

Memoria y cambio en los relatos épicos africanos

JACINT CREUS
Departamento de Antropología Cultural
e Historia de América y África
Universidad de Barcelona

RESUMEN

La pretensión de este artículo es doble: por una parte, presentar a los lectores los llamados «géneros mayores» africanos, que pueden clasificarse en «epopeyas de instalación», «epopeyas heroicas» y «epopeyas clánicas». Pero también, por otra parte, se expone la crítica a la metodología de recopilación y publicación utilizada hasta ahora, que ha tenido siempre una pretensión de «autenticidad» que no se corresponde ni con la realidad de los textos recopilados ni con la vitalidad que toda la literatura oral africana conserva actualmente. La clave para este estudio está no tanto en la creación y la transmisión de los relatos, sino en la autoridad otorgada por las sociedades africanas y por el mundo académico occidental a determinados especialistas, que ejercen una función paralizante del género épico; frente a ellos, sin embargo, existen otros especialistas, menos tenidos en cuenta, alejados de las formas políticas del poder, que estimulan la creatividad y la vitalidad de «géneros mayores» con otras características.

Palabras Clave: África, Literatura Oral Africana, Poemas Heroicos Africanos, Bardos Africanos, Colonización.

SUMMARY

The aim of this article is double. First I want to introduce to the reader the so-called «Major Genders» in African oral literature; these can be classified as «Installation Epic Poems», «Heroic Epic Poems» and «Clan-related Epic Poems.» Second, I discuss a critique of the compilation and edition methodology used up to the present, which comes down to us wrapped in an aura of «authenticity» that corresponds with neither the reality of the compiled texts nor the vitality currently displayed by African oral literature. What really matters is not so much the creation and transmission of the narratives as the authority granted by African societies and western academic circles to a clique of specialists who performs a paralyzing function on these genders. Fortunately, there are in the field other, less heeded, politically-independent specialists who encourage the creativity and vitality of the «Major Genders» by paying attention to other features.

Key words: Africa, African Oral Literature, African Heroic Poems, African Bards, Colonization

1. LOS ORÍGENES: ¿UNA (IM)POSIBLE ÉPICA AFRICANA?

1.1. *Contexto europeo*

La leyenda es la narración que la gente analfabeta considera cierta. La leyenda renace al interpretar cada época hechos y realidades de las anteriores, magnificados y sublimados por la distancia y por la oscuridad del recuerdo, y, seguramente, por el mismo hecho psicológico que rige desde que el mundo es mundo¹ (Amades 1974: 84).

Así definía el género legendario uno de los folkloristas catalanes más conocidos y más discutibles, un antiguo librero de viejo bibliófilo aficionado a la entomología que decidió dedicarse a los estudios etnográficos por razones muy concretas:

También influyó mucho el hecho de darnos cuenta de que las mariposas, libélulas, mantis y todas las especies de hexápodos tenían su existencia lo bastante asegurada para ser cazadas y estudiadas por muchas generaciones de expertos entomólogos posteriores a la nuestra, mientras que los documentos de cultura tradicional estaban amenazados por el grave riesgo de desaparecer y había que recoger el máximo número posible y cuanto antes (*ibid.*: 13).

Ambas citas nos acercan a una manera muy concreta de percibir la literatura oral y, por lo tanto, nos ayudan a comprender el tipo de investigaciones llevadas a cabo por nuestro personaje: había que buscar, pues, esa «gente analfabeta» para que contara su interpretación de los hechos y realidades anteriores; y había que hacerlo cuanto antes y en el mayor número posible de ocasiones, para evitar que desaparecieran relatos y personas.

Esta concepción de la literatura oral como algo «relacionado con el pasado» no es exclusiva, evidentemente, del eminente etnólogo catalán. El Romanticismo europeo había sentado las bases de las nuevas disciplinas folklóricas insistiendo en un objetivo de «autenticidad», de «pureza», que determinó muchas de sus características: la literatura oral formaba parte esencial del «terruño», de un mundo rural que encarnaba los «valores tradicionales» de un país, concebido como un ente dotado de una personalidad conservadora que se pretendía «auténtica» y que se defendía mediante la preservación de «su» «cultura» (por ejemplo, en las colecciones de literatura oral) frente a una «modernidad» que representaría valores de progreso material pero de decadencia moral y de substitución cultural². La inevitabilidad

¹ Todas las citas textuales han sido traducidas al castellano, en caso de que el original esté escrito en otra lengua.

² Siguiendo con ejemplos de grandes autores catalanes, en una obra póstuma de Jacint Verdaguer que contiene algunos de los cuentos que recopiló, su prologuista, Josep Massó

de ese progreso podía reducir todo el conjunto a un puro «testimonio del pasado»; pero, aun así, la revalorización de una determinada visión «histórica» de la realidad colectiva cumplía una función pedagógica e ideológica consistente. Esta concepción peculiar de la literatura oral, que nunca se basó en criterios filológicos sino en elementos de contenido, determinó el tipo de lugares, de informadores y de relatos «a conservar». Como en todas las disciplinas, se encontró, simplemente, lo que se buscaba.

1.2. Contexto africano

Si el Romanticismo europeo situó la literatura oral en el contexto del *Esprit des Nations*, aquella idea de que cada nación tiene su propia cultura popular y la voluntad de recuperarla, debo decir que el desarrollo de esa idea coincidió con el ataque colonial al conjunto del continente africano. En el África subsahariana las recopilaciones etnográficas corrieron a cargo, esencialmente, de misioneros, de militares y de administradores coloniales, todos ellos imbuidos por las ideas al uso. La literatura oral africana, como tantas otras cosas, fue recopilada y estudiada desde parámetros exclusivamente europeos. «Mostrar cómo eran los africanos» era el objetivo inmediato de trabajos que siempre fueron pensados, además, para lectores europeos ávidos de exotismo; y ello implicaba, previamente, determinar también qué era lo que «merecía la pena» ser mostrado, ser transcrito y publicado. Y aquí, nuevamente, volvería a funcionar como un reloj el concepto de «autenticidad» otorgado a toda la literatura oral «digna de ser recopilada». Sólo que, en esta ocasión, esa «cultura tradicional» que debía ser objeto de estudio no tenía como finalidad la «recuperación del pasado»: las sociedades africanas eran percibidas como no históricas; y, en la Gran Cadena ideada por el evolucionismo cultural, ocupaban «estadios anteriores» de «civilización»: la literatura oral, pues, podía ser recopilada «naturalmente» en aquellas sociedades «atrasadas», lo cual podría dar un poco más de luz a

i Torrents afirma: «Son contados los folkloristas que no distorsionan el estilo cuando nos transmiten un cuento, alejándolo así de la forma en que les ha sido contado por el narrador popular. No son muchos los que saben copiar en el papel lo que escuchan de viva voz» (Verdaguer 1905: VI). «Verdaguer fue todo un folklorista. Había salido del pueblo, se compenetraba con sus más íntimos sentimientos y conocía todos los rincones de su corazón. Comprendía el alma catalana. El gran poeta, quizá por serlo, nos ha transmitido estos cuentos con fidelidad y con respeto, sabiendo aromatizarlos con tal gusto que, leyéndolos, uno cree encontrarse junto a la chimenea de su hogar y presencia los temores y las alegrías de los agricultores patrios» (*ibid.* VII): aparecen «autenticidad» y «patria», pues, como preocupaciones centrales de cualquier interpretación.

los «estadios anteriores» propios; y, en cualquier caso, ayudar a la tarea «civilizatoria» que justificaba el proceso de opresión.

Premisa principal de esas sociedades que, como las mariposas de Amades y gracias a la actuación salvífica de Europa «tenían su existencia lo bastante asegurada para ser cazadas y estudiadas por muchas generaciones de expertos posteriores», era la inexistencia de literatura escrita. La realidad evidente, por ejemplo, de una literatura en lengua *gue'ez* que data de los primeros siglos de la era cristiana, no era tenida en cuenta; ni una amplia tradición manuscrita, iniciada en nuestra época medieval, tanto en la parte occidental como en la oriental del continente; ni otras manifestaciones literarias escritas que entonces no fueron conocidas porque la posibilidad de su presencia nunca fue concebida³. En este contexto, reparar en la existencia de una literatura oral obedeció más bien al mismo sentido paternalista que recorría ideológicamente la médula espinal del sistema colonial: siendo los africanos personas carentes de cualquier vestigio de «civilización», lo máximo que podía esperarse de ellos eran creaciones orales transmitidas en forma de cuentos más o menos ingenuos, más o menos ingeniosos, y de proverbios y/o aforismos más o menos juiciosos, más o menos ocurrentes.

Tampoco las lenguas africanas parecían existir para los recopiladores europeos, poco inclinados —con excepciones notables— a aprender la lengua de la sociedad estudiada⁴. De hecho, el destinatario de todos los trabajos era el público metropolitano al que, entre otras cosas, había que convencer de la utilidad de la colonización. Los misioneros claretianos, por ejemplo, enviados por la Administración española a Guinea Ecuatorial desde 1883, publicaron un auténtico caudal de artículos explicando las enormes riquezas materiales que aquel territorio encerraba; y muchos ejemplos que intentaban demostrar la «ingenuidad» y la «bondad natural» de sus habitantes, a los cuales «era posible» «civilizar». Seguramente, estas razones influyeron poderosamente en que el género preferido por nuestros misioneros fuera la fábula, transmisora, según ellos, de valores morales «universales», o sea semejantes a los suyos-nuestros. La incorporación de autores «nativos» a la labor fue muy tardía, pero —como el mismo género literario— enormemente ejemplarizante. Veamos como muestra esta fábula de «El venado y la tortuga», publicada por Rafael M.^a Nze (1949: 79), futuro arzobispo de Malabo:

³ El primer manual sistemático de literatura africana no apareció hasta la fase final de la época de las independencias (Jahn 1968), y en él se habla de más de 2000 autores y 4500 obras. Poco después apareció otro estudio fundamental (Gérard 1971).

⁴ En una de las excepciones más interesantes, el misionero P. Henri Trilles, establecido en la Misión de Libreville, utiliza el francés y el fang para los proverbios; pero toda su narrativa recopilada fue publicada sólo en francés (1905).

Tenía por amigo / un tímido venado, / a la tortuga sabia / 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 adelante 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. // Lloro y llamo a su amiga, / pero todo es en vano, / que en este mismo instante / le pilló un leopardo. // Llévase aqueste ejemplo / los que de sí pagados, / desoyen vanidosos / los consejos del sabio.

La transposición cultural resulta evidente. Pero también lo es el cambio de «representación»: uno se imagina a un joven seminarista hispanizado recitando la fábula anterior en una velada religioso-recreativa; jamás en la «casa de la palabra» del pueblecito fang de donde procedía el ilustre monseñor, una «casa de la palabra» que los protagonistas activos de la colonización visitaban poco. Quizás por esta separación, y por aquella concepción desdenosa de las sociedades africanas, apenas se daban cuenta de valor inmenso de una literatura oral llena de vitalidad. Ni siquiera cuando describían realidades claramente distintas a las europeas:

Son los juglares unos hombres muy versados en cuentos, canciones e historias y son llamados de lejanas tierras y se les retribuye muy bien, como se practica, en los pueblos de las montañas, con los gaiteros. [...] Una vez anunciada la fiesta, se hace un tinglado de ramas de palmera: estando todos alrededor como suele suceder en semejantes casos, se persona el juglar con su arpa, sendos pellejos de gato montés en los brazos y bien aseado con vistoso capacete y hermosas ristas de abalorios que le cuelgan hasta los talones. Comienzan sus cuentos e historias y sus peregrinos recitados mezclados con cánticos, saltando con garbo y agitando las pieles. En ellos es acompañado por los instrumentos músicos, sobre todo por el consabido *mansang* que los entendidos tocan a cuatro manos, a semejanza de nuestros pianistas, continuando así sus interminables historias, cuentos y fábulas por días y noches enteros, y parece mentira, si no fuera por los excitantes que toman, sobre todo el *nveñ* (*yobimbina*) que les excita los nervios de un modo extraordinario (Pelayo 1929: 587: 91; 594: 210).

El misionero, por lo tanto, se da cuenta de que en el pueblo tienen lugar, de cuando en cuando, «representaciones» a cargo de personas especialmente valoradas. Pero es víctima de su comparación con juglares y gaiteros y de su propia ignorancia del idioma: «Son unos hombres muy versados en cuentos, canciones e historias y son llamados de lejanas tierras y se les retribuye muy bien»; «Comienzan sus cuentos e historias y sus peregrinos recitados mezclados con cánticos, saltando con garbo y agitando las pieles...». En ningún momento el P. Pelayo parece darse cuenta de que aquellos «pe-

regrinos recitados» pudieran ser algo parecido a las «epopeyas»; porque no sospecha que puedan existir «géneros mayores» en sociedades «primitivas».

2. PRIMER PASO: LAS EPOPEYAS DE INSTALACIÓN

2.1. *Una descripción de los orígenes colectivos*

Y, sin embargo, en aquella época otros funcionarios coloniales, como veremos más adelante, ya habían empezado a recoger versiones épicas de otros pueblos. Especialmente, los recopiladores coloniales se habían fijado en las llamadas «epopeyas de instalación», es decir aquellos relatos sobre el origen de las distintas etnias africanas. En ellos, los colonizadores veían características que les acercaban a la épica europea: tono elevado, grandilocuencia, multiplicidad de recursos orales, amplitud, ritmo, contenido heroico... La recopilación fue rápida y segmentada: ni siquiera ocurrió que alguien se diera cuenta de que todas ellas eran extraordinariamente parecidas: el pueblo x no proviene del lugar que ahora mismo ocupa; sino que llegó a él después de un extraordinario viaje que, desde tierras muy lejanas, llevó a los miembros del grupo a este territorio. Para ello, y después de una revelación que dio origen a la partida, el pueblo entero emprendió un largo peregrinaje lleno de peligros y de obstáculos que se fueron superando, con heroicidad o con ingenio: ataques de pueblos enemigos, un gran árbol atravesado en el camino, un río de aguas profundas que interrumpía el paso... Una vez alcanzado el destino, el pueblo x se dispersó hasta ocupar su territorio actual; pero antes sentaron las bases comunes de sus creencias y organización. Un esquema que se va repitiendo y que viene a ser el siguiente:

Tierra original percibida como no propia: esclavitud, etc.
Manifestación divina, indicadora del destino final = tierra prometida
Dificultades externas o internas para la partida
Salida del pueblo hacia la tierra prometida
Conducción a cargo de un personaje elegido
Divisiones, disensiones y deslealtades durante la travesía
Castigo de los desleales. Asentamiento de los escindidos, lejos de la tierra prometida
Luchas contra pueblos enemigos
Episodios de iniciación: bajo tierra, en el agua, en una montaña...
Llegada a la tierra prometida a cargo de un guía distinto del primero
Ocupación de la tierra prometida y asentamiento en el territorio
Instauración del culto definitivo

Aún hoy, la mayoría de pueblos africanos describen su origen de esta manera: se identifican con este tipo de epopeyas, que forman parte de su identidad simbólica⁵. El relato forma parte de numerosas veladas y conversaciones, y es frecuente articular el conjunto de la propia historia a partir de este episodio inicial. De hecho, las versiones más precisas son las más valoradas. Sólo que, a partir de la época colonial, lo que seguramente era una institución creada para mantener vivo el recuerdo de los antepasados —esos ancestros primigenios que crearon y transmitieron identidad— y para fijar las principales normas de convivencia, pasó a ser tratado como «la Historia cierta» de cada pueblo, en el sentido que damos en Europa al término «Historia»; sin reparar en la repetición incesante de coincidencias; sin darse cuenta de que el mismo libro del Éxodo, por citar un ejemplo muy conocido, reposa en esas mismas estructuras literarias. El cambio de función encajaba plenamente en los supuestos coloniales: ofrecía la doble imagen de unos territorios «vacíos» tiempo atrás, lo que mediatizaba el «derecho de conquista» europeo; y de una vaga «Historia de los pueblos sin Historia», confundidos en una masa viajera sin puntos de referencia; y, sobre todo, albergaba una visión muy concreta, racista, de la historia de África, entendida en la época colonial (y también ahora, hasta cierto punto) como una sucesión de movimientos de población que se «empujaban» sucesivamente, imponiéndose siempre los menos «salvajes» a los que eran, a la vez, más «salvajes» y más «antiguos» en el territorio.

2.2. *Historia colectiva y ahistoricidad*

El objetivo de cualquier intento de interpretación, en consecuencia, pasó a ser la precisión geográfica y cronológica, conseguida a través de una pseudo-etnografía fantástica. Veamos un ejemplo de un autor ndowé (Ikuga Ebombombome 1993: 8-9):

Se cuenta por tradición oral, aparte de las investigaciones hechas por etnólogos no autorizados sobre este particular, que todos estos pueblos [las distintas ramas del tronco ndowé] y otros cuyos nombres no citamos en este momento por haber ciertas dudas en su caso, proceden todos ellos de un mismo país de origen. Varios detalles deducidos de la historia oral de los ndowé durante su primera peregrinación desde la región que recuerdan con el nombre de *ITYOPE DYA MAYONGO* hasta *DPONGO DYA ZIRE* confirman las versiones, además de los nombres que acabamos de mencionar, los cuales equivalen a ETIOPÍA el primero y al CONGO [Zaire] el segundo [...] Otra prueba más verosímil que patentiza

⁵ Ver también mi artículo sobre el tema (Creus 1995).

una veracidad sobre el origen del ndowé en relación a Egipto y Etiopía, es la del sustantivo *Dyoba*, corrupción arcaica del vocablo hebreo *Jehová* que en ndowé significa «Sol» o su dios en aquel entonces como sabeistas.

El tipo de razonamiento es muy frecuente en la etnografía colonial y supone una manipulación también muy frecuente de la literatura oral, utilizada —en África como en todas partes— como arma política e ideológica: la mitificación de la propia historia, en este caso, sitúa el origen del pueblo ndowé en sedes de «civilizaciones mayores»: el Egipto de los faraones, la Etiopía de la reina de Saba⁶, la gesta del pueblo hebreo. Digamos que es un tipo de mitificación hipotéticamente confirmada por una pseudo-lexicografía y ratificada por coincidencias toponímicas observadas a lo largo del periplo presumido. Subyace la valoración histórica de los europeos en relación a determinadas «civilizaciones», que aquí se combina con un etnocentrismo africano excluyente: «aparte de las investigaciones hechas por etnólogos no autorizados sobre este particular», proclama el autor citado, desautorizando así a todos aquéllos que no gozan de la «autoridad tradicional». Sólo que, en estos casos, la «autoridad tradicional» es un concepto difuso: la interpretación de la propia historia se reserva, entre los ndowé, a los grandes iniciados y, más en general, a los ancianos concedores de las tradiciones; pero nunca se trata de personajes que mantengan una posición de «narrador exclusivo» de algo que «pertenece a todos».

La postura excluyente, curiosamente, se apoya en un «conocimiento científico» pluridisciplinar: historia, geografía, lingüística... que no se limita a corroborar la narración ancestral, sino que la fija: el viaje primordial deja de ser un mito de origen; se encarna en una gran civilización, de la que se huye por motivos oscuros; sigue un itinerario incontestable, determinado por la toponimia comparada; y substituye la interpretación simbólica de los episodios iniciáticos por una interpretación realista de los mismos: el paso del gran árbol atravesado en el camino significa la superación de la selva ecuatorial, el gran río es el Sanaga, etc. El problema de la «apariencia científica» de este tipo de interpretaciones es que, como la misma ciencia occidental en la que se inspira, proclama aquel carácter excluyente: los «no autorizados sobre este particular» no son solamente ciertos etnólogos, sino todos los que se alejan del texto exacto del «sabio», incluidos otros «sabios» menos ejercitados. Se pretenden eliminar las «otras» versiones. Se quiere establecer un texto y una interpretación «canónicos», inamovibles, en una literatura oral todavía rebotante de vida, frescor, inquietud y —en una palabra— variabilidad.

⁶ Sobre la utilización de este mito en la propia Etiopía, ver el artículo de Francesc Xavier Marín (2005).

En la terminología colonial, este tipo de relatos épicos colectivos y de interpretaciones corresponderían más bien a sociedades que fueron calificadas como «acéfalas». Una de las características que los colonizadores atribuían a dichas sociedades era la falta de una organización centralizada (entre otras, tales como la difusión del hierro —lo que no concuerda con los datos arqueológicos— o la utilización de lenguas tonales). La pauta, como siempre, encuentra sus raíces en aquella ideología primordialista que asimilaba diferencias raciales, culturales y lingüísticas, como fue el caso de la relación que algunos establecieron entre la expansión del sánscrito y la superioridad aria.

3. SEGUNDO PASO: EPOPEYAS HEROICAS

3.1. *Héroes y jerarquías: los informadores «fiabiles»*

En África, frente a estas sociedades «acéfalas», los colonizadores situaron otras que presentaban una mayor organización estatal y una mayor diferenciación. Éstas fueron consideradas «superiores» a las primeras, más «aptas» para la «civilización» y «mejor preparadas» para «colaborar» en el proceso colonial. En la fantásica historia creada en la época, se trataría de «razas» que habrían llegado a sus actuales emplazamientos «más tarde» que las «primeras», poseerían una pigmentación de la piel «menos negra» y su origen no sería un oscuro viaje inmemorial, sino las hazañas perfectamente datables de héroes determinados, localizados e historiables, forjadores de grandes imperios y de nobles dinastías: la épica histórica se reservaba a este tipo de colectivos. Se buscó. Y se encontró: porque, precisamente, el poder crea su propia literatura; y crea, también, sus propios relatos canónicos y los propaga a través de personajes fiables, adictos, «autorizados sobre este particular». «Auténticos», en definitiva. Son los llamados *griots*, exaltados sobre todo en la literatura colonial francesa por aquel halo de autenticidad que se les presumía. También, naturalmente, porque su intento de colonización directa se apoyaba en realidad en la colaboración de las grandes familias locales, cuyo prestigio aumentaba con los relatos del *griot* y más aún con su paso a la escritura: por eso la mayor parte de ediciones de narraciones épicas se han dado en el África Occidental.

Al deseo de los etnógrafos de describir una sociedad «auténtica», o sea antigua y anticuada, no contaminada por influencias exteriores —algo imposible—, se unía el deseo de «memoria», de «veracidad» de los que pretendían utilizar la literatura oral épica como fuente histórica cierta. Ambas pretensiones se unen en aquella figura del *griot*, definida a partir de dos

características que la determinan: en primer lugar, es miembro de una «casta» diferenciada, por lo que solamente se le encuentra en sociedades que presentan este tipo de organización; en segundo lugar, ha recibido una iniciación específica, mediante el ejercicio de la memoria, para la recreación y reproducción «fiable» de genealogías e historias de épica heroica.

Se trata, pues, de un caso muy especial dentro de la literatura oral: en ésta, y en todos los géneros, cualquier miembro del grupo es capaz de contar un cuento, una epopeya, una leyenda, una canción, una adivinanza... cualquier tipo de manifestación literaria que le haya gustado; bien entendido que cada individuo cuenta el mismo relato a su manera, introduciendo variantes que normalmente son aceptadas sin problemas, con la única condición de que gusten: por su belleza, por su interés, por su verosimilitud, por su fantasía, por su carácter... Ésta es la esencia de la literatura oral, y el *griot* es una figura que se contrapone a dicha esencia: sería el especialista, el que es capaz de recitar de memoria sin ningún tipo de variante, el que por sí mismo puede dar una versión canónica, auténtica de un relato. Dicho desde otro punto de vista: él es capaz de matar la vida oral de un texto, mediante un recurso oral paralizante; algo que, por lo tanto, no sólo puede conseguir la escritura:

Aunque la utilización de la memoria y de la escritura también puede tener un efecto estimulante, la pretensión de canonicidad que se ha dado, en literatura oral, a ambos recursos, paraliza la normal evolución de los relatos. El concepto de autenticidad, de canonicidad, sería la base ideológica de la fijación de los textos; mientras que el concepto de «edición crítica» y la búsqueda de todo tipo de informadores podría reflejar la vitalidad de los mismos textos, siempre que no hablemos de un *corpus* cerrado. En el momento histórico que estamos analizando, la idea de fijación de la Historia se daba por supuesta entre los científicos sociales europeos, asimilando dicho concepto a una historia nacional de modelo romántico. El mismo tipo de razonamiento ha funcionado en África; con la diferencia de que, en el continente negro, en general, las fuentes no han sido escritas sino orales. Ambos métodos históricos remiten nuevamente a la idea de autenticidad y, en el caso africano, refuerzan la figura del *griot* frente a otros potenciales informadores. Esta visión, adoptada por los colonizadores y aún persistente, es tan discutible como la presunta veracidad de las epopeyas, que se daba por hecha —como hemos visto— en el caso de las epopeyas de instalación y en las de grandes héroes.

3.2. *La incontestabilidad de los héroes*

Ello, a pesar de que la mayoría de éstos presentan una biografía repleta de episodios claramente fantásticos. Así, la historia del primer emperador del reino de Malí, Sundiata Keita, la primera editada a partir de una narración completa, no resumida, nos presenta el origen del futuro gobernante en una predicción mágica realizada por un cazador extranjero al padre del protagonista (Niane 1960: 18-20):

Un cortesano añadió:

— Los cazadores del Sangarán son los mejores adivinos. Si el Extranjero quiere, podremos conocer muchas cosas.

El cazador se sentó junto a Gnankumán Dua, que le cedió un lugar en la alfombra, y dijo:

— *Griot* del rey, no soy de esos cazadores cuya lengua es más hábil que su brazo. Tampoco soy un narrador de aventuras dulces, porque no me gusta abusar de la credulidad de la gente. Pero gracias a la ciencia que mi maestro me enseñó, puedo presumir de ser adivino entre los adivinos.

Sacó de su *sasa* doce cauríes que tiró sobre la alfombra. El rey y todos los cortesanos observaban a aquel Extranjero que blandía con su ruda mano las doce brillantes conchas. Gnankumán Dua hizo notar al rey, discretamente, que el adivino era zurdo. La mano izquierda es la del mal, pero en las artes adivinatorias se dice que los zurdos son los mejores. El Cazador musitaba palabras incomprensibles, mientras que con su mano movía y removía los doce cauríes, que iban tomando diferentes posiciones que él meditaba largamente. De pronto levantó sus ojos hacia el rey y dijo:

— Rey, el mundo está lleno de misterio, todo está oculto, no sabemos más que lo que vemos. La ceiba brota de una semilla minúscula: el gran árbol que desafía las tempestades no pesa, en su origen, más que un grano de arroz. Los reinos son como los árboles: unos llegarán a ser como ceibas, otros se quedarán como enanos y la gran ceiba los cubrirá con su sombra. Así, ¿quién podría reconocer en un niño a un futuro gran rey? La gran suerte y la pequeña, la verdad y la mentira, han chupado el mismo pezón. Nada hay cierto pero, rey, veo a dos extranjeros acercarse a tu ciudad.

Se calló y miró un momento hacia la puerta de la ciudad. Toda la asistencia, sin mediar palabra, dirigió allí su mirada.

El adivino volvió a sus cauríes.

Con su hábil mano los agitó en la palma y los echó.

— Rey del Mandinga, el destino avanza a grandes pasos, el Mandinga saldrá de su larga noche, Nianiba se iluminará. Pero, ¿cuál es esa luz que viene del Este?

— Cazador, observó Gnankumán Dua, tus palabras son oscuras. Haznos accesible tu lenguaje. Habla en la lengua clara de tu sabana.

— Ahora mismo, *griot*. Escuchad mi mensaje. Escucha, rey: «Has gobernado el reino que tus antepasados te han legado, y no tienes mayor ambición que transmitir este reino intacto, si no más grande, a tus descendientes. Pero, bello Magán, tu heredero aún no ha nacido. Veo venir hacia tu ciudad a dos cazadores. Vie-

nen de lejos y les acompaña una mujer. ¡Oh, qué mujer! Es fea, es horrible. Lleva sobre su espalda una joroba que la deforma, sus ojos exorbitados parecen colocados encima de la cara, pero, misterio de los misterios, esa mujer, rey, es la que debes esposar, porque ella será la madre de aquél que convertirá el nombre del Mandinga en inmortal para siempre jamás. Ese niño será el séptimo astro, el Séptimo Conquistador de la tierra, será más poderoso que Djolú Kara Naíni⁷. Pero, rey, para que el destino dirija a esa mujer hacia ti es necesario un sacrificio: inmolarás a un toro rojo, porque el toro rojo es poderoso. Cuando su sangre empape la tierra, ya nada se opondrá a la llegada de esa mujer. Yo ya he dicho todo lo que tenía que decir, pero todo queda en manos del Todopoderoso.

Los extranjeros que años más tarde trajeron consigo a la futura madre de Sundiata, la habían conseguido como premio por haber logrado matar a un búfalo que devastaba el país vecino gracias a unas flechas milagrosas que les había proporcionado la misma anciana que de cuando en cuando se transformaba en aquel búfalo feroz (*ibid.*: 3-27). Después, el relato continúa con la boda real, el nacimiento de Sundiata tras la violación de su madre, la infancia y exilio del príncipe, la conquista del reino de Niani por el rey brujo Sumaoro Kanté, y su reconquista a cargo de una gran coalición dirigida por Sundiata Keita, dotado de poderes mayores. Tras su victoria en la batalla de Kirina, la coalición vencedora establecería la organización del futuro imperio y del gobierno de Sundiata (1230-1255). La epopeya se detiene justo en el momento en que Sundiata asciende al trono. Otro relato (Ki-Zerbo 1978: 134) nos cuenta su muerte, en el río Sankarani, tras la cual se convirtió en hipopótamo.

Nadie puede creer, por lo menos desde parámetros occidentales, en la «veracidad histórica» de la epopeya del emperador Sundiata, narrada «con toda fidelidad» al profesor Niane, como afirma en su prólogo, por el *griot* Mamadou Kouyate, quien a su vez nos da las clave de su oficio (Niane 1960: 9-10):

Aprendí el conocimiento que poseo de mi padre Djeli Kedian, el cual lo obtuvo también de su padre. La Historia no tiene misterios para nosotros. Enseñamos lo que deseamos enseñar, porque somos nosotros los que poseemos las llaves de las doce puertas del Mandinga.

Conozco la lista de todos los reyes que se han sucedido en el trono del Mandinga. Sé explicar cómo los negros se dividieron en tribus, porque mi padre me legó todo su saber. Sé por qué uno se llama Kamara, otro Keita, otro Sidibé o Traore. Cualquier nombre tiene un sentido, un significado secreto.

He enseñado a los reyes la Historia de sus ancestros para que la vida de los Antiguos les sirviera de ejemplo, porque el mundo es viejo pero el futuro viene del pasado.

⁷ Nombre árabe de Alejandro Magno.

Mi palabra es pura y libre de mentira. Es la palabra de mi padre. Es la palabra del padre de mi padre. Os diré la palabra de mi padre tal como la he recibido. Los *griots* del rey ignoran la mentira. Cuando estalla una querrela entre tribus, nosotros resolvemos las diferencias: porque somos los depositarios de los juramentos prestados por nuestros Antepasados.

Escuchad mi palabra, si queréis saber. Por mi boca aprenderéis la Historia de Mandinga.

La pretensión, por lo tanto, es de una exactitud perfecta, sin cambios, de generación en generación, en un proceso de transmisión que se remontaría hasta los *griots* contemporáneos del protagonista. Sin embargo, los episodios fantásticos, irreales, simbólicos, se suceden. Y se desvanece también aquella pretensión de historicidad aplicada por los colonizadores del continente africano a sociedades que, por ser más «complejas», más «civilizables», más «colaboracionistas», debían tener un pasado glorioso claro, fijado: si no por escrito, por lo menos a través de una cadena de transmisión oral «libre de mentiras», fiable incluso ante los ojos de los otros africanos. Por otra parte, y de todas maneras, se trataba de sociedades «atrasadas», que vivían inmersas en una no-historia equivalente a nuestra historia medieval: el descubrimiento del género épico (= medieval) y de los *griots* (= juglares) se acomodaba perfectamente a la concepción colonialista de las sociedades africanas. Incluso esta mezcla de realidad y ficción podía aparecer como adecuada a esas «narraciones que la gente analfabeta considera ciertas».

En la epopeya de Bitón Kulibali publicada por Lilyan Kesteloot (1993: I, 65-73), se nos cuenta que aquel héroe, fundador del imperio bámbara de Segú, donde gobernó entre 1712 y 1755, encontró las raíces de su poder en un enfrentamiento dialéctico con la diosa Faro, acaecido en las profundidades fluviales del Níger:

Mamari Bitón [Kulibali] se sumergió en el agua. / Llegó donde los viejos, que gritaron: / «Hombre de dos pies, ¿quién te ha hecho venir?». / Bitón no les respondió nada y siguió su camino. / Llegó donde los jóvenes, / no les dijo nada y prosiguió. / Llegó donde las mujeres casadas, / llegó donde las jóvenes, y siguió adelante. / Después de pasar a las jóvenes, / la hija de Faro se echó en los brazos de su madre. / Entonces Faro dijo: «Hombre de dos pies, / ¿qué te ha hecho mi hija, / para que la hayas perseguido hasta aquí?». / Bitón respondió: «Se ha portado mal. / Ha robado los tomates de mi madre». / Faro le propuso: «A cambio de ella, / te daré cien veces todo lo que desees». / Pero Mamari no aceptó: / «Lo único que quiero es matar a tu hija». / La madre gritó: «No la mates. / Dime lo que desees, y te lo concederé. // «Entonces, derrama unas gotas de leche / de tu seno izquierdo en mis orejas, / y dame algunas de tus semillas de fonio». / Entonces Faro exclamó: «No hablas como un extranjero. / Haz lo que quieras con mi hija, porque no puedo satisfacer tus deseos». // Entonces Mamari se precipitó

sobre la hija / y la amenazó con el fusil. / La hija gritó: «¡Madre, así que prefieres / la leche de tu seno y las semillas de fonio antes que a mí!». // Así fue cómo Faro / tuvo que derramar su leche en la oreja de Bitón / y darle las semillas de fonio. / Le advirtió: «Llévate las semillas y siébralas, / pero no coseches las plantas que nazcan de ellas». / Entonces Mamari dejó a los genios del agua / y regresó a su casa de Segú. / Era al principio del invierno. / Sembró las semillas. / Cuando las plantas maduraron, / todos le proponían ir a segarlas, / y Bitón encontraba un pretexto / para retrasar la cosecha. / Les decía que le dolía el pie / y que no podía andar hasta la finca. / Así fue pasando el tiempo, y los pájaros / picotearon las plantas y no dejaron nada⁸.

Efectivamente, los pájaros cogieron el fonio y dice la leyenda que todos los territorios adonde lo llevaron fueron conquistados por Bitón Kulibali. La historia real de este personaje nos lo presenta como fundador y capitoste, a raíz de actuaciones desalmadas de su asociación de jóvenes compañeros, de un reino extremadamente violento en un período de la historia de África Occidental caracterizado por una militarización incesante. Algo de ello se desprende del relato publicado por la profesora Kesteloot, basado en la narración del *griot* Kéfa Diabate de Mbeba, que continúa así (*ibid.*: 69):

En aquella época, en Segú-Koro, / los asuntos de la asociación [de los jóvenes] se enredaban. / Entonces, algunos pensaron en Mamari. / Era un extranjero, pero desde que vivía allí / no había hecho ningún mal a nadie / y creían poder introducirle en la asociación. / Confiaron la asociación a Mamari, / y desde entonces dicen en Segú: / «La asociación es la fuerza». / Mamari dirigió bien la asociación. / Todos sus miembros estaban satisfechos. / Algunos propusieron ir a buscar cautivos / para fundar un pueblo en honor de Bitón. / Trajeron a los habitantes de Sebugu, / en la otra orilla del río, hasta Segú-Koro. / Después fueron a bus-

⁸ La forma de transcripción utilizada por la profesora belga nos aproxima a otra característica de las epopeyas heroicas africanas: están compuestas en verso y son recitadas utilizando una melodía más o menos constante. El *griot* memoriza, canta y se acompaña de un instrumento que suele recibir el mismo nombre que el género épico que narra. De hecho, y desde las independencias africanas, la publicación de nuevas epopeyas conllevará la aceptación y legitimación de un método de trabajo cada vez más parecido al establecimiento de un texto «canónico», en el que sucesivamente terminarán considerándose definitivos algunos elementos: la «autenticidad» de las fuentes; el establecimiento de un texto «definitivo» en la lengua original; la traducción literal de dicho texto a una lengua europea; la fijación —adaptación de un texto equivalente en dicha lengua europea; la incorporación de la grabación del texto original. Este sería hoy el paradigma de la edición científica de una epopeya africana; en la que, como se puede observar, el objetivo final es básicamente el texto, dejando prácticamente de lado los aspectos relacionados con la «representación» del relato, que es fundamental en literatura oral y de la cual sólo mereció mayor atención la figura del *griot*, el bardo que «garantiza» la «autenticidad» de la pieza, pero jamás elementos tan importantes como su público o la transmisión de sus relatos por parte de ese público.

car a los de Segú-Kura. / Así fue cómo Bitón limpió la maleza / para instalar su poder en Segú. / Su poder creció y en todas partes decían: / «¡Bitón Kulibali, Bitón Kulibali!». / Le enviaban el impuesto de la miel / desde el este, desde el norte y desde el oeste. / Y su imperio se fue extendiendo.

Volvemos, pues, a aquella mezcla de episodios históricos y simbólicos. A menudo, los estudios historiográficos terminan por desmentir incluso la «base histórica» que se le supone al género épico; pero, por lo menos en África, son precisamente los episodios fantásticos los que acaban siendo más importantes (Creus 1996): porque son los que justifican, en los parámetros psicológicos del auditorio, a personajes determinados que quizás, ante un relato veraz, aparecerían como deslegitimados en sus actuaciones históricas. Es el caso de Bitón Kulibali, que, pese a dedicarse a someter a muchos pueblos a cautiverio, a desplazamientos forzosos, o al pago de tributos abusivos, tiene a su favor el relato, transmitido por generaciones consecutivas de *griots* hasta nuestros días, inamovible, que sacraliza el origen de su autoridad; un origen divino, inapelable e indiscutible: la mismísima Faro, genio del Níger, diosa de la fecundidad, que le da la leche de su seno, es decir que le alimenta como a un hijo propio y que también le proporcionará las semillas que, a través de la acción de los pájaros, delimitarán el territorio del futuro reino cuyas fronteras, por lo tanto, han sido fijadas por su mediación. La autoridad de Bitón, de esta forma, pasa a ser inobjetable. ¿El *griot* transmite hechos? No. El *griot* transmite ideología: la ideología del poder. Ello le dota también de poder, porque detenta «la verdad» de «lo sucedido»: «Enseñamos lo que deseamos enseñar, porque somos nosotros los que poseemos las llaves de las doce puertas del Mandinga. [...] Mi palabra es pura y libre de mentira. Es la palabra de mi padre. Es la palabra del padre de mi padre. Os diré la palabra de mi padre tal como la he recibido. [...] Cuando estalla una querrela entre tribus, nosotros resolvemos las diferencias: porque somos los depositarios de los juramentos prestados por nuestros Antepasados» (Niane, 1960: 9-10). A pesar de que, en realidad, como sucede siempre en la literatura oral, las historias de los numerosos héroes de las epopeyas africanas se sustentan en estructuras que se van repitiendo (Creus 1997: 107):

situación caótica	
origen del héroe	madre especial
	padre especial
Nacimiento	
cerca de un río	en un lugar oculto
Abandono	Abandono
	lactancia animal
Rescate	
padres adoptivos	
comportamiento anormal	
Separación de los padres adoptivos	
elección de compañeros	
Retorno a la familia original	
Reconocimiento	Asesinato
cumplimiento del propio destino	

3.3. *La ambigüedad del «griot»*

Y, curiosamente, si por una parte es una figura que fascina a los occidentales de la época colonial (y de las posteriores), los africanos temen y recelan de los *griots*, esos mantenedores de una historia oficial que es contraria a los intereses de la mayoría. Se considera que el *griot*, en la sociedad malinké, ocupa una posición de referencia negativa, la representación de «lo que uno no debe ser»: en primer lugar porque, por su actitud provocativa, suele mostrar una conducta considerada poco cortés; en segundo lugar, por su avidez para recibir regalos; y, en tercer lugar, porque, en sociedades regidas por normas de reciprocidad, el *griot* recibe pero no da jamás. Una actitud, por cierto, que en muchas sociedades africanas limita con la brujería⁹; igual que el exceso de ambición, permitir o provocar la muerte de un familiar, o realizar cualquier acto de antropofagia. Esta concepción no se demuestra abiertamente sino que se utiliza, para ello, el arma más poderosa que existe en el continente: la literatura oral. Y, efectivamente,

⁹ Entre los fang, por ejemplo, se considera al *mbom nvet* no como brujo, pero sí como poseedor de evú. Sobre este tema, ver el conjunto de la obra de Lluís Mallart (especialmente Mallart 1981).

todos los mitos relacionados con el origen de los *griots* muestran esa proximidad. En uno de los primeros que se publicaron en Europa (Frobenius 1999 [1937]: 97-110) se nos muestra a Gasir, héroe del imperio de Wagadu en su lucha contra los burdama, futuro primer *griot*, como un gran guerrero en el campo de batalla; pero deseoso de la muerte de su padre Nganamba, porque desea ocupar su trono:

Nganamba no moría. Un chacal corroía el corazón de Gasir. Diariamente, Gasir preguntaba a su corazón: «¿Cuándo morirá Nganamba? ¿Cuándo Gasir podrá ser rey?». Cada día Gasir esperaba la muerte de su padre como un amante espera por la tarde la aparición de las estrellas. De día, mientras Gasir luchaba como un héroe contra los burdama y conducía a los traidores boroma [esclavos] por delante de sí con una cincha de cuero, sólo pensaba en la lucha, en la espada, en el escudo, en el caballo. De noche, cuando cabalgaba de regreso a la ciudad y tomaba asiento en el círculo de los hombres y de sus hijos, Gasir oía cómo todos ponderaban sus proezas. Pero su corazón no escuchaba; su corazón estaba atento al tenso jadear de Nganamba; su corazón rebosaba miseria y deseo.

El corazón de Gasir rebosaba de deseo por el escudo de su padre, el escudo que él sólo podría llevar cuando su padre muriera, y también por la espada que sólo podría levantar cuando fuese rey. Día a día, la rabia y el deseo de Gasir crecían. No podía conciliar el sueño. Se acostaba, y un chacal corroía su corazón. Sentía que el sufrimiento le oprimía la garganta. Una noche saltó de la cama, salió de casa y fue a visitar a un viejo sabio, alguien que sabía más que todos los demás. Entró en su casa y preguntó: «¡Kiekorro! ¿Cuándo morirá mi padre, Nganamba, y podré tener su espada y su escudo?». El anciano respondió: «Gasir, tu padre morirá. Pero no te dejará ni la espada ni el escudo. Llevarás un laúd. La espada y el escudo los heredarán otros, no tú. Y tu laúd será la causa de la perdición de Wagadu, Gasir». Gasir replicó: «¡Mientes, Kiekorro! Ya veo que no eres tan sabio. ¿Cómo puedes hablar de la perdición de Wagadu, cuando sus héroes triunfamos día a día? ¡Kiekorro, eres idiota!». Dijo el viejo: «Ya veo que no puedes creerme, Gasir. Pero tu camino te conducirá hasta las perdices del campo, y comprenderás lo que digan, y ése será tu destino y el destino de Wagadu».

Convencido por una conversación que mantenían las perdices del campo, Gasir fue a buscar a un maestro herrero, un maestro del fuego, para que le construyera el laúd que le permitiría destacar entre los demás y cantar la epopeya de Wagadu, el *Dausí*:

Gasir buscó a un herrero y le dijo: «Hazme un laúd». El herrero respondió: «Te lo haré, pero no sonará». Gasir replicó: «Haz tu trabajo, y lo demás es cosa mía». El herrero hizo el laúd y se lo llevó a Gasir. Gasir tocó el laúd. El laúd no sonó. Gasir dijo: «Mira, este laúd no suena». El herrero respondió: «Ya te lo había dicho». Gasir exigió: «Pues haz que suene». El herrero replicó: «Ya he hecho lo que podía. Todo lo demás es cosa tuya». Gasir preguntó: «¿Y qué es lo que debo hacer?». El herrero dijo: «Esto sólo es un trozo de madera. No puede sonar si no tiene corazón. Debes procurárselo. Ponte este pedazo de madera en la espalda

cuando vayas a la batalla. La madera debe vibrar con los golpes de tu espada. Debe absorber la sangre que gotea, la sangre de tu sangre, el aliento de tu aliento. Tu dolor debe ser el suyo; tu fama, su fama. Esta madera ya no puede ser un simple pedazo de un árbol: debe quedar empapada de tu pueblo y ser una parte de tu pueblo. Por la misma razón no debe vivir sólo contigo, sino también con tus hijos. Ella llevará el latido de tu corazón al oído de tu hijo y vivirá en el pueblo; y la sangre vital de tu hijo, fluyendo de su corazón, se derramará sobre tu cuerpo y vivirá en este pedazo de madera. Pero Wagadu, a causa de esto, encontrará su perdición». Gasir replicó: «¡Wagadu puede irse al infierno!».

«La sangre vital de tu hijo»: ofrecerla sería un acto de brujería, una gravísima trasgresión del orden clánico, de la ley «natural» establecida. Gasir no tuvo dudas:

Gasir llamó a sus ocho hijos y les dijo: «Hijos míos, ahora mismo nos dirigiremos a la batalla. Pero los golpes de nuestras espadas no se escucharán sólo hoy en el Sahel, sino que su eco permanecerá en él para siempre. Vosotros y yo, hijos míos, viviremos más que cualquier otro héroe, en el *Dausi*. Tú, mi hijo mayor, y yo, los dos, seremos los primeros en entrar en la batalla».

Gasir y su hijo mayor se precipitaron a la batalla por delante de los héroes. Gasir se había colocado el laúd en la espalda. Los burdama se acercaron. Gasir y su hijo mayor arremetieron contra ellos. Gasir y su hijo mayor lucharon como el mejor. Gasir y su hijo mayor habían dejado muy atrás a los demás héroes. Gasir luchaba no como un ser humano, sino como un damo. Su hijo mayor luchaba no como un ser humano, sino como un damo. Gasir terminó conteniendo contra ocho burdama. Los ocho burdama se lanzaron sobre él. Su hijo mayor acudió en su ayuda y derribó a cuatro de ellos. Pero uno de los burdama consiguió clavarle una lanza en el corazón. El hijo mayor de Gasir cayó fulminado del caballo. Gasir se enfureció. Gritó. El burdama retrocedió. Gasir desmontó y cargó a su espalda el cuerpo de su hijo mayor. Montó de nuevo y regresó cabalgando hasta el lugar donde aguardaban los otros héroes. La sangre del corazón de aquel hijo empapó el laúd, que también colgaba de la espalda de Gasir. Y Gasir, al frente de sus héroes, regresó a Diarra.

¡Oh Diarra, Ágada, Ghana, Sila! ¡Oh Fasa!

El hijo mayor de Gasir fue enterrado. Diarra era un lamento. La urna en que fue sepultado quedó enrojecida de sangre. Aquella noche, Gasir cogió el laúd y tocó la madera. El laúd no sonaba. Gasir estaba enfurecido. Llamó a sus hijos. Gasir dijo a sus hijos: «Mañana volveremos contra los burdama».

Durante siete días Gasir cabalgó con los héroes hacia la batalla. Cada día, uno de sus hijos le acompañaba para luchar junto a él. Y en cada uno de aquellos días Gasir volvió cargado con el cuerpo de uno de sus hijos, sobre su espalda y sobre el laúd, de regreso a la ciudad. O sea que cada tarde la sangre de uno de sus hijos impregnó el laúd. Después de aquellos días de lucha, un gran dolor se había instalado en Diarra. Los hombres y las mujeres llevaban vestidos blancos y rojos. La sangre de los boroma (aparentemente, en sacrificio) fluía por doquier.

Las mujeres gemían. Los hombres estaban confundidos. Antes del octavo día de la batalla los héroes y los hombres de Diarra se reunieron y se dirigieron a Gasir con estas palabras: «Gasir, esto tiene que acabarse. Estamos dispuestos a luchar cuando haga falta. Pero tú, en tu rabia, vas a una batalla sin sentido y sin límites. ¡Vete de Diarra! Unos pocos irán contigo para acompañarte. Toma tus boroma y tu ganado. El resto de nosotros valoramos más la vida que la fama. Y aunque no deseamos morir sin fama ninguna, tampoco deseamos morir sólo por la fama».

El viejo prosiguió: «¡Ah, Gasir! De esta manera, Wagadu desaparecerá por vez primera».

¡Oh Diarra, Ágada, Ghana, Sila! ¡Oh Fasa!

Gasir y su hijo pequeño, el último, sus esposas, sus amigos y sus boroma cabalgaron hacia el desierto. Cabalgaron por el Sahel. Muchos héroes acompañaron a Gasir más allá de las puertas de la ciudad. Muchos de ellos regresaron. Otros, muy pocos, acompañaron a Gasir y a su hijo menor hasta el Sahara.

Cabalgaron lejos. Día y noche. Cabalgaron hasta el desierto y se detuvieron en medio de aquella soledad. Los héroes, las mujeres y los boroma dormían. El hijo pequeño de Gasir dormía. Gasir estaba inquieto. Se sentó junto al fuego. Estuvo sentado largo rato. También se durmió. De pronto se levantó. Escuchaba. Muy cerca, junto a él, Gasir oía una voz. Sonaba como si saliera de dentro de su mismo ser. Gasir empezó a temblar. Oía el sonido del laúd. El laúd estaba recitando el *Dausi*.

Cuando el laúd terminó de recitar el *Dausi* por primera vez, el rey Nganamba murió en la ciudad de Diarra. Cuando el laúd hubo recitado el *Dausi* por vez primera, la rabia de Gasir se calmó. Gasir lloraba. Cuando el laúd hubo recitado el *Dausi* por vez primera, Wagadu desapareció por primera vez.

El poder del *griot*, su arte, es el de un elegido. Pero tiene su origen en el exceso de ambición, en el deseo de la muerte del padre, en el ofrecimiento de la vida de los hijos, en un egoísmo presentado en su máxima expresión.

¿O quizá en la generosidad? Sory Camara (1992: 145-166) nos ofrece una serie de relatos míticos que también narran los orígenes de los *griots*. Traduciré dos de ellos como ejemplo de esta segunda posibilidad, que encierra —paradójicamente— connotaciones igualmente negativas para una figura que, por lo menos, es ambigua:

Los primeros *griots* acompañaban a sus jefes al combate. Cuando los grandes guerreros mataban a sus enemigos, los *griots* cortaban la cabeza de los cadáveres. Cargaban a su espalda las cabezas cortadas y las llevaban a la ciudad como prueba de las heroicas proezas de los guerreros. La sangre de las cabezas empapaba su cuerpo, y por eso fueron llamados *jeli* [sangrientos]¹⁰.

¹⁰ Camara informa que ha tomado esta versión de H. Zemp (1966).

Dos hermanos ful viajaban juntos. La estación era dura y en todas partes había una gran penuria. Estaban en la estación seca y la etapa que debían cubrir era muy larga. El hambre empezaba a torturar las entrañas del hermano pequeño, que no cesaba de reclamar al mayor: «Tengo hambre, búscame algo para comer». Su hermano le respondió: «Espérame junto al camino». Y tras decir esto se adentró en el bosque, donde no logró encontrar nada: ni frutas ni ninguna pieza de caza de pelo o de pluma. Para que su hermano pequeño no le molestara más, se armó de valor, se cortó un pedazo de carne de la pierna con el cuchillo, encendió un poco de fuego para asarla, y se la llevó a toda prisa, envuelta en grandes hojas, a su hermano, que se la comió. Se había curado la herida con un pedazo de la manta que llevaban. El hermano pequeño no sabía nada. Pero lo fatigoso de la marcha y el dolor terminaron obligándole a cojear. El hermano pequeño lo advirtió y le dijo: «¿Por qué cojeas? ¿Qué te ha pasado en la pierna?». «Como no encontraba nada para calmar tu hambre, me he cortado un pedazo de carne para dártela. Por eso estoy cojeando». El hermano pequeño no cesó de exaltar el coraje y la abnegación del mayor ante todos los que pasaban. Se declaró inferior social de este último. Sus descendientes son los *mabo*, que lisonjean a los otros ful para que les den regalos. A causa de aquella ablación, a menudo los ful tienen el músculo de la pierna poco carnosos¹¹.

Se repite por lo tanto, la relación del *griot* con la sangre derramada. Y se le otorga no tanto una función artística, sino de exaltación del personaje con quien se siente en deuda:

Una vez repuesto, Sambané se sorprendió de que su hermano hubiera podido encontrar carne en un lugar tan desértico y confió su extrañeza al mayor, quien confesó, ante la insistencia del pequeño, que, para no dejar que se muriera de hambre, se había cortado un pedazo del muslo. Sambané le dijo: «De ahora en adelante me consideraré tu servidor. Iré a todas partes para alabarte y contar tus proezas. Seré tu *mabo*»¹².

El mismo esquema de estos relatos malinké, ful y khasonké se repite en los once textos que aporta Camara, todos ellos pertenecientes a culturas distintas del África Occidental: el *griot* asume su condición después de una experiencia iniciática durante la cual mata o se come parcialmente a alguno de sus parientes, lo cual provoca, por una parte, la asunción de un determinado poder; por otra parte, ese poder asumido por el *griot* queda subordinado a otro personaje de rango superior, del que el nuevo *griot* se considera vasallo¹³.

¹¹ *id.*

¹² Tomado por Camara de Charles Monteil (1915).

¹³ Lo contrario de lo que sucedería con un héroe épico: Chaka, por ejemplo, el emperador zulú que sembró el terror y la violencia a su paso, logra el máximo poder imaginable tras matar con sus propias manos a su mujer encinta. De todas maneras, si bien todos los héroes épicos africanos pasan por distintas iniciaciones —recuérdese el

Un último ejemplo bastará para culminar la explicación: las distintas versiones publicadas de la epopeya de Askia Mohamed, fundador e islamizador del imperio Sangay, que gobernó entre 1493 y 1528, insisten en que los adivinos de su tío materno y antecesor, el rey Sonni Alí Ber (1464-1492), le predijeron que sólo le podría matar cualquier hijo varón que naciera de su hermana Kassay, augurio que provocó el asesinato de todos los de aquella princesa. Askia Mamar, el futuro Askia Mohamed, salvó la vida gracias a un intercambio con la hija recién nacida de una esclava de su madre; y más adelante, cuando los adivinos confirmaron su existencia, sufrió una constante persecución por parte de su tío, hasta que, tras un ritual preparatorio realizado por un *djinni*, le mató:

El padre de Askia Mamar era un *djinni* / que aparecía en el río y se llamaba Abubakar. / Un día llamó a su hijo / y le dijo: / - Yo soy tu padre. / No eres ni bastardo ni hijo de sirvienta. / Pero Sonni, que es tu tío materno, te quiere matar. / Sin embargo, morirá él y tú serás el rey de todo el Sonrai. / Pero cuando seas rey del Sonrai, dirige al pueblo sonrai hacia el Islam. / Los grandes reyes de la dinastía de los Sonni fueron cuatro, / pero los pequeños reyes que se sucedieron uno después de otro / fueron trescientos sesenta y tres, antes de que naciera Mamar. / Y todo eso pasó en los *Sitá*, que eran los soninke. / El padre de Mamar dijo a su hijo: / - Hijo mío, ven. / Ahora todo el Sonrai sabe quién eres. / Llevó a Mamar al fondo del río para prepararlo. / Le hizo un amuleto de piedrecillas. / Le dio un caballo blanco, / una lanza, / una flecha / y una espada, / y le dijo: / - Mañana es día de fiesta. / No dejes pasar ese día sin hacer todo lo que quieres hacer. / Cuando todo el pueblo esté en la gran plaza para la gran oración, / saldrás del Este¹⁵. / No tengas miedo de la muchedumbre, / no tengas miedo del gran número de guerreros que velarán por la seguridad de Sonni. / Nada te impedirá ser rey mañana, / y mañana es cuando matarás a Sonni¹⁶ (Amadou 2003).

En este caso, la muerte de Sonni Alí Ber, que propiciará la ascensión de Askia Mohamed, queda justificada por la actitud criminal del tío materno, que asesina sin contemplaciones a los hijos varones de su hermana y persigue a su sobrino para matarle. Pero hoy sabemos que Askia Mohamed

ejemplo de Bitón Kulibali citado más arriba— su destino suele ser derrotar a aquél que ostenta la condición de brujo. Chaka, naturalmente, termina su epopeya derrotado y asesinado, siguiendo la lógica de su ascenso al poder mediante su adscripción a la maldad. ¿Quizá porque su epopeya no ha sido transcrita por un *griote*? (Mofolo, 1940).

¹⁴ Dinastía dirigente de la etnia de los sonrai en la época medieval.

¹⁵ El Este es el punto cardinal que sirve de referencia a los musulmanes, como por ejemplo en las oraciones, que tienen que pronunciarse siempre mirando hacia el Este o las entradas de las mezquitas que tienen que estar orientadas al Este, la colocación de los muertos en las tumbas que deben estar mirando al Este, etc.

¹⁶ El original está escrito en verso y contiene la versión en lengua songay.

no tenía parentesco alguno con su antecesor: lo que sucedió (Iniesta 1998: 122) fue que a la muerte de Sonni Alí se enfrentaron la facción aristocrática y el sector del ejército profesional que era sostenido abiertamente por los mercaderes de Tombuctú y Djenné, dirigidos por Mohammed Turé, luego llamado *askia* (¿usurpador?). Tras dos años de guerra se impuso el sector islamo-mercantil y fue entronizada la nueva dinastía. La «verdad» histórica, por lo tanto, servida por la memoria «infalible» de los *griots* de Níger, queda camuflada mediante dos recursos: uno de literaturización de los orígenes de héroe, asimilados a un motivo literario bien conocido: el augurio de los adivinos, que provoca una reacción criminal del rey contra los recién nacidos y la escapatoria del héroe, que cumplirá su destino¹⁷; otro de tergiversación de la «autenticidad» de los hechos, que convierte una rebelión ilegítima en una legítima asunción del poder.

3.4. *Canonicidad y manipulación*

¿A qué debemos atribuir una manipulación tan unánime, cuando la mayoría de los héroes épicos africanos llegan a ejercer el poder tras enfrentarse a su antiguo detentador? Aquí, aquel vasallaje que explicitan los mitos de origen de los *griots* se revela «auténtico»: el *griot* está al servicio del poder, del que es vasallo y al que legitima y aplaude. Preserva dicha legitimación para la posteridad. Manipula la historia para mitificar al poder establecido. Justifica la violencia de la toma del poder y la violencia de su expansión. Y, en definitiva, relata una historia oficial que ejerce una función represiva:

El *griot*, antes que nada, será el aliado obligado del soberano, su portavoz, incluso su embajador. También es el manipulador más indicado de la opinión pública. Además, en los litigios entre pueblos, o entre familias, se encuentra en posición de árbitro, a causa de su erudición y de su diplomacia. Por eso se le teme, se le cuida, se le mantiene. Él mismo se considera superior a las otras castas (joyeros, herreros, sastres, carpinteros...). Y desde luego es más peligroso: un *griot* puede arruinar una reputación, enfrentar a dos príncipes, provocar una guerra; también puede galvanizar a un ejército entero con su verbo movilizador. Sin duda, la epopeya nació en los campos de batalla (Kesteloot y Dieng 1997: 54).

¹⁷ El mito clásico de Edipo, que mata a su padre Layo y se casa con su madre Yocasta, puede ser un ejemplo de este motivo. En la epopeya songay, el papel de la madre del héroe consiste en confirmar ante el pueblo el nuevo poder de Askia Mamar, integrándolo de esta manera en la facción aristocrático legitimista, nuevamente en contra de la «verdad histórica». El episodio evangélico de Herodes > Santos Inocentes > huida a Egipto podría ser otro ejemplo conocido del mismo motivo, entre los muchos posibles.

Ésta es la función del *griot*. Y ésta es su máscara: lograr una literatura oral que, sin embargo, no sea una literatura popular. Ser el detentador del poder que le da un conocimiento concebido como inamovible.

4. TERCER PASO: LAS EPOPEYAS CLÁNICAS

4.1. *Los informadores «poco serios»: una alternativa tipológica*

Ahora podemos volver a la cita del P. Tomás Pelayo: si los juglares de los que nos habla no tienen nada que ver ni con nuestros juglares medievales ni con nuestros gaiteros, también se diferencian claramente de los *griots* que hemos analizado hasta ahora: precisamente por pertenecer a sociedades «acéfalas», con un grado de concentración del poder mucho menor y más impersonal. El P. Trilles, por ejemplo, en la obra citada más arriba (1905: 68-69), no los presenta de esta manera:

Todos los hombres se encuentran reunidos en el *abeñ*: en medio de ellos, con un arpa de siete cuerdas, se ha sentado un forastero; ejecuta hábilmente unos acordes, y primero preludia, fija la atención y, después, durante largas horas, prosigue un relato interminable, acompañado a veces por un monótono canto de bajo, a menudo gritando hasta aturdir al auditorio, retomando a continuación una especie de salmodia, de un modo uniforme. De cuando en cuando se interrumpe, corta el hilo de la narración con unos cuantos refranes que los asistentes repiten a coro, versos generalmente arcaicos, con giros y dobles sentidos difíciles de coger. Son intermedios armonizados por el sonido más o menos cadencioso de los instrumentos de música, y por un bullicio ensordecedor, pero siempre con un sentido exquisito de la medida. Luego el relato continúa, y a medida que la noche avanza se desarrollan las gestas de los antepasados, las largas guerras de antaño, las bárbaras invasiones, las epopeyas maravillosas en que el auditorio, exaltado aquí y emocionado allá, asustado o encantado, verá pasar en pintoresco desfile divinidades o gigantes, enanos y brujos, los acontecimientos más inadvertidos y los más sorprendentes, todo lo sobrenatural y lo divino, la fantasmagoría entera de los espíritus malignos, acérrimamente empleados en la perdición de los pobres humanos.

Es la primera descripción que conozco del género llamado *nvet fang*. Lógicamente, esta primera descripción presenta numerosas deficiencias: aquel misionero espiritano, que por otra parte dominaba la lengua fang¹⁸, ve en el *mbom nvet* a alguien que cuenta todo tipo de cosas, no a un especialis-

¹⁸ El libro termina con la transcripción de cuatro fábulas (leyendas de animales, en la terminología del autor) en fang, con su traducción al francés palabra por palabra: un método que aún tardaría muchos años en generalizarse.

ta, y valora la posición de los relatos de *nvet* en una representación oral, como acabamos de ver, sin que por ello se sienta empujado a recopilarlos, precisamente en un libro de *proverbios, leyendas y cuentos*, quizás por la relación que establece entre los personajes del *nvet* y los «espíritus malignos». Está claro que el P. Trilles buscaba otra cosa, o no se da cuenta de que se trata de un «género mayor», pese a lo cual la información que da es preciosa.

Este tipo de representaciones se dan en el conjunto del África central, tienen hoy en día una enorme actualidad, y presentan características propias:

- El marco de referencia no es una dinastía o un imperio, sino la familia extensa, y el punto de partida es un conflicto familiar complejo.
- Predomina el elemento fantástico de tipo surrealista, con una clara tendencia a la complicación argumental.
- No existe una fijación de los textos, que cada artista produce y reproduce de manera ilimitada a partir de unos personajes comunes.
- Los relatos tienen forma de episodios de una historia cuyo origen se conoce, pero que no tiene un final.
- Los relatos son considerados ficticios, no pretenden ser una reconstrucción de la Historia y tienen cánones poco precisos.
- Los personajes actúan sin límites, en un espacio cósmico.
- Su extensión es enorme, y cada representación puede prolongarse indefinidamente.
- El relato se interrumpe a menudo con cantos, pasos de danza, pausas para comer o beber, etc.
- Existe una alternancia entre pasajes líricos y narrativos, musicales y recitados.
- Existe una intercalación entre la narración de las peripecias de los personajes y la peripecia personal del artista, que teatraliza su representación.
- Existe una complicidad activa entre el artista, los músicos acompañantes y el auditorio.
- Y, finalmente, para los artistas y para los espectadores representa una de las expresiones más importantes de su tradición.

Por la simple razón de que el artista es un especialista que ha recibido una iniciación especial, sí, pero esa iniciación, siendo distinta de todas las otras, tiene en común con ellas un objetivo claro: el acceso a los antepasados, que son los que inspiran al artista las distintas narraciones, unas narraciones en forma de cuentos sucesivos, con muchas complicaciones, pero que parten siempre de un núcleo familiar —como el conjunto de la vida

de los miembros de aquellas sociedades- y transmiten valores equivalentes a los aceptados para todos: frente a los *griots*, que cuentan historias de héroes alejados de lo común, inaccesibles para el espectador ordinario, las epopeyas centroafricanas recurren al elemento fantástico para narrar historias de las cuales cada espectador se puede apropiar. Todos cuentan lo que el artista ha explicado, lo repiten y, por lo tanto, lo cambian, si bien se reconoce al especialista una autoridad principal en la materia; y posee también la exclusividad de la representación general, entre otras cosas porque es el único que sabe tocar el instrumento con que se acompaña, cuya maestría suele requerir habilidad y un largo estudio.

4.2. *Epopeyas clánicas y organización social*

El objetivo es provocar la hilaridad de la gente, entretenerla y, también, realizar agudas críticas. Desde el punto de vista literario, llama la atención que la técnica utilizada sea en realidad fabulística: las fábulas llevan a cabo una labor compleja de transmisión de valores, de crítica social, de guía pedagógica, mediante la reducción de sus contenidos simbólicos a estereotipos, que son representados por animales recurrentes (el zorro como paradigma de la astucia, por ejemplo) y contrapuestos. Las epopeyas del África Central persiguen también la creación de estereotipos, sólo que son muchos más, mucho más complejos, y se presentan de una vez. En el *net fang*, por ejemplo, se contempla la división de los personajes en dos mundos, el de los mortales (*Okui*) y el de los inmortales (*Engong*), lo que da lugar a dos sociedades contrapuestas por continuos enfrentamientos, normalmente provocados porque alguno de los personajes del primer grupo desea adquirir la condición de los segundos. Ello permite tejer todo tipo de relaciones sociales, a imitación de las sociedades reales, con predominancia de elementos simbólicos que, naturalmente, se corresponden con las creencias sociales y espirituales de los propios *fang*. El estereotipo de los personajes facilita la comprensión de los relatos, su transmisión y la creación de otros nuevos, de manera que cualquier *fang* puede conocer y desconocer muchos de ellos, pero identifica rápidamente, ante un relato nuevo, no sólo a los personajes que van apareciendo, que son muchos, sino también el tipo de relaciones que mantienen:

También se puede observar una dimensión socio-política en muchos relatos que enfrentan a jefes que se disputan la hegemonía. Todos los grandes jefes de *Okui* desean o bien matar a los jefes de *Engong* o bien extender su autoridad hacia el oeste, es decir al país de los descendientes de *Elang Nna* [*Engong*]. Pero siempre fracasan. ¿Por qué? Todo ello responde a una estrategia con la cual el narra-

dor presenta la ideología [del *nvet*]. Nos ofrece un dato muy al inicio, impidiendo así que reflexionemos sobre él: el pueblo de Engong es inmortal, por lo cual resulta invencible, es un pueblo de hierro. Entonces, ¿por qué martillar nuestros oídos con historias que se asemejan todas entre sí? Si los Ekang tienen que ser los vencedores, cuando se empieza un cuento, ¿no se puede presumir ya el final? Y es que la estructura de la sociedad de Engong recuerda la organización social fang. Es un pueblo inmortal porque se corresponde con un orden divino. Es un pueblo de hierro. Y el hierro es símbolo de la alquimia, del conocimiento iniciático. El pueblo de Engong no existe en ninguna parte. Es, simplemente, la metáfora del orden social fang. Y se trata de hacer creer que ese orden es inmortal porque extrae su esencia de lo sobrenatural. Esa sociedad funciona en un proceso armonioso que lo integra todo, separando los diferentes aspectos de la vida social: político, económico, religioso. Cada uno de estos papeles se encarna en un único personaje de Engong. Pero los papeles son adquiridos, no distribuidos.

Esquema de organización política de Engong:

- Aspecto político: Akoma Mba.
- Aspecto económico: Medza Matogo
- Aspecto religioso: Angong Bere.

Para mantener esta estructura política, el *nvet* crea por ejemplo un modelo de Estado o de jefe de Estado ficticio; es decir que no se encuentra en la sociedad fang, y que el *nvet* opone a la estructura social existente. Fatalmente, es la sociedad de Engong la que gana. Así, el *nvet* enseña que ese modelo inventado de sociedad comporta una tara. Hay que destruirlo. Es un discurso ideológico. (Atome 1975: 346-347).

Aunque también puede haber variantes, éstos son algunos de los personajes de *Engong*, el país de los inmortales:

de la descendencia de Mba Evín	Acoma Mba	<i>las rocas</i>
	Ondó Biyang	
	Nguang Ondó	
de la descendencia de Oyono Evín	Ndong Oyono	<i>los hierros</i>
	Medang Boro Ndong	
	Nze Madang	
	Angono Zok Ndong	
	Medza Matogo Ndong	
	Obiang Medza	
de la descendencia de Meyé M'Engó	Ntutum Nfulu	<i>los martillos</i>

Se trata sólo de una selección personal, realizada sobre todo a partir de las obras de los *bebom nvet* Zwè Nguema (1972) y Ndong Ndotoume (1983). La realidad de las epopeyas de *nvet* es mucho más compleja; pero incluso para dominar esta pequeña muestra es necesario conocer la genealogía de los personajes, sus características y sus símbolos, entre otras cosas.

Veamos ahora un resumen de una de estas epopeyas, extraído del excelente estudio de Pascal Boyer (1988: 74-75):

Zong Midzi Mi Obama es un guerrero de Okuí que ya no soporta la arrogancia de la gente de Engong. Esta gente osa limitar el alcance de su aliento [del aliento de Zong Midzi], a pesar de que también respira [la gente de Engong]. De manera que desafía a Angono Endong, uno de los Ekang, y anuncia que cuando le encuentre le matará. En Engong, los guerreros se reúnen al son del tambor sangre-humana. Angono Endong llega, montado en su elefante volante de hierro. Bajo la presidencia del anciano Acoma Mba, empiezan los preparativos para la guerra.

Pero todos se detienen, estupefactos, cuando Nkundang, sobrina de Angono Endong, les anuncia que se ha enamorado súbitamente del nombre de Zong Midzi. Nkundang quiere enviar un mensaje a Zong Midzi, pero ninguno de sus hermanos acepta ir a Okuí. Tiene que ir ella misma, y parte seguida por un cortejo de varios centenares de enamorados suyos. Por el camino encuentra a Nsur Afán, que la seduce con la ayuda de cortezas mágicas.

Zong Midzi consigue saber todo lo que ha sucedido y se encamina a Engong con su esposa Esono Abeng. Se produce el encuentro explosivo entre Nkundang y su enamorado: Zong Midzi corta la cabeza de Nkundang, Nsur Afán decapita a Esono Abeng y huye hacia Engong en una bola voladora, llevándose las dos cabezas.

Entonces Zong Midzi devasta el pueblo de Nsur Afán, mientras que los Ekang, provistos de alas de hierro, asolan los pueblos de Okuí en busca de Zong Midzi. Nsur Afán, Mon Ebó y Angono Endong por fin le atrapan. Tras varios combates prodigiosos consiguen hacerle prisionero y vuelan con él hacia Engong.

Pero Zong Midzi se escapa y se refugia bajo tierra, con sus ancestros. Estos fantasmas empiezan el trabajo de convertirle en invulnerable por medio de su «medicina de vida». Le sumergen en un horno con carbón de madera, le calientan como al mineral, activan el fuego con fuelles.

El mago de Engong, Añeng Ndong, lo ha visto todo en sus cortezas-espejo y lo ha oído todo con su cuerno acústico de colmillo de elefante. Se dirige adonde viven los fantasmas y ordena a los ancestros de los Ekang que vayan a interrumpir aquella «inmortalización». Entonces Acoma Mba captura a Zong Midzi y le mata, haciéndole tragar una bola de hierro fundido.

Y, evidentemente, el encadenamiento de los distintos episodios, que también puede variar, sigue siempre unas estructuras determinadas. La siguiente tabla nos muestra dichas estructuras en la epopeya duala de *Djeki*, una de las más conocidas de la zona costera de Camerún, publicada por el profesor Bekombo (1993):

Matrimonio de Ndjambé con Engomé		
Nacimiento de Djeki	embarazo muy largo	
	equipamiento de Djeki	flechas, machetes, hachas, hondas, fetiche-oráculo Ngalo, escudo, remo de 9 puntas, fusil, calzón de luchador, ungüento mágico
	parto de los objetos	
	parto de Djeki	
LAS PRUEBAS	Estructura	Ndjambé propone a Djeki algo imposible
		Engomé y/o Ngalo le orientan
		Djeki realiza la prueba y acude a casa de su padre
		Djeki vuelve a casa de su madre, a la espera de una nueva prueba.
	Descripción	el lanzamiento de jabalina (<i>ngoti</i>)
		la captura del cocodrilo
		la captura del águila <i>Kambo</i>
		la construcción de la casa
		la captura de golondrinas
		el espectáculo de lucha contra <i>Nkonsibensé</i>

Si la primera alusión al *nvet* fang es de 1905 (ver arriba), y la primera información en español sobre este tipo de «juglares» debió esperar a 1929, la primera transcripción de un cuento de *nvet* no se publicó en lengua hispana hasta 1962, siempre a cargo de un misionero claretiano (Crespo): El artículo es francamente extenso para lo acostumbrado en *La Guinea Española* (5 páginas); y a pesar de que repite los tópicos más generalizados¹⁹, incurre en algunas inexactitudes²⁰ e insiste en los datos de la representación, sobre todo nos ofrece un primer texto, aunque de manera resumida y parcial. Un primer texto que nos transmite tanto la canción inicial como

¹⁹ Por ejemplo: «El agente que más vida ha dado a esta literatura oral es sin duda ninguna ese auténtico personaje que llamamos “juglar” por el gran parecido que tiene con los juglares que en otros tiempos tuvo, entre otras, la literatura española».

²⁰ «Entre los fang no podía cualquiera ser juglar aunque tuviera dotes para ejercer ese arte satisfactoriamente. La primera condición para serlo consistía en ser descendiente de juglares», etc.

un resumen del argumento, que contiene claramente los cánones del género:

Ntutumu Nfulu, el hombre de los rayos, mira por su tubo mágico y ve a la gentil raptada en casa del odiado raptor. El hombre de los rayos vomita una bola que se extendió en el aire formando una red. Esta red se prolonga hasta donde está la desigual pareja. Los envuelve, y con ellos dentro se vuelve a convertir en bola. El hombre de los rayos dio entonces un puntapié a la bola y ésta se puso en movimiento hacia Ekang por los caminos del aire. Cuando ya estaba a punto de caer en el balcón de Akoma Mbá, el taimado raptor se deslizó de la bola mágica...

El artículo contiene errores de apreciación, especialmente cuando prosigue la creencia de que todo lo que el *mbom nvet* representa no forma parte de una unidad: Así, nos da el texto argumental pero no las canciones; y se refiere al canto inicial —que ejemplifica— como a una simple «presentación llamativa», ignorando la sutil interrelación que debe existir entre todas las «partes» de la representación.

5. LAS CLAVES DE UNA POSIBLE CONCLUSIÓN

Treinta y tres años después, Ramón Sales Encinas publicó la primera epopeya de *nvet* completa (Eyí 1995): un texto fantástico, de entre los más apasionantes que se han recopilado, que además tiene la virtud de aclararnos definitivamente el carácter distintivo de las epopeyas del África Central: es un género mucho más diverso, menos controlado «desde fuera», menos fijado y más creativo. Y tiene menos sentido su «autenticidad», por lo menos si se entiende este concepto como «inalterabilidad al paso del tiempo». Ello explicaría la gran cantidad de adaptaciones a los tiempos actuales, que se puede observar en cualquier edición de estas epopeyas. En la que acabamos de citar, Eyí moan Ndong, en una entrevista publicada a modo de prólogo (Eyí 1995: 11-15), afirmaba:

No invento los cuentos de Nvet. Los mismos cuentos que contaba quien me enseñó son los que cuento yo ahora. Hoy cuento uno, mañana otro. Donde nunca antes he tocado el Nvet, por ejemplo si salgo de aquí y voy a Ebibeyin cuento una historia distinta a la que suelo contar en Mongomo. Si salgo de Ebibeyin y voy a Mícomeseng cuento otro diferente al de Ebibeyin y Mongomo. Si voy a Niefang hago otro, lo mismo que en Bata o en Malabo. Así llevo los cuentos. Tendría que sentarme para recordar y contar, contar y contar para saber cuántos cuentos tengo y poder decir un número.

Reproducir los relatos legados por su antecesor es la manera más habitual de presentar las producciones orales. Pero también es cierto que, en

el prólogo a la edición de 1997 de otro de los relatos de este *mbom nvet*, Ramón Sales nos dice:

En noviembre de 1995, Eyí grababa, en los estudios de Radio Bata, cinco epopeyas elegidas por él mismo y por sus espíritus («Akoma Mbá ante el tribunal de Dios» le fue «entregada» por ellos en la víspera de la grabación) y destinadas a perdurar para siempre.

Una afirmación que resulta fascinante: porque significa que, en el conjunto del género, un artista se cree capacitado para ofrecer un relato nuevo, que será considerado «auténtico» porque lo narra alguien reconocido, porque lo presenta como fruto de su capacidad exclusiva como iniciado y porque se sujeta a los cánones del género, que son muy amplios. En Occidente diríamos, simplemente, que estamos ante un auténtico creador, un artista en el sentido más «moderno» del término, y nos situaríamos, en el plano teórico, ante una nueva paradoja: lo que acabamos de analizar sería un género épico francamente distinto a la épica de los *gritos*. Si, como afirmábamos más arriba, la epopeya heroica pretende lograr una literatura oral que, sin embargo, no sea una literatura popular, ahora se pretende todo lo contrario. Si la epopeya heroica pretende ser un documento histórico libre de cualquier alteración diacrónica, aquí se nos presenta un mundo simbólico dentro del cual es posible cambiar, crear y ofrecer incluso textos nuevos (no «antiguos», no «anticuados»), con la condición de no variar los referentes. Si la epopeya real sueña con matar la vida oral del texto, las epopeyas centroafricanas rezuman vitalidad, se acercan al hombre actual y por eso resisten con fuerza los envites de esa modernidad occidental tan alejada de la vida oral de los textos que publica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AMADES, JOAN. 1974. *Folklore de Catalunya: Rondallística*. Barcelona: Selecta.
- AMADOU, SAFIATOU. 2003. «Literatura oral songay de Níger: epopeya de Askia Mohamed». *Studia Africana* 14: 106-123.
- ATOME ONGOANE, ESSONE. 1975. *Anthropologie du mvet*. París: EHESS, tesina inédita.
- BEKOMBO PRISO, MANGA. 1993. *Défis et Prodiges: la fantastique histoire de Djèki-la-Njambé*. París: Classiques Africains.
- BOYER, PASCAL. 1988. *Barricades mystérieuses et pièges à penser: introduction à l'analyse des épopées fang*. París: Société d'Ethnologie.
- CAMARA, SORY. 1992. *Gens de la parole: essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. París: Karthala.
- CRESCO, TEODORO. 1962. «El juglar fang, primera figura literaria: los más diversos y fantásticos hechos guerreros adquieren en el relato de este verdadero artista la expresión más subyugada». *La Guinea Espanyola* 1558: 195-199.

- CREUS, JACINT. 1995. «Una anàlisi de la llegenda ndowè d'instal·lació». *Studia Africana* 6: 117-130.
- . 1996. «Sobre héroes, tipos y géneros en la narrativa oral de Guinea». *Estudios Africanos* 18-19: 19-30.
- . 1997. *Identidad y conflicto: aproximación a la tradición oral en Guinea Ecuatorial*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- EYÍ MOAN, NDONG. 1995. *El extraño regalo venido del otro mundo*. Malabo: Centro Cultural Hispano-Guineano.
- . 1997. *Akoma Mba ante el tribunal de Dios*. Libreville: Raponda Walker.
- FROBENIUS, LEO. 1999 [1937]. *African Genesis: Folk Tales and Myths of Africa*. Nueva York: Dover Publications.
- GÉRARD, ALBERT. 1971. *Four African Literatures*. Berkeley: University of California Press.
- IKUGA EBOMBOMBOMBE, NGANGWE. 1993. *Cómo se habla, se escribe y se lee el ndowé*. Barcelona: Asociación Cultural Rhômbe.
- INIESTA, FERRÁN, 1998. *Kuma: Historia del África negra*. Barcelona: Bellaterra.
- JAHN, JANHEINZ, 1968. *Geschichte der NeoAfrikanischen Literatur*. Düsseldorf - Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- KESTELOOT, LILYAN. 1993. *L'épopée bambara de Segou*. París: l'Harmattan, 2 vols.
- KESTELOOT, LILYAN y DIENG, BASSIROU. 1997. *Les épopées d'Afrique Noire*. París: Karthala.
- KI-ZERBO, JOSEPH. 1978. *Histoire de l'Afrique Noire*. París: Hatier.
- MALLART, LLUÍS. 1981. *Ni dos ni ventre: Religion, magie et sorcellerie Evuzok*. París: Société d'Ethnographie.
- MARÍN, FRANCESC XAVIER. 2005. «La Reina de Saba: Leyenda y nacionalismo etíope». *Oráfrica: revista de Oralidad Africana* 1: 95-132.
- MOFOLO, THOMAS. 1940. *Cbaka*. París: Gallimard.
- MONTEIL, CHARLES. 1915. *Monographie des Khassonké*. París, s/ed.
- NDONG NDOUTOUME, TSIRA. 1983. *Le Mett: épopée fang*. París: Présence Africaine.
- NGUÉMA, ZWE. 1972. *Un muet de Zwè Nguéma: chant épique fang recueilli par Herbert Pepper, réédité par Paul et Paule De Wolf*. París: Armand Colin: Classiques Africains.
- NIANE, DJIBRIL TAMSIR. 1960. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. París/Dakar: Présence Africaine.
- NZE, RAFAEL M.^A 1949. «El venado y la tortuga». *La Guinea Española* 1287: 79.
- PELAYO, TOMÁS. 1929. «Breves apuntes etnográficos sobre la tribu pamue». *La Guinea Española* 587: 91; 594: 210.
- TRILLES, HENRI, 1905. *Proverbes, Légendes et Contes Fang*. Neuchâtel: Imprimerie de Paul Attinger.
- VERDAGUER, JACINT. 1905. *Rondalles*. Barcelona: l'Avenç.
- ZEMP, H. 1966. «La légende des griots malinké». *Cahiers d'Études Africains* VI/4: 611-643.