, 28, 32, 36, 66, 73, 77 : 109, 111, 113.

125 El texto fang de este mvet no usa el término nkug sino el de eyeñ (ver interludio VII) que tiene un significado muy próximo. Lo veremos más tarde.

126 Ver también el soliloquio del Canto IX, v. 9 : p. 263.

127 IV, vv. 1, 2, 7, 9, 11, 17, 20, 22, 26, 28, 32, 35... : pp. 127, 129...

128 IV, v. 41 : p. 131.

129 Se puede decir lo mismo de los ngëngañ. En una carta dirigida a sus amigos, Éric de ROSNY decía : « Vengamos a la llamada búsqueda antropológica que persigo desde hace casi 30 años en el terreno de la medicina. Ésta ya no me lleva sobre el terreno. Ya me es difícil asistir a un gran tratamiento, como algunos de los que describo en mis libros. Los nganga me conocen y podrían preguntarse qué voy a hacer con ellos, pues a sus ojos ya no tengo el estatus inocente de un investigador sino el de un entendido y practicante ». La lucha nocturna entre intérpretes de mvet forma parte de las representaciones del universo de los bardos (y los poseedores de evu, en general).

130 IV, vv. 62, 64 : p. 131.

131 III, v. 96 : p. 115.

132 Durante la redacción de este artículo recibí algunos correos electrónicos del Camerún. Entre otras cosas, hablaban del accidente mortal ocurrido un día antes de la fiesta de la consagración de la iglesia católica de los Evuzok por el obispo de su Diócesis (2007). En uno de estos correos, un evuzok me escribía : « ...no puedo decirlos gran cosa de los problemas sobre « brujería » que (el párroco) evoca. Sé que con el accidente ocurrido en el puente, con la muerte de un hombre, se han dicho muchas cosas ("awu te kán ai ndon") . Sé que el obispo, durante la ceremonia de consagración, pudo tranquilizar los espíritus y se observó serenidad... ». Théodore Tsala comenta así el proverbio citado por mi corresponsal y cuya traducción es : « chaque mort a son explication » (toda muerte tiene su explicación): « la muerte, dice Théodore Tsala, raramente es considerada como natural. Normalmente se atribuye a la acción de un brujo...». La « tranquilidad y serenidad» pedidas por el obispo corresponderían bien a las ideas expresadas por la onomatopeya « a mieñ... ! ».

133 Ver en Texte nota 49, p. 413. En esta nota se dice que este gran amigo del bardo había dejado de interpretar el mvèt ; se había ido a vivir a la llamada Guinea española. Un gran intérprete que deja de interpretar quiere decir que ha sido « víctima » de un poseedor de evu más fuerte que el suyo.

134 Cf. infra p. 60 y ss.

135 X, v. 57 : p. 413 : mètèlè ve ana...

136 Final, v. 57 y 58 : p. 439.

137 IV, vv. 13, 15... p. 409.

138 Que hemos podido observar en las sesiones de mvèt de otros intérpretes.

139 V, vv. 1-8 : p. 189.

140 V, v. 9 : p. 191.

141 V, vv. 11, 15, 21, 22, 37, 41, 49, 51 : pp. 191, 193.

142 V, vv. 13, 19, 31 : pp. 191.

143 mengaburan a mendzan... (vv. 13, 31, 47, 57) ; mengaburan a mvèt a abaa... (v. 19) ; mengaburan a engoma ... (v. 43).

144 V, v. 51 : p. 192.

145 XV, v. 9 : p. 419. Ver también la continuación de este interludio.

146 Ramón SALES ENCINAS, En busca de los Inmortales. Epopeyas de Eyí Moan Ndong (EDICIONES CEIBA, Vic. 2004), p. 71.

147P. CRESPO y Juan ENGUEMA, Iniciación del juglar fang, en La Guinea Española, 1962, nº 1562, pp. 336-340. El artículo de P. CRESPO y de Juan ENGUEMA (un fang sin duda) es muy interesante. Los autores describen la ceremonia de iniciación de los bardos y sus circunstancias, presentándolas como actos « reales ». No dicen haberlas observado personalmente. Las descripciones obtenidas (probablemente por Juan ENGUEMA, un fang) eran presentadas sin duda como « hechos reales », aunque ciertos elementos descriptivos aportados habrían sido considerados (por los informadores) como producidos en el mundo de mgbèl o de los bëkon ; dicho esto, los informadores mismos transmiten las informaciones en relación a la iniciación de los bardos en este otro mundo como cosas « reales », lo que confirmaría el pensamiento evuzok (y muy platónico) según el cual la « realidad » sensible no es más que un reflejo muy pálido de la « verdadera realidad », la del mundo de las Ideas (según Platón) o del mundo de la noche (según los Fang).

148 Cfr. p. 54.

149 Canto VIII : p. 231.

150 Canto I, v. 4 : p. 41 ; Canto III, v. 30 : p. 83.

151 Identificándose como el sobrino de Nkom Abang, literalmente « La-souche-du-tronc-mort-de-l'arbre-abang ». Señalemos que este enunciado es pronunciado desde el inicio del primer interludio (p. 41) .

152 El mvèt feu grabado en Anguía, el pueblo natal del bardo, en la carretera de Oyem a Mengomo.

153 Hemos dicho en otra parte que entre el estatus simbólico del intérprete de mvèt y el del gran sanador ngëngañ la diferencia no es muy grande. Ngëngañ es un derivado de la palabra ngañ que, como el término byañ, designa todo objeto, procedimiento o acto ritual al que se atribuye un poder particular en relación con el evu de aquél que lo manipula o lo pone en acción. Este término se obtiene por una redundancia incompleta del radical con una suavización de la vocal. Ngëngañ es un lexema nominal que designa al que « hace o posee mengañ (plural de ngañ). Cf. L. MALLART, Magie et sorcellerie evuzok (thèse 3ème cycle, EPHE, Paris, 1971), p. 196.

154 Sobre estos relatos de iniciación ver, P. BOYER, Barricades...op. cit. p. ; Louis MALLART, Ni dos ni ventre...op.cit et La forêt de nos ancêtres, op. cit

155 Ver TSALA, Dictionnaire ewondo-français, p. 681 et PICHON, p. 121

156 El mismo problema se plantea en el Decimotercer interludio (p. 383 ss) , v. 2 : La traducción del verbo yan por « payer » (pagar) en vez de « faire ses adieux » (despedirse), parecería más acorde con la continuación del texto, ya que si el bardo se despide del mvèt, los enunciados siguientes tendrían menos sentido : « ... tu as fini par descendre... le bambou du palmier-raphia a fini par jouer... ! [...]. Ela Sima Mba (el maestro de iniciación de Zwè Nguéma) avait inauguré les gémisséments... » (i.e. « les chants de mvèt »).

157 Que hemos estudiado en: Ni dos ni ventre... op. cit... p. 129.143 ; sobre la noción de eyëñ ver también Magie et sorcellerie evuzok, p 220.

158 VII, vv. 1 / 2, 5 / 6 , 7 / 8, 51 /52, 81 /82 , 84 / 85, 87 /88

159 VII, v. 11.

160 VII, vv. 13, 64.

161 VII, v. 15.

162 VII, vv. 20, 25.

163 VII, v. 24.

164 VII, v. 28.

165 VII, vv. 35, 38.

166 VII, v. 69.

167 VII, vv. 18, 48 : 233, 235.

168 VII, v. 24 : p. 233.

169 VII, v. 28 : p. 233.

170 VII, v. 35 : p. 233.

171 VII, v. 38 : p. 233.

172 VII, vv. 1-96 : pp. 231-237.

173 cf. Louis MALLART GUIMERA, *La forêt..* p. 194 y *Ni dos no ventre...* op. cit. pp. 180.181.

174 VII, v. 86 : p. 237.

175 VII, v. 86, 89 : p. 237 (abaman a dzam azè ; abaman a dzam asòabè).

176 VII, vv. 97, 98 : p. 237.

177 VII, vv. 99-107 : pp. 237-238.

178 VII, v. 48 : p. 235.

179 Imagen recurrente también en los vecinos mitsogo cuando los iniciados al bwiti cantan « Vamos a alzar el vuelo. Como pájaros luminosos. Hacia los pueblos del Más Allá (cf. película *Dissoumba* de P. Sallée)

180 VIII : p. 277 y ss.

181 XI : p. 347 ss.

182 Esta referencia de una pertenencia a dos mundos es presente también en los ngëngañ.

183 El texto fang dice « akéñ bëkon ». En el Canto Primero, v. 74 (p. 32), la misma expresión es traducida por « secret des fantômes » (« secreto de los fantasmas »). Por su dimensión polisémica, el término « akéñ » es muy difícil de traducir. Según Tsala este término designa ciertos ritos que él llama « fetichistas » como el mèlan, el mevungu... ; según Pichon, designa el « fetiche » de las sociedades secretas como el so, ngi...No estoy muy convencido hoy de que la oposición que había establecido en otras ocasiones (*Ni dos ni ventre ...*) entre akéñ y byañ sea justa, aunque aún pienso que este término designa entidades rituales y/o simbólicas más cercanas al mundo del día, al mundo clánico, de los espíritus de los muertos, etc. que al mundo del evu.

184 Bitome Bizo'o (ġbitome bi zo'o ?). El texto francés lo llama tanto « Bitò » como Bitome. Estos dos nombres se presentan como plural (clase 8) de un nombre del Género IV ; bi sería, pues, el pronombre conjuntivo; Zo'o, significaría « elefante ». Podríamos preguntarnos si se trata de patronímicos o de divisas, como en el caso del bardo Zwè Nguéma que se otorga el nombre o la divisa de Seme Zo'o...

185 XV, vv. 5-22 et 23-59 : pp. 417 y ss.

186 Cf. Introducción pp. 11.12.

187 Cf. Lluís MALLART GUIMERA, *La forêt de nos ancêtres...* pp. 163 ss. [El sistema iniciático betf].

188 La traducción o explicación dada por el bardo es muy justa. Dicho esto, nos parece que el término « esekour » es un neologismo, uno de los raros neologismos usados en este relato, compuesto del fang « ese » (todo) y de la palabra francesa « cour », que literalmente significaría « toutes (les) cour(s) » (« todos los patios »). Es posible que este término sea al mismo tiempo el resultado de un juego de palabras entre « èsekùr » y « bákùr » (ver texto fang, v. 5 : p. 416), siendo « kùr » un lexema verbal que significa « battre, frapper » -batir, pegar, atizar- y que en este texto el bardo usa para significar al que interpreta el mvet.

189 Cf. Lluís MALLART GUIMERA, *La forêt de nos ancêtres...* op. cit, Capítulo X [El relato iniciático de Mba Owona], p. 175 ss. .

190 V, vv. 11, 15, 21, 22, 37, 41, 49 y 51.

191 El texto francés traduce eyěñ (singular, clase 7) por « reliquia y biyěñ » (plural, clase 8) por « charmes » (« hechizos »).

192 XV, vv. 9-11 : p. 419.

193 V, v. 21 : p. 191.

194 V, v. 23 : p. 191.

195 V, vv. 13, 19, 31... : p. 191.

196 V. v.v. 13, 19, 31, 43, 47 : pp. 191, 193.

197 XV, vv. 10-22 : pp. 419, 421.

198 XV, 13-14 : p. 419

199 XV, 14 : p. 419

200 XV, v. 16 : p. 419

201 Las lenguas kwa. Esta denominación o grupo reúne una gran cantidad de lenguas. Se divide en varios subgrupos que únicamente citaremos, tales como: el Volta-Comoé, lenguas de algunos grupos de Costa de Marfil, lenguas residuales de Togo, el gā-adangme, el ewé, el akán, el baule, el yoruba, el igbo, el iyó, etc.

202 Pá Galu [ˈpaˈgaːlu]. Es el apodo del afamado soñador-profeta annobonés de nombre Ngunsàlu Mana Bizga, que vivió hacia 1880 que decía tener revelaciones de Dios, los santos y las almas de los difuntos, [faːkuˈsantu] o [faːkuˈlima]. Llegaron a venerarle los isleños como profeta y hombre santo. Predijo, según los más ancianos, la llegada de los españoles y el establecimiento de los misioneros, quienes introducirían, en la isla, costumbres depravadas del ultramar.

203 Del mismo período son los nombres con los que se conocen hoy día la mayoría de los topónimos de la Guinea Ecuatorial: Bioko (isla de Fernando Poo), Malabo (Santa Isabel), etc.

204 “En lo que se refiere a las circunstancias de los hablantes [de las distintas lenguas en uso], resulta frecuente la exposición temprana de los niños a diferentes códigos lingüísticos incluso dentro de sus propias casas, sea porque sus padres hablan lenguas diferentes por pertenecer a diversos colectivos étnicos, lo que conduce a matizar el concepto de la “lengua materna”, o porque la lengua de casa es distinta de la que se usa mayoritariamente en la zona donde han nacido”. Étnias, estado y poder en África. Política y políticas lingüísticas en África. Dinámica de la diversidad sociolingüística (2005: 112).

205 Ver de Granda, G. 1985:159

206 El sandhi se puede definir como modificaciones de orden fónico que experimentan unidades gramaticales yuxtapuestas en algunas lenguas, tales como el sumerio, el fá d’ambô, el sánscrito, etc. Los lingüistas hindúes consideraron en la descripción de los textos una doble versión: una normal con sandhi (que se da en la lengua hablada) y otra con las palabras separadas. Se distinguen dos tipos de sandhi, interno y externo. Además de la juntura citada, comprende los fenómenos que se conocen con los nombres de asimilación y disimilación.

207 Un pidgin o sabir es una variedad lingüística creada a partir de dos o más lenguas existentes con el fin de satisfacer los procesos comunicativos de un grupo heterogéneo de individuos sin una variedad de lengua común.

208 El concepto de lingua franca, en lingüística, es usado para denominar a aquellos sistemas de códigos de lenguaje humano que son usados por grupos sociales, que tienen como lenguas madres sistemas distintos, para comunicarse entre ellos. Por lo general, las lenguas francas, también llamadas pidgins o sabires, en la terminología anglosajona, constituyen códigos destinados al intercambio o comercio. Y es en este sentido por lo que se han constituido y se constituyen.

209 FRAZER, George (Primera edición en español en 1944) *La rama dorada: Mito y Religión*, México, D.F, Fondo de Cultura Económica: “[...] pueden distinguirse convenientemente dos tipos de “hombre-dios”, el religioso y el mágico, respectivamente. [...] Así, mientras el hombre-dios del tipo primero o inspirado deriva su divinidad de una deidad que ha condescendido a ocultar su esplendor celestial tras una máscara [...], un hombre-dios del segundo tipo deriva su poder extraordinario de una especial simpatía con la naturaleza. [...] Mas el límite entre los dos tipos de hombre-dios, por muy fácil que nos sea diseñarlo en teoría, raras veces puede delinarse en la práctica, por lo que no insistiremos más en la cuestión.” p. 88.

210 CALLAU, Sergio (coord.), *Culturas mágicas. Magia y simbolismo en la literatura y en la cultura hispánica*, (2008), Zaragoza, Prames.

211 PEDROSA, José Manuel (2000), *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Oiartzun: Sendoa, pp. 12-14.

212 BELTRÁN, Luis (2002), *La imaginación literaria*, Madrid, Montesinos.

213 *Ibidem*, p. 48.

214 La traducción del original en francés al castellano es nuestra.

215 HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1994), *Contes initiatiques peuls*, París, Éditions Stock.

216 *Ibidem*, p.348-349.

217 FAÏK-NZUJI, Clémentine M. (2003), *La puissance du sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire*, París, Editions Maisonneuve & Larose.

218 *Ibidem*, p. 27.

219 *Ibidem*, p. 348.

220 ELIADE, Mircea (1949), *Traité d'Histoire des religions*, París, Payot, p. 353.

221 “El huevo filosófico de la alquimia occidental y extremo-oriental se encuentra naturalmente relacionado con este contexto de la intimidad uterina. [...] El huevo alquímico era mantenido a una temperatura suave para la gestación del “homunculus” que debía formarse, afirma Paracelso [...] Este huevo –por su cualidad de semilla protegida- está ligado en todas partes a los rituales temporales de la renovación: de ahí los huevos de arcilla encontrados en las tumbas prehistóricas rusas y suecas, de ahí el ritual asirio del modelaje de un huevo de tierra, de harina o de plantas aromáticas [...] Finalmente, en las fiestas cristianas hemos conservado este simbolismo gracias a los huevos de pascua.” DURAND, Gilbert (1992) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Dunod, p.290.

222 NEWAL, Victoria (1971), *An egg at Easter: A Folklore Study*, Routledge.

223 Versión castellana de Alejandro Casona (1960) Madrid, Losada. p.2

224 PAULME, Denise (1976), *La mère dévorante*, París, Gallimard, pp. 278-313.

225 PAULME, Denise (1976), p.277.

226 El tema de la glotonería femenina y del terror profundo que despierta en el inconsciente masculino se encuentra en toda África. La ambigüedad que ocasiona que en la mayoría de las lenguas comer y copular puedan intercambiarse permite describir en términos velados, pero comprendidos por todos, una avidez que no afecta sólo a los alimentos [...] Desde esta óptica la mujer soñada será la buena ama de casa, la esposa domesticada que vela por el bienestar de su pareja de día y de noche [...] mientras que la mujer mala, cuya sexualidad no ha podido ser domada, no piensa más que en deleitarse y busca su placer en los contactos íntimos hasta el agotamiento del otro. PAULME, Denise (1976), p.313.

227 Traducimos el texto original en francés al castellano.

228 M. FAÏK-NZUJI, Clémentine (2003), p.89.

229 “Siendo el hombre el punto de encuentro de todas las influencias y de todas las fuerzas[...] el bien y el mal están en él. Es su comportamiento el que hará aparecer uno u otro. La iniciación consistirá, precisamente, en remontar en sí mismo cada grado de esta genealogía mítica con la finalidad de reintegrar el estado del Njeddo primordial, interlocutor de Guéno y responsable de la creación, que subyace de modo latente en cada uno.” HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1994), p. 349.

230 “Entre los Baluba, se trata de la palmera rafia, llamada dibondo o árbol de los espíritus: cuando hubo acabado la creación, el ser supremo confió al hombre y a la mujer la palmera rafia como vivienda. Este árbol producía un vino delicioso. Pero el Creador había prohibido tajantemente probarlo al hombre y a la mujer. Vivieron felices hasta el día en que, instigado por el cuarto de los espíritus primordiales creados por el ser supremo y la serpiente, el hombre se rebeló contra su Creador. Éste organizó la prueba del vino de palma: el sol, la luna, el hombre y sus espíritus correspondientes debían llevarle una calabaza llena de vino de palma sin haber bebido durante el camino. Los dos primeros cumplieron su misión (...) mientras que el hombre no pudo resistir y bebió del vino. Este hecho introdujo el desorden y la muerte, y causó su pérdida.” M. FAÏK-NZUJI, Clémentine (2003), p. 105.

231 M.FAÏK-NZUJI, Clémentine (2003), p. 115

232 Ibidem, p. 28.

233 “En efecto, la versión presentada por G. Calaupe-Griaule en “Etnología y palabra. La palabra entre los Dogón” cuenta que “Amma”, Dios creador hermafrodita, era representado por “aduno talu, el huevo del mundo”. Poseía el verbo incluso antes de haber creado a ninguna otra criatura. Con su palabra formó en este huevo la placenta original y la fecundó. De aquí salieron dos gemelos, los primeros seres creados. El primero, rebelde y perturbador, fue metamorfoseado en una especie de zorro y condenado a una vida miserable. El otro, “Nommo”, bueno, sacrificó su propia vida para reorganizar el mundo perturbado por la mala actuación de su hermano. Después de su resurrección, “Nommo” descendió a la tierra con un arca que llevaba a las cuatro primeras parejas de gemelos: cuatro hombres y cuatro mujeres. Cuando éstos llegaron a la tierra, no poseían la palabra. “Amma” delegó a “Nommo” el dominio de la palabra y le encargó que se la enseñase a los humanos ; al recibir el don del verbo, la criatura primitiva quedó completada.” Ibidem, p. 28.

234 “En el Diccionario de las Mitologías, Geneviève Dieterlen subraya, a propósito de los símbolos gráficos recogidos entre las poblaciones originarias del Mandé, que, para los Malinké, Bambara, Dogón, Bozo y Minkanya, los primeros signos, cuyo número es 266, representan el ‘fundamento del conocimiento’, doni dyu (en bambara), la ‘semilla de todo conocimiento’ doni siya wo siya, pero también y sobre todo el fundamento de la creación. Y se dice: El origen de todas las cosas (es decir, todas las cosas que han existido, existen o van a existir) está en los signos; el conocimiento salió de los signos. Se cree que estos signos provienen de un solo y único signo, ti kele pe, llamado igualmente ‘signo ardiente o caliente’, o ‘signo base’ ti kalama, símbolo a la vez de la unidad y de la multiplicidad del Dios creador”. Ibidem, p. 29.

235 (1992) Symboles graphiques en Afrique noire, París, Karthala.

236 “En estas lenguas, el símbolo es designado por el término “vò”, del verbo “vò” que quiere decir ser libre, liberarse. La palabra “vò” significa la “libertad”. Cuando es empleada para designar el símbolo en general, se traduce por “aquello que libera”, “aquello que libera” al hombre guiándolo por el camino de su destino y haciéndole estar en armonía con sus aspiraciones más profundas.” M. FAÏK-NZUJI, Clémentine (2003), p.31-34.

237 Ibidem.

238 En el dialecto español de Guinea Ecuatorial mañanita equivale al amanecer en oposición a mañana que designa el transcurso de la primera mitad de la jornada.

239 Pulnadö, ritual de presentación en sociedad de un bebé.

240 Probablemente se refiere a Teodorín Obiang, primogénito de Teodoro Obiang, y a su gusto por el farrouter, es decir, escenificar el repartimiento indiscriminado de dinero y bienes rodeado de adulares.

241 Gilbert Durand, La imaginación simbólica, Buenos Aires, Amorrortu, 1971, p. 25.

242 Federico García Lorca, Poeta en Nueva York, Madrid, Cátedra, 2006, pp.123-132.

243 Durand(1971) : p.30.

244 Miguel García Posada, *Lorca e interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal Editor, 1981, p. 68.

245 García Lorca (2006 : 132).

246 Ibidem, p.132.

247 Ibidem, 124.

248 Ibidem, 123.

249 Ibidem, 123.

250 Ibidem, 125.

251 Ibidem, 127.

252 Ibidem, 125.

253 Ibidem, 125.

254 Ibidem, 127.

255 Ibidem,129.

256 Ibidem, 127-128.

257 Ibidem, 128.

258 Ibidem, 129.

259 Ibidem, 129.

260 Ibidem, 131.

261 Ibidem, 132.

262 Ibidem, 123.

263 Ibidem, 127.

264 Ibidem, 129.

265 Ibidem, 129.

266 Ibidem, 128.

- 267 Ibidem, 129.
- 268 Ibidem, 129.
- 269 Ibidem, 128.
- 270 Ibidem, 130.
- 271 Ibidem, 125.
- 272 Desroches-Noblecourt, Christiane, La Mujer en los tiempos de los faraones, Ed. Complutense, Madrid, 1999.
- 273 Ibidem .
- 274 <http://www.xochicalco.edu.mx/bibliotecas/100libros/libros/word/Nietzsche%20F-%20mujer%20griega.doc>
- 275 Alarcón, Herrera Rafael, La última Virgen Negra del Temple, Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1991.
- 276 Weiss, Joaquín, La Arquitectura Colonial Cubana, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1979.
- 277 Cabrera, Lydia, Yemayá y Ochún, Ed. Universal, Miami, 1996.
- 278 Ibidem.
- 279 Ibidem.
- 280 Manuel FERNÁNDEZ MAGAZ, Milang, F.E.R.E., Madrid, 1984, p.124.
- 281 Ibidem, p. 124.
- 282 Kum, kum, kum kakakum , es el ruido de las pisadas del koko o monstruo.
- 283 Nsing, un animal parecido al gato y que atrapa a las gallinas para alimentarse.
- 284 Probablemente tenga su origen por la denominación de la inyección disipen. Aconseja estar listo, atento en cualquier momento aun cuando se duerme. Emmo es la tierra de los vivientes.
- 285 “Amigo pásame”, es un giro lingüístico guineoecuadoriano para pedir el paso
- 286 “chapear”, cortar la hierba o desboscar una extensión.
- 287 “finca”, una extensión de tierra cultivada.
- 288 <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/toumba.pdf>

289 Hans-Jörg Uther, *The types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson* (Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica, 2004).

290 Traducción de Gonçal Cutrina i Sorinas, *Llegendes i tradicions de les Valls del Ter i del Freser* (Ripoll: Maideu, 1981) pp. 160-161.

291 Mito registrado por Luis Estepa a un niño de la región de Byumba, en agosto de 1994, y publicado en Luis Estepa y José Manuel Pedrosa, *Mitos y cuentos del exilio de Ruanda* (Oiartzun: Sendoa, 2001) núm. 1.

292 Atuendo tradicional malgache que consiste en un pedazo de tela que las mujeres llevan sobre los hombros a modo de echarpe, y con el que los hombres cubren todo su cuerpo hasta las rodillas.

293 Mito recogido a Rabemanantsoa, de 70 años, de la etnia merina, de Antananarivo, y editada en Harinirinjahana Rabarijaona, *Narrativas orales malgache e hispánica: convergencias, divergencias y estudio comparativo*, tesis doctoral (Alcalá de Henares: Universidad, 2000) núm. 133.

294 Bouba, “segundo hijo”. Según una tradición que sigue viva todavía hoy, los guidar llaman a sus hijos según el sexo y el orden de nacimiento en la familia.

295 Pipit, palabra guidar que se identifica con la comiphora, árbol de la familia de los burseraceae.

296 Bouso, árbol, ficus sp, especie de higuera.

297 El asno es uno de los animales que, según las prescripciones alimenticias de los guidar, no son aptos para comer. El que a la madre malvada le den de comer su carne era un signo muy notorio de desprecio y reprobación.

298 Ogobogobo, personaje masculino que asoma en bastantes cuentos de los guidar. Su naturaleza, al menos en parte, tiene relación con lo salvaje. Aunque en este relato parezca identificarse con la astucia, por lo general se trata de un personaje tonto, al que todos engañan.

299 Kezawili, personaje femenino, cuyo nombre está compuesto por la raíz Keza, es decir, primogénita por orden de nacimiento, y Wili, que significa timidez. En otros cuentos el personaje recibe el nombre de Kezawiliwili, es decir, de Keza la tímida tímida.

300 En las tierras del norte de Camerún en las que viven los guidar y otros pueblos, una época muy propicia para la captura de las termitas es la estación de lluvias que va de mayo a junio, porque las lluvias expulsan de sus agujeros a las termitas.

301 Jigin, azadón.

302 Tiz, hijo varón primogénito. Para respetar el ritmo de la canción, apocopamos Tiz’, que en realidad debiera ser Tizi.

303 Es interrogación retórica. El esposo alude a sí mismo, ya que se extraña de la habilidad que le ha llevado a cazar el animal que lleva en la mano.

304 La mujer desea asegurarse de que el esposo trae efectivamente consigo un animal abatido, antes de salir a recibirlo. Porque entre los guindar, la habilidad para cazar, por lo general en la estación seca (entre septiembre y abril), se considera una prueba de valentía y de virilidad. La mujer cuyo esposo vuelve de la caza con un animal abatido se convierte en objeto de la envidia de las demás mujeres del pueblo.

305 Este acto es una señal de venganza final de la mujer contra la criatura monstruosa que, en complicidad con su propia madre, había sido responsable de su rapto.

306 Sobre el área académica Literatura del Tercer Mundo, véase Ahmad, 2000: 43-71.

307 Mi traducción de “sai do mercado básico dos outros, o euro-americano” (Soares, 2007: 37).

308 Nigel Fabb, *Lingüística y literatura. El lenguaje en las artes verbales del mundo*. Madrid: Visor, 2005, p. 110.